

GRIN BARE – JEG MENER DET!

*En undersøgelse af genrernes og humorens funktion i tv2serien
Tabu – med Rune Klan.*

Udarbejdet af: Karoline Vibæk-Riis

Studienummer: 20173308

Vejleder: Louise Brix Jacobsen

Specialets samlede antal tegn: 191.809

Svarende til normalsider á 2400 tegn: 79,9

Abstract

With a combination of genre analysis and theories of humour I will dissect and discuss the TV-show *Tabu – med Rune Klan* (2021). The TV-show is an experiment in trying to discuss, and bring levity to, topics that are generally seen as taboo in everyday discourse. The show combines the genres of stand-up, talk-show, documentary and occasional speech.

All these elements are analysed separately with appropriate theories – such as how the program draws on stand-up comedy as a genre using Stebbins, Double and Brodie. The documentary aspects are analysed using Platinga and Bondebjerg, and the talk-show features by applying Bruun and Mortensen. Furthermore, I explore the function of the humour in the TV-show using the theories of Crichtley and Carroll. This is further developed in a discussion where I include Billig and Møller respectively. At the end I describe the TV-show as satire by applying Bruun.

The learnings from these are then coalesced and brought into context where I conclude that interplay between the genres illuminates the taboo topics from many different angles, which helps the viewer to be touched, entertained and informed about the participants' situation and disability. This stands in contrast to a pure documentary approach where we might feel sad or appalled on their behalf, or a stand-up special which would be seen as crass without the context that the other genres provide. While the humour used in the show can be categorized as ridiculous according to Billig, Møller clarifies that the ridiculous humour function as a valve that eases the weight of grief. I agree and clarify that the ridicule functions as a form of satire and valve that tries to create a sense of togetherness and break for the people affected daily by the taboo subject.

Indholdsfortegnelse

Indledning.....	3
<i>Metode og teori.....</i>	<i>4</i>
<i>Præsentation og afgrænsning af analyseobjekt.....</i>	<i>7</i>
Genreanalyse af programmet	8
<i>Stand-up comedy - Det er jo bare for sjov!.....</i>	<i>9</i>
<i>Lejlighedstalen - En hyldest til de medvirkende</i>	<i>22</i>
<i>Dokumentarisme - At komme helt tæt på de medvirkendes virkelighed</i>	<i>23</i>
<i>Talkshow - Fællesskab med de medvirkende og tv-seeren</i>	<i>38</i>
<i>Sammenspillet mellem de forskellige lokationer og genrer.....</i>	<i>52</i>
Humorens potentiale	57
<i>Latterliggørelsen bruges frugtbart i Tabu</i>	<i>69</i>
<i>Latterliggørelsen får satirisk funktion</i>	<i>73</i>
Konklusion	76
Litteraturliste:.....	79

Indledning

Jeg sad natten til mandag og forsøgte at holde mig vågen, imens den amerikanske Oscar-uddeling kørte hen over min tv-skærm i stuen. Komikeren Chris Rock var på scenen, fordi han skulle præsentere prisen for den bedste dokumentarfilm. Jeg kæmpede, særligt for at holde øjnene åbne i dette øjeblik, fordi jeg håbede på en dansk sejr i denne kategori. Det var dog noget helt andet, der fik mig til at spærre øjnene op, sætte mig ret op i sofaen, tage hænderne for munden og udbryde et gisp, der fik min mand til at vågne inde i soveværelset. Han råbte: “Karoline! Hvad sker der?”, hvorefter jeg løb ind til ham og forklarede ham situationen. Oscarshowet var gået i sort lige efter, at Rock lavede en joke om Will Smiths kones sygdom. Denne joke fik Smith til at rejse sig op fra publikum og gå op på scenen og slå Rock. Lige i ansigtet. For åben skærm. Dermed bliver det tydeligt for mig, midt i min specialeskrivning, at det ikke blot er for sjov - at lave sjov med andres lidelser og sygdomme. Det kan få alvorlige konsekvenser, hvis ikke modtageren selv er med på den. Mit speciale vil søge at analysere og diskutere, hvordan Rune Klan i *Tabu - med Rune Klan* (2021) på tv2 formår at gøre dette på en måde, der modtages med hyldest frem for slag.

Komiker og tryllekunstner Rune Klan står foran et sommerhus med fem mennesker ved sin side, hvortil han præsenterer programmet med følgende sætning: “Du skal nu møde fem mennesker, der alle sammen lever med en dødelig sygdom. Og jeg vil...” (*Tabu – Med Rune Klan*¹ 3, 00.20) - Midt i sætningen falder kvinden, der står til venstre for Klan, om og han omformulerer dermed introen til i stedet at lyde: “Du skal nu møde fire mennesker, der alle sammen lever med en dødelig sygdom. Og jeg vil undersøge om man kan grine af det og hvor meget” (*Tabu* 3, 00.31). Dermed fastlægger Klan programmets præmis fra start. Han undersøger denne ved at samle fire mennesker i et sommerhus, der har en særlig lidelse til fælles. Det er ud fra hans oplevelser og samtaler med - og observationer af - deltagerne i sommerhuset, at han laver et standup-show, der på overfladen minder om det vi kender: En komiker på en scene, der fremfører jokes og et publikum, der bryder ud i latter. Dog er temaet for disse jokes anderledes og mere grænsesøgende, end ellers. De omhandler nemlig forskellige tabuer og menneskerne, der bliver lavet jokes om, sidder på første række i salen. Yderligere afbrydes showet af dokumentariske sekvenser, hvor de medvirkende selv fortæller deres oplevelse af at leve med en kronisk sygdom; at være blind, døv eller døende. Efter at jeg har set denne programserie på 6 afsnit, opstår der en undren hos mig: Kan man gøre grin med alt? Kan man virkelig gøre grin med døden? Og hvis dette er tilfældet, hvordan gør man det så på en respektfuld måde? Klan påpeger selv i en artikel i Kristeligt dagblad (2021), at humor kan være

¹ Titlen vil efterfølgende refereres til som *Tabu*, når jeg henviser til denne.

“et meningsfuldt redskab til at tale om svære ting - herunder døden. Det handler om at spille på forskellige følelser, så man bliver rørt, griner og bliver informeret om et vigtigt emne på én og samme tid” (Rosenbæk Fynbo, 2021). Han beskriver det endvidere som forløsende at kunne grine af døden (ibid.). Netop dette vil være specialets omdrejningspunkt: Hvordan Klan ved brug af de forskellige genrer formår at formidle emner, der er tabubelagte, sårbare og intime. Og hvordan humoren netop medvirker en forløsning. For at kunne anskue dette nærmere, har jeg lavet følgende problemformulering:

Hvordan anvendes de forskellige genrer i tv2serien Tabu - med Rune Klan til at formidle de tabubelagte emner? Hvilke funktioner bidrager den enkelte genre med i formidlingen og hvordan er samspillet mellem genrerne? Hvilket potentiale besidder humoren i programmet?

Metode og teori

Mit analyseobjekt er Tv2serien *Tabu - med Rune Klan* og jeg ønsker med mit speciale at undersøge, hvilken betydning de forskellige genrer har for programmets udtryk og formidling. Derfor er min primære metode genreanalyse, som jeg supplerer med tilgange fra humorteori. Min fremgangsmåde i specialet er hypotetisk-deduktiv. Simo Køppe og Rasmus Helles beskriver den hypotetisk-deduktive metode i kapitlet “Empiri og teori” fra bogen *Humanistisk videnskabsteori* (2014): “Den hypotetisk-deduktive metode starter [...] med antagelserne om genstandsområdet, med konkret formulerede sammenhænge mellem egenskaber i det genstandsområde, man undersøger” (Køppe & Helles 2014, 517). Jeg har i mit speciale bestemt mit analyseobjekt på forhånd, hvorfor jeg på baggrund af dette kan nedskrive en problemformulering, som jeg derefter søger at afprøve i sammenspil med genre- og humorteori. Ydermere udforsker jeg, hvorvidt nye fund kan opstå, ved at sammenkoble teorierne. Ved at gøre brug af denne tilgang vil mine analyser kunne fremvise genre- og humorperspektiverne i mit analyseobjekt. Køppe og Helles skriver også, at hypotesen (i mit tilfælde problemformuleringen) skal ændres løbende, indtil den stemmer overens med den empiriske undersøgelse (i mit tilfælde analyserne), hvorfor denne metode fungerer som en spiral, hvor man justerer hypotesen, således at denne afspejler den empiriske undersøgelse (ibid., 518).

For at kunne klarlægge, hvilke genrer *Tabu – med Rune Klan* trækker på, benytter jeg mig af genreanalyse som metode. Denne skildrer Gunhild Agger i arbejdet *Dansk tv-drama* (2005) samt i kapitlet “Genreanalyse” i værket *Analyse af billedmedier* (2016). Agger beskriver hvordan, “Genrebegrebet tilbyder sig som redskab til gruppering og systematisering, til tænkning i ligheder

og forskelle, historie og udvikling” (Agger 2005, 81). Dermed kan jeg benytte mig af genreanalysen til at fremvise, at de forskellige genrer har divergerende virkemidler, der udmunder i forskelligartede udtryksformer, hvilket særligt kommer til syne, når de kombineres i programmet. Om genreblandinger skriver Agger:

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 sjældent i ren form, men indgår i en eller flere alliancer, der kommenterer andre – i tilslutning eller afvisning (Agger 2015, 127).

Jeg benytter mig også af genreanalyse, når jeg anskuer, hvordan de konkrete genrer får en dobbelt funktion, når de i *Tabu – med Rune Klan* flettes sammen med andre genrer og dermed klarlægger jeg, at de enkelte genrer udvikles i samspillet med hinanden. Agger påpeger endvidere, at genrebegrebet har to sider: den essentialistiske samt den relationelle. Det essentialistiske perspektiv tilsigter at beskrive genrerens primære træk ved at anskue dens ophav og opbygning (Agger 2005, 81). Den relationelle tilgang søger at belyse forholdet mellem afsender og modtager, hvor afsenderen skal forholde sig til seeren og publikum, det medieafhængige produkt samt den historiske kontekst (ibid., 82). Jeg lægger mig ydermere i forlængelse af Aggers antagelse om, at disse to tilgange er komplementære (ibid.), hvorfor jeg benytter dem begge i mit speciale. Den essentialistiske position bliver benyttet, når jeg søger at fremvise, hvordan programmet trækker på de forskellige genretræk og den relationelle tilgang bruger jeg, når jeg skal beskrive den indbyrdes relation mellem afsenderen og modtageren.

Specialets første del er en genreanalyse, hvor jeg ønsker at klarlægge, hvilke genrer der optræder i programmet. I det første afsnit vil jeg anskue, hvordan programmet trækker på stand-up comedy som genre. For at kunne belyse dette benytter jeg mig af teoretikerne Robert A. Stebbins, Oliver Double samt Ian Brodie. Brodie benyttes særligt til at placere stand-uppen inden for den folkløristiske tilgang. De påpeger alle tre, hvordan stand-uppen er en performance, men Double og Brodie medregner komikerens optræden som autobiografisk. I forlængelse heraf inddrages fiktionaltetsperspektivet til at klarlægge, at stand-uppen også benytter sig af overdrivelse. Brodie og Double anvendes også til at beskrive, hvordan stand-uppen defineres ud fra intimitet. Alle tre teoretikere benyttes til at beskrive, hvordan interaktionen mellem komiker og publikum er et centralt genretræk for stand-uppen. Dernæst inddrages Brodies perspektiv på stand-uppen som grænsesøgende, hvor også publikum deltager i forhandlingen med deres reaktioner fra salen. Dernæst inddrager jeg Stebbins pointer om stand-uppens hjælpemidler samt hans begreb “kombineret stand-up comedy”, for at

klarlægge Klans position i feltet. I det efterfølgende afsnit beskriver jeg, hvordan lejlighedstalens genretræk spiller sammen med stand-up comedy i programmet og hvilken funktion dette medvirker, ved at benytte mig af Hanne Dittmer, Keld B. Jensens samt Michael Kjær Ejstrups beskrivelser af lejlighedstalen.

Dernæst undersøges programmets dokumentariske genretræk ved først at inddrage Bill Nichols perspektiv. Når jeg inddrager hans perspektiv, tager jeg udgangspunkt i hans definition af en dokumenter samt hans to kategorier: “allerede eksisterende non-fiktive modeller” og “dokumentariske fremstillingsformer”. Her drager jeg nytte af “efterforskning” og “individuel/gruppeprofil” som underkategorier til de “allerede eksisterende non-fiktive modeller” og den observerende samt partipatoriske fremstillingsform, når jeg beskriver, hvilke fremstillingsformer *Tabu – med Rune Klan* benytter sig af. For at komme dette nærmere inddrages pointer fra Carl Platinga, da han som den første benævner kategorien “dramatiserende dokumentar”. Efterfølgende inddrages også Ib Bondebjergs dokumentarteori, fordi han udfolder denne kategori yderligere ved at tilføje underformen “det iscenesatte eksperiment”, hvilket er med til at klarlægge programmets præmis og udtryksform yderligere.

Jeg vil som det sidste i genreinddelingen undersøge, hvordan programmet trækker på talkshowets genretræk. Her benytter jeg mig af Hanne Bruuns genrekarakteristika om talkshowet i sammenspil med John Mortensens og diskuterer deres betragtninger. Her er der særligt fokus på tv-studiet, samtalen, værtens rolle, talkshowets serielle form samt spændingen mellem selskabelighed og usikkerhed.

I specialets anden del afrundes genreanalysen, hvor jeg analyserer samspillet mellem de forskellige lokationer og genrer, hvilket fører til en analyse af, hvordan programmet er en genre-hybrid af stand-up comedy, lejlighedstalen, dokumentar samt talkshow og hvilken dobbelt funktion, der skabes ud fra dette.

Specialet afsluttes med en tredje del, der undersøger humorens potentiale. Heri inddrager jeg teoretikerne Simon Crichley og Noël Carroll til at klarlægge tre humorteorier, som jeg benytter mig af, til at definere humoren samt undersøge dens funktion i programmet. Humorens funktion bliver ydermere udfoldet i en diskussion, hvor jeg inddrager Michael Billigs kritiske perspektiv på humor, herunder hans begreber rebelsk- og disciplinerende humor for at kunne undersøge humorens mørke og latterliggørende side. For at nuancere Billigs blik på humoren og undersøge, hvilken funktion latterliggørelsen udfylder i programmet, inddrages Mette Møller. Hun søger at klarlægge dette i lyset af den genremæssige kontekst, humoren udfolder sig i. Opgaven afrundes med at undersøge, hvilken funktion den satiriske latterliggørelse ydermere bidrager med. For at klarlægge dette anvendes Hanne Bruuns anskuelser om satiren.

Præsentation og afgrænsning af analyseobjekt

Specialets analysefelt er genrer; herunder særligt genrehybriden dokumentar og stand-up. I specialet undersøger jeg, hvordan de forskellige genrers funktion udfolder og udvikler sig i mødet med hinanden og hvorledes netop dette virker til at udforske tabuiserede emner i programserien *Tabu - med Rune Klan* på tv2. Heri behandler Klan forskellige tabuer, herunder: blindhed, tourette, de dødeligt syge, cerebral parese, bipolare og døve. Dette har foreløbigt udfoldet sig i en sæson på 6 afsnit. Når jeg bruger begrebet tabu, forstår jeg det ud fra Sigmund Freuds definition i hans værk *Totem og Tabu* (1983). Heri beskriver Freud, at begrebet er modsatrettet, hvorfor det på den ene side kan bruges til at beskrive noget helligt og indviet og på den anden side betegner det noget uhyggeligt, farligt og forbudt, hvorfor et tabu ifølge Freud kan beskrives som "hellig frygt" (Freud 1983, 23). Freud påpeger ydermere, at tabuet forbindes med forbud og indskrænkning (ibid.). Ud fra dette udleder Freud følgende definition af et tabu:

>>Tabu<< betegner alt, såvel personerne som lokaliteter, genstande og forbigående tilstande, der er bærere af eller kilde til denne hemmelighedsfulde egenskab. Det betegner også de forbud, der afledes af denne egenskab, og tabu betyder endelig ifølge ordets mening noget, der på samme tid er helligt, hævet over det sædvanlige, og farligt, urent og uhyggeligt (ibid., 26).

Begrebet nævnes også i Gads psykologileksikon, hvori det beskrives, at det kan anvendes om guder, individer, sociale relationer, ord, objekter osv, som enten skal behandles med omhu eller helt bør undlades at blive italesat. Dermed er der ved tabu tale om en intens markering, hvilket er begrebets etnografiske betydning (Gads Psykologi leksikon 2010, s. 696). Den engelske opdagelsesrejsende James Cook benyttede begrebet i 1784, hvorefter dette vandt indpas i det præ-viktorianske England. På Dansk bliver det brugt for første gang i novellen *Stakkels Louis* (1827) af Steen Steensen Blicher (ibid.). I Blichers værk anvendes tabu som synonym for unævnligt. I *Tabu - med Rune Klan* bliver begrebet anvendt som en "intens markering" af de medvirkende, der lider af disse sygdomme og dermed skal disse emner og tilstande behandles med påpasselighed eller slet ikke nævnes. I programmet sker der netop det modsatte, fordi det tabuiserede bliver fokuspunktet og dermed bliver der i programmet kastet lys over disse tabuiserede emner. Dette ses eksempelvis ved, at de medvirkendes lidelse er navnet på afsnittene og dermed det emne, som de enkelte afsnit centrerer sig om. Men det tabuiserede og forbudte forekommer ydermere ved, at lidelserne bliver genstand for latter og dermed sat til skue ved Klans stand-up og humor.

Det at mit analyseobjekt søger at udforske tabuiserede emner og benytter sig af forskellige genrer til dette, forekommer i stigende grad i flere humor/comedyserier fra det seneste årti. Jan Gintberg har stået bag en lang række sæsoner af *Gintberg på Kanten* (2011-) på DR, hvori han blander den dokumentariske genre med stand-uppen. I programmet besøger han de danske forstæder: Thyborøn, Hirtshals m.fl., hvorefter han laver et stand-up show, hvor beboerne både er objekt for latteren og publikummet i salen. Senere prøver også Signe Molde, i programserien *Signe Molde på udebane* (2020) at besøge forskellige befolkningsgrupper; herunder abortmodstandere, veganere og LGBTQ+ mm., for netop at undersøge, om de kan grine af deres egne holdninger. Året efter forsøgte også komikeren Simon Væver sig med at skabe et program, hvor forskellige tabuer såsom impotens, dværgvækst, demens samt sexarbejde blev behandlet både ved dokumentariske sekvenser og talk-showformen efterfulgt af et stand-up show, hvor de medvirkendes og publikums grænser blev testet af. Dette program blev sendt på DR i april, og det fik navnet *Det er ik' sjovt, Simon!* (2021). Lige nu er komikeren Linda P aktuell med tv2serien *Linda P og stjernesくだene* (2022), hvori hun også søger at belyse tabuer som mobning og ensomhed med humor ved at blande genrerne dokumentarisme og stand-up.

Grunden til at jeg ud af dette felt har udvalgt programserien *Tabu - med Rune Klan* er, fordi Klan på en helt særlig måde formår at sammenflette og balancere genrerne sådan, at de igennem programmet formår at supplerer hinanden. Dermed forekommer programmet ikke hånende, men i stedet giver det et respektfuldt og informativt indblik i de medvirkendes hverdag. Ydermere er det virkelig et program, som har fået stor succes og befolkningen har taget det til sig, måske af samme årsag. Eksempelvis vandt det i 2022 en Zulu Award for "Årets originale Tv-program", hvilket er en helt særlig pris, der gives direkte fra danskerne selv, da de kan stemme på de nominerede. Ydermere ses programmets popularitet, idet Klan d. 25. februar på de sociale medier kunne annoncere, at der kommer endnu en sæson af *Tabu – med Rune Klan*.

Genreanalyse af programmet

Programmet gør brug af flere forskellige genrer; nogle mere tydelige og åbenbare, hvor andre anvendes mere flydende og sløret. Jeg vil argumentere for, at programmet både trækker på genregreb fra stand-up comedy, lejlighedstale, dokumentar og talkshow, hvilket jeg vil undersøge og specificere ved en genreanalyse, hvor jeg først klarlægger stand-uppens genretræk, hvorefter jeg anskuer lejlighedstalen, dernæst de dokumentariske genrekarakteristika og slutteligt talk-showets. I det efterfølgende afsnit anskuer jeg genrerne dobbelt funktion, når de indgår i programmet som genrehybrid.

Stand-up comedy - Det er jo bare for sjov!

I dette afsnit vil jeg undersøge, hvordan Rune Klan anvender stand-up i programmet *Tabu – med Rune Klan*. For at gøre dette vil jeg beskrive stand-upgenrens særpræg og fremvise eksempler på, hvornår Klan benytter sig af stand-up karakteristika. Til at udpege stand-uppens genrekarakteristika lægger jeg mig i forlængelse af pointer fra både Robert A. Stebbins' værk *The Laugh-Makers* (1990), Oliver Doubles bog *Getting the joke* (2014) samt Ian Brodies betragtninger fra *A Vulgar Art* (2014) for derigennem at kunne indkapsle en samlet beskrivelse af genren.

En folkløristisk tilgang til stand-up comedy

Brodie påpeger, at stand-upgenren har lighedspunkter med en anden talegenre, nemlig folkløre. Både stand-up comedy og folkløre er kommunikationsmetoder, der formidler deres budskab til en gruppe (Brodie 2014, 7-8). Begge genrer er ydermere kunstformer, der viderebringer folkeminder. Dermed deler genrerne begge det træk at kunne udtrykke viden om det lokalsamfund og den kultur man er en del af. De to genrer er også forskellige, fordi stand-up comedy er professionaliseret og medieret og dermed forekommer dennes rammesætning mere formel, end den folkløristiske (ibid., 8). Hermed er folkløriste historiefortællere, hvor en stand-up komikere i stedet forekommer som performere, hvilket vil blive uddybet i det kommende afsnit.

Stand-up som en optræden

Alle tre skildrer de stand-upgenren som en optræden foran et publikum (Stebbins 1990, 3, Double 2014, 19, Brodie 2014, 8). Når Klan står på scenen foran publikum, filmes han i en situation, hvor han laver stand-up, hvorfor han optræder og performer som komiker, hvilket eksemplificeres i figur 1:



(Figur 1, screenshot fra *Tabu* 5, 21.26).

I alle 6 episoder bærer Klan det samme outfit i performancesituationen; blå skjorte og beige chinosbukser. Vi ser ham ikke i dette sæt på andre tidspunkter igennem sæsonen, men kun når han laver stand-up. Dermed afspejler hans outfit også genkendelighed for modtageren, for hver gang Klan udøver stand-up, gør han det i det samme outfit, hvilket medvirker, at modtageren ved, at Klan nu performer stand-up.

Ydermere definerer Stebbins, Double og Brodie også, hvordan stand-upgenrens performance udformer sig og hvad denne indeholder. Typisk består stand-up kunsten af anekdoter, vittigheder, one-liners eller korte beskrivende monologer (Stebbins 1990, 3). Dette tilslutter Doubles sig også ved at påpege, at stand-up udspiller sig som en samtale, der består af vittigheder og grin (Double 2014, 19). Et eksempel på dette ses i programmet, hvor Klan fortæller en anekdote om, at Nadja siger en høj lyd, hver gang hun får et tic grundet sin lidelse tourettes syndrom. Denne anekdote udfolder sig til en vittighed, da han fortæller, at Nadja siger: “Ja, jeg bliver nok aldrig Ninja” (*Tabu* 2, 18.27), hvorefter salen bryder ud i latter. Humorteori og årsagen til latter vil blive belyst senere i specialet. Men samtalestrukturen er sat: Klan siger noget sjovt og salen responderer ved at bryde ud i latter.

Double beskriver uddybende i sit værk, at den optrædende enten kan spille en overdreven komisk karakter eller optræde som sig selv (Double 2014, 19). I *Tabu – med Rune Klan* er det svært helt at bestemme, hvorvidt Klan i sin optræden som komiker fremstår som sig selv eller

som en overdreven komisk karakter. Også Brodie påpeger, at stand-upgenren er autobiografisk eller observerende som udgangspunkt (Brodie 2014, 15). Klan benytter sig hyppigt af den observerende tilgang i *Tabu – med Rune Klan* fordi han igennem sin stand-up fortæller andres historie, nemlig de medvirkendes. Fordi de medvirkende sidder i salen, bliver Klan også tvunget til ikke at smøre for tykt på, og Klan er i kraft af deres tilstedeværelse mere bundet af virkeligheden, end det er tilfældet med komikere i mange andre stand-upshows, fordi de netop tager det autobiografiske udgangspunkt.

Dog forekommer der også eksempler på, at Klan overdriver og tilføjer lidt ekstra, for at fremme komikken. Dette ses eksempelvis i afsnit 1, hvor Klan tilføjer fiktive elementer, imens han beretter om Michaels skelsættende aften, hvor en raket springer lige for øjnene af ham. Klan fortæller anekdoten: “Det er dagen inden nytårsaften og - øh - han var sammen med sin daværende kæreste og sin ven og de går sådan og hygger sig og gør klar til nytårsaften. De drikker Mokai” (*Tabu* 1, 07.51). Idet Klan siger dette skiftes indstillingen og der filmes nu på Michael nede fra salen, der siger: “Nej” (*Tabu* 1, 08.01). Her ses det, hvordan Klan benytter sig af fiktionalt som strategi, fordi han i anekdoten beskriver noget tænkeligt. I bogen *Fiktionalitet* (2013) beskrives fiktionalt som “det mulige, det ikke-værende, det potentielle, det fremtidige, det overdrevne” (Jacobsen, Kjerkegaard et. al. 2013, 29). Det er netop muligt, at Michael og hans venner den aften drak Mokai, men fordi Michael sidder blandt publikum og siger nej, kan han signalere, at dette ikke var tilfældet. Klans respons til Michaels nej lyder som følgende: “Det er Kalundborg” (*Tabu* 1, 08.02). Da Klan siger dette breder der sig i salen en let latter, hvortil Klan uddyber: “Der er *Voice* på radioen, *Fast and Furious* kører på skærmen. Det er Kalundborg. Okay!” (*Tabu* 1, 08.04). Nu spredes en endnu højere latter blandt publikum. Dermed fremviser dette eksempel, at Klan tydeligvis overdriver situationen og spiller videre på det mulige og overdreven og dermed ikke lader sig binde af virkeligheden for netop at fremme komikken. Fiktionaliteten består netop i, ikke at beskrive virkeligheden helt som den er samt at tydeliggøre, at det er det, der er på spil (Jacobsen, Kjerkegaard et. al. 2013, 29).

Stebbins påpeger ydermere, at stand-uppen ofte leveres på en måde, hvor det virker som om, at stand-upperen kan huske det sagte udenad. Dermed udtrykkes stand-up hyppigst ved en spontan facon lignende den, den optrædende også ville benytte overfor sine venner (Stebbins 1990, 3). Dette ses eksempelvis ved, at Klan i performancesituationen ikke læser op, men taler frit ud til sit publikum. Fordi Klan netop taler frit ud til sit publikum, vil hans kommunikation med dem bestå af naturlige fejl og hak såsom “øh” og gentagelser af ord: “Når ting rammer hinanden, så skaber de sådan nogle, sådan, sådan nogle, - øh- sådan nogle - øh - luftmolekyler (*Tabu*, 04.28). Ydermere

fremstår Klans stand-up spontant, når han inddrager publikum, og i denne sammenhæng improviserer, hvilket vil blive uddybet senere i analysen. Dermed forekommer Klans stand-up både som en impulsiv og spontan optræden, der tager udgangspunkt i de medvirkendes fortællinger.

Stand-up og intimitet

Double betoner også, at formen for stand-up minder om en samtale (Double 2014, 19), hvilket Brodie også stemmer i ved at understrege, at jargonen i stand-up trækker på den talegenre man benytter overfor sine venner (Brodie 2014, 5), hvorfor stand-up genrens kommunikationsform kan defineres som intim og personlig. Klan skaber intimitet med publikum, imens han laver stand-up og gør dette på en indbydende og uformel måde, når han taler direkte til dem: “Dejligt at se jer” (*Tabu* 1, 02.03). Klans nærværende publikum kan groft inddeles i det almene publikum og så de fire deltagere, som Klans stand-up tager udgangspunkt i. Det er særligt det almene publikum han henvender sig til, når han siger “Nu skal I høre” (*Tabu* 6, 27.19). Her er det helt tydeligt, at han tilsigter at inkludere det almene publikum, idet han ved sit ordvalg “høre”, udelukker de fire deltagere med handicap, da de er døve og derfor ikke kan høre det, som Klan inviterer dem til. Herved øges intimiteten mellem Klan og det almene publikum, fordi han netop skaber en komik, der primært er henvendt til dem. Han søger ydermere at fremme samhørigheden mellem dem alle ved at spørge: “Kan I huske den tid?” (*Tabu* 5, 02.24) og derigennem minde hele salen om deres fælles historie. Klan skaber yderligere intimitet ved at inkludere det almene publikum ved at skabe en personlig henvendelse: “Min ven der” (*Tabu* 6, 27.25), når han skal bruge hjælp fra publikum til at udføre sin stand-up og sine trylletricks. Yderligere efterstræber Klan at inkludere det almene publikum i de fire deltageres situation, når han spørger dem: “Hvad fanden vil I gøre? Hvordan vil I leve jeres tid?” (*Tabu* 6, 26.15), for derigennem at få det almene publikum til at tænke over noget, som de dødeligt syge deltagere ofte er tvunget til at tage stilling til.

Ydermere henvender Klan sig også direkte til de fire deltagere, når Klan stiller dem spørgsmål, for at sikre sig, at han formulerer sig sandfærdigt om deres lidelse: “Korrekt?” (*Tabu* 5, 02.12) eller når han spørger: “Huntingtons. Hvor mange er der i Danmark? Hvad er det? Øh? Hvor mange mennesker har det? 400 eller sådan noget, ikke også?” (*Tabu* 3, 13.40), hvorefter der filmes et close-up af Brian, der bekræfter Klan med et nik. Tillige skabes intimiteten og venskabeligheden mellem Klan og de fire deltagere, når Klan tiltaler de fire deltagere ved navn, som han ofte gør, når han omtaler dem i anekdoter, eller når han roser dem: “For helt ærligt, så var det lidt svært at

forestille sig Mads i de her maniske perioder” (*Tabu* 5, 08.18) eller når han siger: “Cecilie jeg savner ord, der er bedre end beundringsværdig” (*Tabu* 1, 35.40). Her fremmes intimiteten ved, at Klan lægger vægt på, at han har brugt tid med de fire deltagere og dermed kan udtale sig flatterende om deres personlighedstræk.

Tabu – med Rune Klan består af 6 afsnit, hvilket også er grobund for en intimitet mellem Klan og seerne, der følger med og i kraft af dette kan de danne en nær relation til Klan. Fordi programmet er lavet i tv-format og dermed ikke blot er et live stand-up show, har tv-seerne nogle andre vilkår for intimitet med Klan. Brodie påpeger, at oplevelsen af intimitet svækkes, når stand-uppen udsendes som tv-format, fordi dette bryder med den direkte kommunikation mellem stand-upper og seer (Brodie 2014, 8). Hvordan Klan søger intimitet med tv-seeren, vil blive belyst, når jeg klarlægger, hvorledes Klan benytter sig af genrekarakteristika fra talkshowet.

Stand-up og interaktion

Som tidligere påpeget er stemningen mellem komiker og publikum venlig og afslappet, hvilket fordrer en gensidig interaktion mellem dem. Selvom kommunikationsformen primært forekommer envejs, opstår der også interaktion mellem komikeren og det publikum som optrædes for (Stebbins 1990, 3, Brodie 2014, 5). Dette benævner Double også i sin genredefinition af stand-up: “It [Stand-upgenren] involves direct communication between performer and audience. It’s an intense relationship, with energy flowing back and forth between stage and auditorium” (Double 2014, 19). I forlængelse af dette, beskriver Double også, at stand-upgenren udfolder sig i et “her og nu”. Alle shows er dermed influeret af det publikum, der ser på og derfor kan publikum påvirke, hvordan det enkelte show udfolder sig. Komikeren skal dermed kunne inddrage publikum og inkorporere alle tænkelige hændelser, der sker i auditoriet, i sit show, for at opretholde samspillet mellem sig selv og publikum og dermed fastholde intimiteten (Ibid., 20).

Dette udfolder sig i programmet på mange forskellige måder. For det første ses interaktionen mellem publikum og Klan, ved at Klan laver sjov, hvorefter salen responderer med grin eller klapsalver. Ydermere inddrager Klan i hvert afsnit publikum i sin stand-up, ved at få dem til at medvirke i sine tryllerier. Eksempelvis i afsnit 4, hvor Klan får hjælp af to fra publikum. Klan får hjælp af både Lærke, til at holde en småkagedåse og af Victor, der skal vælge et tilfældigt ord i tre bøger, som Klan har medbragt. Klan beder nu Victor om at rive en side ud af bogen, hvortil Klan kommenterer: “Det gjorde du simpelthen bare uden at tøve, overhovedet” (*Tabu* 4, 26.34), hvorefter

salen bryder ud i latter. Denne energi som salen bringer til Klan, responderer han på, hvorefter han improviserer og spontant siger: "Det er fordi du er en ung mand, du giver ikke en fuck for det skrevne ord, ikke også?" (*Tabu* 4, 26.37) og til dette svarer Victor nede fra salen med et "Ja" (*Tabu* 4, 26.40). Dermed ses det, hvordan den direkte kommunikation mellem Klan og publikum udfolder sig. Den måde som Victor river papiret ud af bogen på gør, at Klan improviserer og spontant laver sjov med Victor og dermed har Victor påvirket, hvordan Klans show folder sig ud. Den energi som Victor bringer ind i showet, benytter Klan sig af og dermed flyder energien fra salen til scenen og tilbage igen fra scenen til salen. Det underbygger yderligere intimiteten og samtalen mellem Klan og hans publikum.

Dette gør sig også gældende i afsnit 1, hvor det er mellem Klan og deltageren Cecilie, at energierne flyder. Klan fortæller om, hvordan Cecilie til en gymnasiefest bliver blind på sit andet øje også (*Tabu* 1, 05.33). Imens Klan forklarer, at hun får et lille puf til en forfest med sin gymnasieklasse, afbryder Cecilie ham, og de fortsætter nu med at fortælle anekdoten sammen:

Cecilie: Jeg bliver faktisk løftet op... Og så...blev jeg sådan...

Klan: Du får... Du bliver løftet op? Som i glæde eller hvad?

Cecilie: Ja, det var sådan lidt dans. Og så øh....

Klan: Det var lidt dans? [Latter]

Cecilie: Så, Ja.

Klan: Løftet op og - det var mere det der Dirty Dancing løft? [Latter] Det var det I skulle lave? [Latter]

Cecilie: Ja.

Klan: Og så vælter de.

(*Tabu* 1, 05:52).

Her ses det, hvordan Cecilies indspark i fortællingen påvirker Klan og dermed er hun med til at forme, hvordan showet videre forløber. Det at Cecilie afbryder - og dermed deltager i Klans anekdote - gør, at Klan spontant spørger hende, om det var det ikoniske løft fra filmen *Dirty Dancing*. Dermed skaber Klan en reference i den interne fortælling, ved at sammenligne Cecilies løft, med et vi alle kan forestille os, hvilket medvirker, at Klan inddrager hele salen i Cecilies intime og personlige anekdote. Denne seance skabes netop, fordi Cecilie nede fra salen deltager i den anekdote, som

Klan beretter om oppe fra scenen, og dermed flyder energien mellem Klan og publikum. Klan inviterer hermed hele salen ind i den samtale, som han har med Cecilie på første række, fordi han improviserer og spontant laver en sammenligning med *Dirty Dancing*, der opstår på baggrund af den energi, som Cecilie skaber ved at deltage i anekdoten.

Der er således mange eksempler på, hvordan energien smitter fra sal til scene og tilbage igen fra scene til salen. Dette forekommer nemlig i alle programmerne, men særligt i afsnit 2, hvor de medvirkende lider af tourettes syndrom. Allerede når Klan forsøger at introducere de fire deltagere, afbrydes han af lyde og skrig fra første række, fordi de - grundet tourettes syndrom - ikke kan beherske deres udbrud og ticks. Klan responderer på den energi, som de udsender ved at sige ”Yes. Ja, det var to lange dage - øhhh” (*Tabu 2*, 01.20), hvorefter latteren spreder sig. Klan korrigerer sig selv og siger i stedet: “Ej, helt seriøst, det var megadejligt at være sammen med de her mennesker” (*Tabu 2*, 01.25), hvorefter Klan igen bliver afbrudt af en deltager med tourettes syndrom, der siger: “Ej, du lyver, jeg hader dig” (*Tabu 2*, 01.28). Dette besvarer Klan med en løftet pegefinger og ordene “Jeg lyver ikke!” (*Tabu 2*, 01:29). Denne dans mellem de medvirkendes ticks og Klans impulsive kommentarer fortsætter programmet igennem. Klan indrømmer også, at han syntes det er svært at udføre sin stand-up, når publikum deltager i så høj grad, og mere ustyrligt end i de andre afsnit (*Tabu 2*, 06.53). Dermed har deres energi påvirket Klan og han må derfor stoppe sig selv og søge at samle sig til at fortsætte, hvorefter Kenni på første række råber: “Jeg tror på dig” (*Tabu 2*, 06.58), for at bakke ham op. I løbet af programmet smitter energien fra de tourettesramte ikke blot Klan, men også resten af salen. Eksempelvis siger Klan: “Prøv at hør her; vi skal huske på, at det vi oplever her, det er ikke noget, der kan styres. Det er et autonomt system, der kører” (*Tabu 2*, 11.41), hvortil Kennie kommenterer: “Ej, det er lidt ligesom min diller, det er fandme vildt” (*Tabu 2*, 11.46). Efter denne korrespondance mellem Klan og Kennie bryder salen ud i latter, hvilket opstod på baggrund af vekselvirkningen mellem Klan og Kennie. Dermed påvirker de tourettesramte deltagere Klans stand-up ved at afbryde ham, så han taber tråden, ydermere afbryder de og skaber en energi, der præger og påvirker, hvordan Klans show folder sig ud. I alle eksemplerne formår Klan at inkorporere det som deltagerne siger, hvilket gør, at Klan fastholder kommunikationen med salen og derigennem intimiteten.

Stand-up er grænsesøgende

I stand-up tales der typisk om tabubelagte emner som sex, krop og handicaps. Brodie beskriver, at komikeren, ved at tale om disse risikable og grænseoverskridende emner, skaber et intimt rum, der adskiller sig fra, hvordan man ville tale i en offentlig situation (Brodie 2014, 6). De emner som Klan bringer op, er oftest intime og tabuiserede og inddrages derfor oftest, når man taler med sine nære relationer. Det får i stand-up sekvenserne i *Tabu – med Rune Klan* et ekstra lag af intimitet, når Klan taler om disse temaer, fordi dem han taler om, sidder på første række og dermed er de en del af publikum. Hermed konstruerer Klan en tæt relation mellem sig selv og publikum, når hans stand-up behandler en del af publikums livsvilkår og ved at berette om deres situation, gør han sig nærmest til en del af gruppen og inviterer det almene publikum til også at være det: “he or she 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, 6). Klan efterstræber i sine programmer at dele sit syn på deltagerne og deres lidelse og dermed indbydes publikum til at blive medlem af Klans gruppe og derigennem forene sig med hans ståsted og holdningstagen. Yderligere er det ifølge Brodie relevant at beskrive, hvordan stand-up er en grænsesøgende genre, fordi den forventes at forhandle, hvad det er tilladt at lave sjov med. Derfor karakteriserer Brodie også stand-upgenren 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).

I dette citat fremhæver Brodie stand-upgenrens muligheder for at forhandle med de grænser, der sættes for den kulturelle sensibilitet og dermed kan komikeren udfordre og behandle, hvad der er passende at lave sjov med. Dette formår komikeren, fordi publikum har en forventning til genren som grænseoverskridende, risikabel og kontroversiel, som Brodie påpeger i ovenstående citat. Men denne forhandling af normer er ikke komikerens alene, den deltager publikum også i: “They [publikum] can give voice to a reaction, whether positive or negative. Together the performer and the audience negotiate what is appropriate and what is inappropriate” (Brodie 2014, 162). I forlængelse heraf beskriver Brodie, at komikeren skal sikre sig, at han/hun fortsat optræder passende, ved at aflæse salens reaktioner. Ud fra salens reaktioner kan komikeren dermed forvente, at den samme reaktion gør sig gældende for dem, der får showet vist på tv. Det nærværende publikum fremviser

altså, hvordan man bør reagere hjemme i stuen og dermed afgør det tilstedeværende publikum også, hvad der er sjovt (Ibid.). Så når Klan i programmet kan få publikummerne i salen til at grine af sine vittigheder, og deltage i den grad som de gør, kan han dermed forvente, at tv-seerne også tillader den grænsesøgende humor.

Yderligere kan Klan aflæse, hvor grænsesøgende han kan være, ved at se deltagernes reaktioner på sine jokes, fordi de også er en del af publikum, hvilket til dels kan forekomme begrænsende for ham. Klan søger i nogle situationer de medvirkendes accept, når han laver sjov med deres lidelse. Eksempelvis i afsnit 5, hvor Klan siger: ”Jeg håber, at det er okay, at jeg siger det her” alt imens han kigger ned på Mille, som han skal til at fortælle noget om. Hun responderer med et nik og ”uhm”, hvorefter Klan beretter videre om Milles lidelse (*Tabu* 5, 19.03). Imens han fortæller anekdoten om Mille, nikker hun anerkendende og tillader dermed Klan at fortælle om hendes lidelse. Dette fremviser, at Klan også føler sig begrænset af, at de medvirkende sidder i salen. Klan sikrer sig først hendes accept, fordi han ved at fortælle om hendes lidelse, kommer helt tæt på noget, der kunne være sårbart for hende. Dette tydeliggør også for publikum og seeren, at de medvirkende er helt med på, at Klan laver sjov med deres lidelse.

Stand-up og dens hjælpemidler

Stebbins fremhæver endnu et genretræk ved stand-uppen; nemlig det, at den verbale performance i ren stand-up comedy ofte ledsages og forstærkes af en række elementer fra teaterverdenen såsom rekvisitter, grynt, pust, kropslige bevægelser, kostumer, hyl og ansigtsudtryk (Stebbins 1990, 3). Dette benytter Klan sig også af, når han i programmet performer stand-up. Eksempelvis har han medbragt en stor rekvisit til scenen, der skal forestille et øre, hvilket er fremvist ved figur 2:



(Figur 2, screenshot fra *Tabu 6*, 04.19).

Imens Klan ved brug af rekvisitten gennemgår, hvordan vores hørelse fungerer, benytter han sig også af rekvisitten til at understøtte og forstærke den verbale stand-up. Dette gør han både, når han peger på den store skraldespand til venstre og siger “Og jeg har illustreret - øh - øret her med en skraldespand, fordi jeg hører mega meget lort derhjemme” (*Tabu 6*, 04.52), hvilket bevirker, at salen griner. Dermed bliver rekvisitten benyttet til at ledsage hans vittighed. Efterfølgende bevæger Klan sig længere til højre mod nye elementer i hans øreskulptur, hvor Klan begynder at forklarer om øresneglen, og løfter en kagesnegl op, der skal symbolisere øresneglen. Dernæst fremviser han kagen til publikum og så spreder der sig en let latter i salen, hvorefter han slikker sig på sine hænder og siger “Uhm”, hvilket gør, at salen griner endnu højere. Dermed forstærker både hans lyd “Uhm” og hans sutten på fingrene publikums grin, som understreger, at Klan ikke blot formår at vække latter, ved det han siger, men også når han benytter sig af lyde eller rekvisitter. Dermed ses det, hvordan Klan benytter sig af begge elementer, når han udfører stand-up og at disse elementer fremmer komikken. Rekvisitten er ikke blot medvirkende til at vække latter, når Klan benytter den, men den får også en funktion af at informere både salen og seerne om, hvordan vores hørelse fungerer. Når Klan gør dette, medvirker rekvisitten yderligere til at skabe en fælles forståelse for, hvordan vi hører, og dermed forekommer den som et inkluderende element, der vækker en intimitet og forståelse hos publikum og seerne.

Klan benytter sig også af andre elementer fra teaterverdenen, såsom kropslige bevægelser og ansigtsudtryk, til at understrege sine vittigheder. I afsnit 3 fortæller Klan om, at Victoria var vågnet op i sommerhuset med gode lunger, hvorfor hun var vildt glad. Efter han har fortalt dette, indskyder han: “Og det er ikke, hvad I tror det er”, alt imens han laver fagter med sine hænder, der indikerer at de gode lunger er et udtryk for gode bryster, hvorefter salen bryder ud i latter, hvilket Klan også tilslutter sig (*Tabu 3*, 15.38). Dermed ledsages joken med grin, fagter og smil fra Klan selv. Et andet eksempel på, at Klan benytter sig af kropslige bevægelser, til at formidle sine vittigheder, er, når han fortæller om, at Sead ikke kan tisse ved brug af sine urinveje, men i stedet lader sin urin ved hjælp af et kateter oppe ved brystet:

Klan: Du tisser heroppe fra, ikke også?

Sead: Jo, fra brystet.

Klan: Og det er ikke fordi den er lang. La’ det være, okay.

(*Tabu 3*, 25.43).

Når Klan ytrer “Og det er ikke fordi den er lang”, laver han med sine hænder en linje fra skridtet og op til der, hvor han tidligere indikerede, at Seads kateter var placeret. Dermed understøtter han sin vittighed med sine fagter, ved at minimere en lang penis fra skridtet helt op til brystet, hvilket kan ses i figur 3 nedenunder:



(Figur 3, screenshot fra *Tabu 3*, 04.44 + *Tabu 3*, 04.45).

Yderligere benytter Klan ansigtsudtryk til at fremme komikken i program 4, hvor han introducerer publikum til lidelsen cerebral parese. Han søger at forklare om de bindevævshinder, der beskytter vores hjerne. Når han læser navnene op på disse, stopper han op, inden han siger det sidste, der

tydeligt adskiller sig fra de to første: “Dura, arachnoidea ... og Pia” (*Tabu* 4, 04.56), hvorefter salen griner. Inden han siger navnet på den sidste bindevævshinde, holder han vejret og rynker brynene som et tegn på, at han syntes det er mærkeligt, at en af bindevævshinderne har et så genkendeligt kaldenavn, når nu de andre er så kompliceret. Dette understøttes af hans kommentar efterfølgende: “Bare Pia? Bare Pia! Yes!” (*Tabu* 4, 05.02). Hermed ses det, at Klan hyppigt ledsager og forstærker sine vittigheder med rekvisitter, fagter og ansigtsudtryk. Disse virkemidler forekommer også som en rettesnor fra Klan til publikum og seeren, fordi han ved at bruge disse også kan understrege, hvornår der må grines. Klans stand-up behandler, som tidligere påpeget, mange tabubelagte emner, hvorfor fagterne og ansigtsudtrykkene også kan være en måde for seeren at aflæse den sociale situation og dermed understreger de, hvornår det er tilladt at grine af Klans grænsesøgende humor.

Kombineret stand-up comedy

En undergenre til den rene stand-up comedy benævner Stebbins som *kombineret stand-up comedy*, hvor performeren medbringer en eller flere vigtige fysiske ting med sig op på scenen. Det er indenfor denne undergenre af stand-uppen, hvor musik, jonglering og trylleri kombineres med verbal komik (ibid., 5). Og netop denne undergenre bevæger Klan sig indenfor i alle hans shows - også i dette her. Derfor indgår der minimum et trylletrick i hvert program, hvor Klans stand-up comedy forenes med tryllerier. I figur 5 ses et billede af Klan, hvor han tryller med reb i program 5:



(Figur 5 screenshot fra *Tabu* 5, 00:06:57).

Samtidig med at Klan tryller med reb, fortæller han om, hvordan det er at leve som bipolar. Sideløbende med både trylleriet og informationerne om lidelsen, siger Klan:

“Når du er manisk, så kan alt lade sig gøre lige pludselig. Lige pludselig har man tankeflugt, man har svær uro, man tænker bare: Hvad sker der? Men man behøver ikke at sove så meget, man har et øget behov for sex, man kan fokusere og man kan være mega irriteret, Og hvis I er lidt ligesom mig, så er det eneste I hørte i den sætning det var: et øget behov for sex. [Latter] Nåårh, smitter det? [Latter] Fordi så må I godt hilse på en jeg kender. [Latter]

(*Tabu 5, 06.15*).

Dermed kombinerer Klan sin joke med fremvisningen af et trylletrick, hvor han hele tiden adskiller rebet og inddeler det i forskellige længder. Ydermere tryller han i samme tempo som han taler, hvilket tydeliggør sammenhængen mellem hans trylleri og hans stand-up, da de ikke blot kombineres, men supplerer hinanden. Det, at Klan tryller imens han giver informationer, gør, at publikum bliver underholdt på samme tid med, at publikum modtager informationerne om den pågældende lidelse. Dermed forklæder Klan de mange informationer ved sit trylleri og opretholder derved underholdningsværdien på samme tid.

Som følge af, at Klan står på en scene og performer for et publikum ved at benytte sig af anekdoter, vittigheder, rekvisitter, ansigtsudtryk, lyde og fagter med underholdning som formål, kan jeg betegne disse seancer i programmet som stand-up comedy. Ydermere udfolder det sig som den undergenre, der kaldes kombineret stand-up comedy, fordi Klan forener stand-uppen med trylleri. Foruden dette fremstår hans performance intim fordi han ved uformel henvendelse, samtale og ved at inddrage publikum i sine tryllerier formår at skabe en interaktion med sit publikum. Igennem intimiteten skaber Klan en samhørighed mellem sig selv og publikum, hvilket fordrer, at han kan tillade sig at lave sjov med tabubelagte emner og derved fremme det grænseoverskridende ved genren. Yderligere påvirker publikum med deres energi også den stand-up, som Klan udfører, og han formår også at inkorporere publikums indspark i denne, hvilket medvirker at Klan lykkes som komiker. Dermed skaber Klan en afslappet, intim og sjov stemning, når han benytter sig af stand-upgenren. Programmet udmærker sig ikke alene som stand-up, men jeg vil argumentere for, at det

benytter flere genretræk, der er afgørende for den måde, hvorpå programmet formidler de tabubelagte emner.

Lejlighedstalen - En hyldest til de medvirkende

Tabu - med Rune Klan trækker på stand-upgenren, hvilket jeg har præsenteret i ovenstående afsnit. I sammenspil med denne genre drager programmet ydermere nytte af lejlighedstalen. Til at påpege dette anvender jeg Hanne Dittmer og Keld B. Jensens pointer om genren fra bogen *Retorik* (1994) samt Michael Kjær Ejstrups betragtninger herom fra bogen *Ordet fanger* (2018).

Dittmer og Jensen beskriver, at lejlighedstalens primære formål enten er at rose eller dadle modtageren (Dittmer og Jensen 1994, 10). Når *Tabu - med Rune Klan* trækker på lejlighedstalen som genre er det oftest med den hensigt at rose og hylde de medvirkende. Dette gør Klan særligt i afslutningen af hvert afsnit. Eksempelvis siger han i afsnit 4 om Cæcilie: "Hun har fucking klaret den. Og hun har haft en svær tid og hun er en stærk tøs" (*Tabu* 4, 36.02) yderligere siger han om Sead i afsnit 3: "Det der livssyn, der kommer dernede fra! Det forstår jeg ikke. Jeg kan simpelt hen ikke forstå det og det er så smittende og det er så inspirerende" (*Tabu* 3, 29.08). Ydermere fremhæver Klan også Rasmus, og den visdom han indebærer, i afsnit 4: "Rasmus er blevet beskyldt for at være dum. Det sidste Rasmus er, er dum. Han har krystalklare tanker" (*Tabu* 4, 25.04). Disse eksempler understreger, hvordan Klan i hvert afsnit benytter anledningen til at hylde og påpege prisværdige træk hos de medvirkende. Når Klan gør dette, skaber han et positivt indtryk af de medvirkende, hvilket får modtagerne (publikum og seeren) til at anskue deltagerne på samme måde.

Ejstrup påpeger ligesom Dittmer og Jensen, at lejlighedstalens hovedformål er at opmuntre, underholde samt behage lytteren ved - som oftest - at skabe en god stemning. For at opnå dette beskriver Ejstrup, at taleren skal inddrage de positive elementer mellem taleren og dennes publikum ved at påpege prisværdige aspekter hos den man taler om. Dermed inddrages både positive hændelser samt fælles oplevelser mellem taleren og publikum (Ejstrup 2018, 42). I en lejlighedstale anvendes ofte pompøse og store ord til at gøre netop dette (ibid., 43). Klan afrunder som sagt sin stand-up med at hædre de medvirkende. Her påpeger han også, hvilken glæde det var for ham at møde dem og hvordan deres fælles oplevelser har lært ham noget. Dette forekommer eksempelvis i afsnit 3, hvor Klan siger: "Det var vildt dejligt at møde jer og det var som sagt enormt livsbekræftende. Giv dem lige en kæmpe stor hånd [klapsalve] og vi ønsker jer det bedste" (*Tabu* 3, 39.33). Her ses også, hvordan Klan anvender pompøse ord som adjektiverne "livsbekræftende" og "bedste" samt styrkemarkører i form af "vildt", "enormt" samt "kæmpe". Også i afsnit 6 afslutter Klan med følgende opfordring: "Og jeg vil sige, at det jeg lærte, som var det største, det er jo, at det ikke er så

pisse farligt at forsøge at kommunikere med jer. [...] I den døves verden så betyder en klapsalve ikke en skid, så vi skal sige tak til dem på den helt rigtige måde, som de gør. Og det er sådan er [Klan Løfter begge hænder over hovedet og vinker]” (*Tabu* 6, 38.33). Dette eksempel fremhæver, at Klan har lært noget af de medvirkende, som han ønsker at anvende i praksis til at hylde dem - på et sprog som de forstår.

Dette afsnit viser, at Klan også trækker på en anden talegenre i sin stand-up, nemlig lejlighedstalen. Denne benytter han sig af, når han vil rose og hylde de medvirkende, hvilket han gerne gør foran publikum i salen. Dermed laver han ikke blot sjov med dem, han klarlægger også deres flatterende og beundringsværdige sider, hvilket er med til at skabe en god stemning mellem Klan og de medvirkende. Dette spiller godt sammen med stand-uppen, fordi lejlighedstalen også bygger på intimitet, som er et af stand-uppens genretræk.

Dokumentarisme - At komme helt tæt på de medvirkendes virkelighed

Programmet anvender også dokumentariske træk, hvilket jeg nu vil analysere ved at benytte mig af Bill Nichols’, Carl Plantingas og Ib Bondebjergs dokumentarteori. Nichols skildrer i sit værk *Introduction to Documentary* (2010, 2017) dokumentaren som genre samt definerer seks forskellige fremstillingsformer denne kan udfolde sig som. Nichols beskriver, at definition af en dokumentarfilm ikke forekommer særlig præcis, men at vi i dag ofte skuer tilbage til 1930’erne for at finde en definition, hvor John Grierson beskrev dokumentaren som en “creative treatment of actuality” (Nichols 2017, 5). Denne definition afspejler et syn på dokumentaren som kreativ og vovet på den ene side og på den anden side som en virkelighedsnær genre, der også findes hos journalister og historikere (ibid.).

Nichols selv udformer sin definitionen ved at påpege tre elementer ved dokumentarfilm, der for ham er centrale genrekarakteristika. Disse tre elementer kredser alle om dokumentarens virkelighedsskildring. Den første lyder: Dokumentarer handler om virkeligheden, om det, der rent faktisk har fundet sted (ibid.). Dokumentariske film adskiller sig fra fiktionsfilm ved netop at behandle virkeligheden og referere direkte til den virkelige verden, som Nichols også beskriver: “Documentary images present people and events that belong to the world we share” (ibid., 5). Nichols påpeger ydermere, at dokumentaren søger at basere sig på verificerbare beviser samt fakta og ved netop at gøre dette, understreger dokumentaren sin status som dokumentarfilm (ibid., 6). *Tabu – med Rune Klan* centrerer sig om virkeligheden og det er virkeligheden, der bliver beskrevet, når Klan introducerer til og forklarer de forskellige lidelser, som de medvirkende har, hvilket han gør i hvert afsnit. Eksempelvis i afsnit 2, hvor Klan forklarer lidelsen Tourettes syndrom (*Tabu* 2, 01.44)

og derved præsenterer Klan publikum for sandfærdige informationer om de medvirkendes lidelser. Dette kan forekomme enten ved at benytte sig af virkemidlet voice-of-God, hvor den talende høres, men aldrig ses (Nichols 2017, 121) eller ved en voice-of-authority, hvor den talende både ses og høres (ibid., 122). I *Tabu – med Rune Klan* anvendes voice-of-authority, da Klan ikke blot høres, men han ses også, imens han forklarer om lidelsen. De medvirkendes virkelighedsskildringer understøttes af billedmateriale fra de situationer som de beskriver. Eksempelvis inddrages der barn-domsbilleder eller hospitalsbilleder som bevis på, at de medvirkende har erfaret det, som de fortæller om. Billedmaterialet af de medvirkende samt Klans beskrivelser af de forskellige lidelser er med til at oplyse seeren og får derved karakter af bevisførelse, hvorfor programmets faktaforankring øges.

Det andet element beskriver Nichols på følgende måde: Dokumentarfilm omhandler virkelige mennesker. Her uddyber han sin antagelse ved at påpege, at deltagerne i dokumentarfilm ikke påtager sig en rolle, som det er tilfældet med skuespillere i spillefilm. I dokumentarer fremstiller de medvirkende sig selv ved at trække på tidligere erfaringer af at være sig selv foran et kamera. Dermed forventer seeren, at de medvirkende i dokumentarer ikke spiller skuespil, men fremviser deres egen person og personlighedstræk på trods af kameraets indvirkning (ibid.), hvorfor Nichols benævner de medvirkende som social actors (ibid., 104). Alle de medvirkende i *Tabu – med Rune Klan* repræsenterer sig selv for seeren og spiller dermed ikke en rolle, som det er kendt fra skuespillerkunsten. De fortæller deres egen historie og dermed om deres eget liv, hvorfor de agerer “som dem selv” på trods af kameraets tilstedeværelse. Vi ser dem yderligere i mange forskellige hverdagslige situationer, hvor de udtrykker deres personlighed ved enten at læse en bog, svømme i poolen, spiser aftensmad eller snakker sammen. Det samme gør sig gældende for Klan, der også optræder i programmet under eget navn - både som komiker og magiker i performance situationen samt vært i sommerhuset. I kraft af dette kan de medvirkende og Klan karakteriseres som det Nichols kalder for social actors.

Det sidste element i Nichols’ definition på en dokumentarfilm er, at en dokumentarfilm består af fortællinger om, hvad der sker i den virkelige verden (ibid., 7). Dette element fokuserer på den dokumentariske historiefortælling: “Documentaries tell us about the world by telling stories or commenting on a situation with the tools of engagement forged by storytelling and rhetoric” (ibid.). Dokumentarens narrativ tager udgangspunkt i et individs eller samfunds synspunkt, hvorfor dokumentarer ifølge Nichols ikke er en reproduktion af virkeligheden, som fiktion kan være det, men i stedet en repræsentation af virkeligheden ud fra et eller flere synspunkter (ibid., 9). Dokumentaren fremviser dermed en subjektiv vinkel på virkeligheden. Det er de medvirkendes oplevelser, der er omdrejningspunkt i *Tabu – med Rune Klan*. De medvirkende fortæller med udgangspunkt i deres egne erfaringer, og dermed vinkles det de fortæller, ud fra deres eget perspektiv. Eksempelvis

når Cæcilie i afsnit 1 fortæller om, hvordan hun blev blind på sit ene øje (*Tabu* 1, 04.28) eller når Rasmus i afsnit 4 beretter om, hvordan det var at blive mobbet i folkeskolen grundet sin lidelse cerebral parese (*Tabu* 4, 09.46). Ud fra disse fortællinger fra de medvirkende repræsenterer *Tabu – med Rune Klan* deres syn på verden, og der henvises dermed til subjektive beskrivelser af begivenheder fra deres eget liv. Som følge af dette tydeliggøres et af programmets formål: “At blive klogere på, hvordan det er at være blind” (Tv2 Play, 2021) som TV 2 Play påpeger i programbeskrivelsen på det første afsnit af *Tabu – med Rune Klan*. Denne viden opnås ved at høre de medvirkendes individuelle oplevelser og erfaringer, hvorfor dette bliver programmets undersøgelsesmetode. Ud fra de tre elementer som Nichols beskriver, definerer han dokumentargenren som følgende:

“Documentary film speaks about situations and events involving real people (social actors) who present themselves within a framework. This frame conveys a plausible perspectives on the lives, situations and events portrayed. The distinct point of view of the film maker shapes the film into a way of understanding the historical world directly rather than through a fictional allegory” (Nichols 2017, 10).

På baggrund af ovenstående analyse tydeliggøres det, at *Tabu – med Rune Klan* trækker på den dokumentariske genre, som Nichols definerer den. Yderligere beskriver Nichols to måder, hvorpå man kan inddele dokumentarfilm: Både ud fra, hvilke allerede eksisterende non-fiktive modeller den trækker på samt hvilke fremstillingsformer, den gør brug af. En dokumentarfilm benytter sig ofte af flere modeller samt fremstillingsformer, hvorfor disse kan overlappe og komplimentere hinanden i det dokumentariske udtryk (ibid., 107). De allerede eksisterende nonfiktive modeller inddelever han i 12 slags: 1) Efterforskning (indsamling af beviser, have sagen for øje samt et særligt perspektiv). 2) Promovering af en sag (søge at overbevise ved beviser og eksempler samt at fremvise et specifikt synspunkt). 3) Historisk (genfortælle en hændelse, tilbyde et perspektiv på denne). 4) Vidnesbyrd (indsamle mundtlige fortællinger og vidner, der vil fortælle deres syn på en sag). 5) Rejsebeskrivelse (overbringe særprægetheder, der har til formål at vække lyst hos modtageren til at se eksotiske steder). 6) Sociologi (studie af subkulturer, der indebærer feltarbejde, deltagerobservation, beskrivelse samt fortolkning). 7) Visuel antropologi (studie af andre kulturer, hvor det er informanterne, der giver adgang til den kultur, der undersøges). 8) Førstepersons essay (fortællerens synspunkt eller erfaring, fokuserer på den individuelle udvikling). 9) Poesi (formen er fokuspunktet og kan blandt andet indebære en særlig rytme). 10) Dagbogsform (daglige indtryk, der begynder og slutter vilkårligt). 11) Individuel/gruppeprofil (genfortællinger om en gruppes modning eller

særpræg). 12) Autobiografi (personligt perspektiv på egne erfaringer, modning eller syn på livet) (ibid., 106-107).

Tabu – med Rune Klan trækker særligt på to af disse allerede eksisterende non-fiktive modeller - nemlig; Efterforskning samt individuel/gruppeprofil. Programmet bærer præg af efterforskning i henhold til dets præmis at ville undersøge om man kan lave sjov med emner, som det normalt er tabu at gøre grin med. Her er indsamlingen af beviser mere underforstået, men de forekommer eksplicit i interviews, hvor Klan direkte spørger deltagerne, om det er tilladt at joke med deres lidelse. Eksempelvis i samtalen omkring morgenbordet, hvor Klan spørger: “Kan man gå for langt i jeres bog?” (*Tabu* 1, 33.35). Hertil responderer Cæcilie: “Jeg elsker sådan at drage humor ind i sådan selve det, at jeg ikke kan se [...] Så jeg synes det er sjovt at joke med det [...] Så vil jeg hellere bare grine af det” (*Tabu* 1, 33.44). Implicit undersøger han det, ved at lave jokes om deres lidelse i stand-up showet og dermed afprøves præmissen helt konkret, og derigennem fremviser Klan sin undersøgelse for både publikum og seerne af programmet. *Tabu -med Rune Klan* gør også brug af en individuel/gruppeprofil til at undersøge præmissen, da programmet også forekommer som et studie af, hvordan de medvirkende lever med deres lidelser. Seerne får igennem programmet et indblik i, hvordan det er at være blind, døv eller dødeligt syg, ved at de medvirkende giver seeren adgang til deres liv, ved at lade sig filme samt sætte ord på deres oplevelse af at være kronisk syge.

Nichols inddeler ydermere dokumentarfilm i seks forskellige fremstillingsformer: Den poetiske (her er det de æstetiske og stilistiske virkemidler, der er omdrejningspunktet), den ekspositoriske (der appelleres heri til forklaringer og argumenter, denne er den fremstillingsform som refereres til som den klassiske indenfor dokumentarisme), den observerende (direkte observation af hverdagslivet), den participatoriske (fokus på interaktionen mellem instruktøren og den medvirkende ved brug af interviews eller andre elementer, hvor instruktøren indgår), den reflektive (i denne dokumentar søges en øget opmærksomhed på filmens virkelighedsskildringer) og den performative (særligt fokus på instruktørens egen relation til dokumentarens virkelighed) (Nichols 2010, 31). *Tabu – med Rune Klan* trækker ud fra denne kategorisering på flere elementer fra to af de seks fremstillingsformer, som Nichols præsenterer; nemlig den observerende samt den participatoriske fremstillingsform.

Den observerende samt participatoriske fremstillingsform

Nichols beskriver, at den observerende fremstillingsform filmer det, der skete, som det skete, når det skete. I denne fremstillingsform observeres det hverdagslige og spontane, uden at der tilføjes yderligere eksempelvis i form af voice-over, lydeffekter, skrift på billedsiden eller rekonstruktioner

(ibid, 132). I *Tabu – med Rune Klan* forekommer der hyppigt scener, hvor virkeligheden skildres med henblik på hverdagen, og hvordan denne udfolder sig hos de medvirkende. Dog afviger disse fra den rene observation, da der ofte forekommer lydeffekter i form af underlægningsmusik eller skrift på billedsiden. Alligevel vil jeg i dette afsnit argumentere for, at programmet trækker på elementer fra den observerende dokumentarstil. I starten af hvert program observeres de medvirkende, imens de kommer gående hen imod kameraet. Eksempelvis følger kameraet i starten af afsnit 4 de medvirkende, der lider af cerebral parese (*Tabu* 4, 00.24). De filmes først i en total billedbeskæring, hvor hele personen fremvises. Dermed bliver det tydeligt, at de grundet deres lidelse er udfordret på deres gågang, fordi de enten ses i kørestol eller humpende grundet deres lidelse. Efterfølgende ændres beskæringen fra total til halvtotale, hvorfor der zoomes ind på de enkelte personer, for at introducere dem ved navn, hvorefter der zoomes ud igen og de filmes atter i beskæringen total. Når de medvirkende observeres på ovenstående måde, har det den effekt, at deres lidelse og dertilhørende udfordringer tydeliggøres for seeren. Dette sker ydermere i afsnit 1, hvor de blinde skal finde deres værelser i sommerhuset. Her ses Cæcilie komme gående ned ad gangen, for at finde sit værelse (*Tabu* 1, 05.18). Hun filmes i total, så også hendes blindestok kan ses i billedet og dermed tydeliggøres hendes synsbesvær. Ydermere forekommer der seancer, hvor de medvirkende tager deres piller. Eksempelvis Sanne, der sluger sine piller foran spejlet på toilettet (*Tabu* 5, 15.09). Her er pillerne i fokus, da billedbeskæringen er ultranær, når der filmes på Sannes hånd, der holder pillerne. Et andet eksempel på, at de medvirkende observeres med fokus på deres lidelse, er i afsnit 4, hvor Frederik filmes liggende på en solseng foran sommerhusets pool, hvor han slapper af og slikker sol. Dette ses i figur 6:



(Figur 6, screenshot fra *Tabu* 4, 00.17.27).

Den næste indstilling zoomer ind på Frederik, der ved den nye indstilling særligt fremviser sin fastholdte højre hånd og dermed minder dette seeren om, at han lider af cerebral parese. Dette ses i figur 7 nedenfor:



(Figur 7, screenshot fra *Tabu* 4, 00:17:32).

Eksemplerne viser, at deltagerne er påvirket af deres lidelse og at denne influerer, hvordan de kan leve deres liv.

Foruden disse seancer med lidelserne i fokus, forekommer der i programmet mange observationer af de medvirkende i færd med dagligdags gøremål, der er genkendelige for seeren. I samme afsnit portrætteres også Kristian, der sidder og tegner (*Tabu* 4, 13.13) samt Rasmus, der sidder udenfor og læser i avis (*Tabu* 4, 24.06). Det samme gør sig gældende i de andre afsnit, hvor Kristian i afsnit 1 observeres, imens han svømmer baner i poolen (*Tabu* 1, 13.28) og Winnie, der sætter sit hår (*Tabu* 1, 17.59). I afsnit 3 ser vi Brian løbe en tur (*Tabu* 3, 12.38) og Lone, der sidder og skriver i dagbog (*Tabu* 3, 19.27). Også i afsnit 5 observerer vi de medvirkende lave hverdagsting, hvor Rachid laver Yoga (*Tabu* 5, 20.23) og Sanne, der sidder og strikker (*Tabu* 5, 20.08). Foruden observeringen af de enkelte medvirkende, observeres de også i samlet flok, når de laver aktiviteter sammen såsom at tage på fisketur (*Tabu* 1, 36.49), køre i bus (*Tabu* 2, 00.58), samt spise måltider sammen (*Tabu* 6, 01.58). Ved at anvende den observerende fremstillingsform bliver seeren både introduceret til de medvirkendes lidelser og diagnoser, men seeren får også indblik i dem som almindelige mennesker, fordi de også observeres, når de udfører genkendelige hverdagsting, hvorfor seeren nemmere kan identificere sig med dem, hvilket skaber en følelse hos seeren af, at “de minder jo også om mig” - på trods af, at de er ramt af sygdom.

Nichols beskriver også, at i den observerende fremstillingsform interagerer de sociale actors sammen, uden at lægge mærke til kameraernes tilstedeværelse (Nichols 2017, 133). Dette ses også i programmet, da de ikke kigger ind i kameraet, imens de observeres, hvorfor de ikke antyder

at skænke det en tanke. Nichols beskriver yderligere, at det at kameraet er til stede medvirker en ægthed, fordi kameraet dermed formidler hændelser til seeren, imens de sker, selvom disse kan være konstrueret til at finde sted på den måde, som det gør.

Foruden den observerende fremstillingsform trækkes der i programmet også på den participatoriske. Den participatoriske fremstillingsform observerer ikke de medvirkende bagved kameraet, i stedet interagerer instruktøren med dem. Denne deltagelse kan forekomme som spørgsmål, der udfolder sig til interviews eller samtale, der fører til en deltagelse (ibid., 137), der enten ender ud med at blive til et samarbejde eller en konfrontation. Når fremstillingsformen bliver deltagende fremfor observerende taler instruktøren ikke længere *om* de medvirkende til seeren, men i stedet taler instruktøren *med* de medvirkende, for at give tv-seeren et direkte indblik i dele af deres verden (ibid., 138). I *Tabu – med Rune Klan* forekommer deltagelsen fra Klans side både i form af interviews samt deltagelse i de aktiviteter, som de medvirkende laver sammen, hvorfor han taler *med* de medvirkende og ikke *om* dem, som Nichols beskriver. Klan forsøger igennem programserien at sætte sig i de medvirkendes sted. Eksempelvis da Klan i bussen prøver at lave samme tics som Nadia (*Tabu* 2, 32.42). Klan forsøger i gennem programmet at indleve sig i deres situation.

Instruktørens tilstedeværelse og perspektiv påvirker ofte, hvordan filmen generelt udformer sig. Den participatoriske dokumentar giver seeren en fornemmelse af, hvordan det er for instruktøren at være i en given situation og hvordan situationen netop påvirkes af instruktørens tilstedeværelse. Dermed bliver instruktøren nærmest også en social actor ligesom de andre medvirkende (ibid., 139) og kan dermed på lige fod påvirke slagets gang. I kraft af, at instruktøren sidder sammen med de medvirkende, kan instruktøren tage rollen som enten; mentor, kritiker, forhørsleder, samarbejdspartner eller provokatør (ibid., 140). Klan tager i programmet rollen som samarbejdspartner. Dette ses eksempelvis ved, at han spiller kroket og her danner han hold sammen med Rasmus (*Tabu* 4, 07.08), hvilket han tydeliggør ved at sige: “Bum, det var godt. Så, øhh. Det var vores tur” (*Tabu* 4, 07.27). Ydermere understreges samarbejdet mellem Klan og de medvirkende i den interviewform, der gøres brug af. Klan er i interviewsituationerne placeret sammen med de medvirkende og der forekommer mange indstillinger, hvor det er den medvirkende og Klan, der filmes sammen, hvilket skaber en samhørighed og ligeværdighed mellem dem. Dette ses i nedenstående figur 8:



(Figur 8, screenshot fra *Tabu 2*, 04:03).

Det er altså ikke blot den medvirkende, der er i fokus, det er også Klans reaktioner på det, den medvirkende fortæller, der er bemærkelsesværdigt.

Nichols beskriver endvidere, at instruktøren i sin deltagende rolle kan udvikle intime relationer til de medvirkende og dermed kan instruktøren blive påvirket i en særlig grad i denne fremstillingsform - en påvirkning som herved bliver synlig for seeren (Nichols 2017, 140). Fordi Klan tilbringer en hel weekend i sommerhus med de medvirkende, opbygges der i programmet en nær relation mellem ham og de medvirkende. Klan reagerer flere gange følelsesmæssigt på de medvirkendes fortællinger, som i samtalen med Victoria, hvor hun fortæller, at hun græd meget som lille, fordi hun konstant var i smerter. I den sammenhæng fik hendes mor ofte at vide, at hun ikke var en god nok mor. Når Victoria fortæller denne historie, reagerer Klan med et "Wow", alt imens han gør store øjne af det, som Victoria fortæller ham om (*Tabu 3*, 09.32). Klan lader sig også påvirke emotionelt, når han hører Kristians historie (*Tabu 1*, 16.33). Han reagerer med ord som "Nej?" samt et overrasket ansigtsudtryk, der understreger hans forbløffelse samt medfølelse for Kristians situation. Disse eksempler understreger Klans emotionelle involvering i de medvirkendes fortælling.

Ydermere søger den partipatoriske fremstillingsform at fremvise det faktiske og levende møde mellem medvirkende og instruktør (ibid., 141). Det er dog vigtigt at medtage, at dette møde og det som seeren af dokumentaren ser, alene er tilgængeligt fordi et kamera filmer mødet mellem instruktøren og den medvirkende: "In participatory documentaries, what we see is what we can see only when a camera, or a filmmaker, is there instead of ourselves" (ibid., 143). Når Klan deltager i samtalerne og aktiviteterne, opstår der et særligt møde mellem de medvirkende og Klan

selv, som ikke ville opstå, hvis blot de medvirkende blev observeret alene. Eksempelvis ses Klans påvirkning på, hvordan dokumentaren udfolder sig, når han sætter sig ved bordet i afsnit 6. Han klasker sig selv på maven og tilføjer: “Og jeg går ud fra, at det her må være sulten” (*Tabu* 6, 01.56). Her retter de døve ham og dermed lærer han både at sige sulten og mæt, men det går ydermere op for Klan, at han er placeret i en verden, han ikke kender særlig meget til. Hermed kan de medvirkende lære ham nogle tegn, så han bedre kan begå sig sammen med dem. Yderligere medvirker det, at seeren får mere information omkring tegnsprog og hvilken verden, Klan nu har inviteret sig selv og seerne med ind i.

Møderne mellem instruktør og de medvirkende suppleres ofte af en række billeder og stemningsmusik, for at fremme den ekstraordinære påvirkning hos seeren og dermed forstærkes de medvirkendes fortællinger (ibid.). Dette ses også i *Tabu – med Rune Klan*, hvor samtalerne mellem Klan og deltagerne ledsages af underlægningsmusik samt billeder fra den periode de medvirkende fortæller om. Eksempelvis da Nadia fortæller om, at hun udviklede et misbrug af stoffer. Imens hun fortæller dette afspilles stigende violinspil og i takt med, at hun fortæller videre, ændres også billedsiden, og der fremvises nu et billede af Nadia som yngre (*Tabu* 2, 16.52). Dette skaber netop en stærkere virkning på seeren, da denne hjælpes til at føle tristhed, hvilket musikken ligger op til, samt at forestille sig Nadia som ung, fordi et sådant billede kommer til syne på samme tid, som hun fortæller om sine yngre dage. Det samme gør sig gældende under en af Seeds fortællinger, hvor han beskriver, hvor heldig han er. Imens han fortæller, fremvises der billeder af ham i dialyse, men på billedet ser han kæk og sjov ud, hvorfor seeren nu skal lade sig opmuntre af denne glæde, hvilket understreges af den friske og lystige musik, der spilles underlæggende til billederne (*Tabu* 3, 29.00).

Desuden kan denne fremstillingsform medføre følelsen af katarsis og frelse for instruktøren, hvor det nærmere er instruktørens liv, der påvirkes og ikke de medvirkendes (ibid., 144). Når Klan i hvert afsnit inviterer de medvirkende med op i sommerhuset, får han indblik i, hvordan det er at leve med deres lidelse og hvilke udfordringer det kan bringe. Dette formidles igennem programmet videre til seeren, der netop derigennem får indsigt i, hvordan Klan selv bliver påvirket og inspireret af de medvirkende. I afslutningen af hvert program beskriver Klan altid, hvad han selv har fået ud af at møde de medvirkende. Eksempelvis siger han således i afslutningen af afsnit 1: “Jeg har mindre berøringsangst med det nu [...] For det jeg har lært det er, at nogle af jer kan godt bruge hjælp i nogle situationer og i andre situationer kan I overhovedet ikke bruge hjælp, der har I totalt styr på det” (*Tabu* 1, 38.43). Ydermere afrunder han afsnit 3 af med disse ord: “Det var vildt dejligt at møde jer, og det var som sagt enormt livsbekræftende” (*Tabu* 3, 39.33), hvilket minder meget om den måde han afrunder alle afsnittene af på, hvilket blot understreger, den påvirkning mødet med de medvirkende har haft på Klan selv. Det, at Klan interagerer med dem, forekommer ydermere som

en anvisning til seeren om, at de kan gøre det samme og dermed bliver han en bro mellem tv-seeren og de medvirkende. Ydermere fremstår Klan ved sin deltagelse som et eksempel til efterfølgelse for seeren, hvor også seeren kan få samme fantastiske oplevelse som Klan selv, nu Klan i programmet har fremvist, at det ikke er så farligt endda.

Igennem programmet ses det også, hvordan de to fremstillingsformer kombineres, for netop at fremme identifikation mellem den medvirkende og seeren. Under de interviews, hvor Klan høre de medvirkende fortælle om deres lidelse, skiftes der indstilling på billedsiden og der vises derefter observationer af dem, hvor de gør hverdagslige og genkendelige ting. Eksempelvis i afsnit 4, hvor Klan lytter til Cæcilies historie om, hvordan hun som lille væltede, når hendes mor kaldte på hende. Hertil uddyber hun: “Fordi jeg kunne ikke både holde balancen og gå på samme tid og høre efter [latter], så væltede jeg [latter]” (*Tabu* 4, 08.11). Imens Cæcilie fortæller videre, klippes der til en indstilling af Cæcilie, der sidder udenfor og læser i en bog (*Tabu* 4, 08.17). Endnu et klip fremviser atter en ny indstilling, hvor hendes fødder observeres i en ultranær billedbeskæring, hvorfor de bliver fokuspunktet. Under denne indstilling beretter Cæcilie om sine fødder:

“Da jeg ca. var tre år, der blev jeg så opereret for første gang, for at komme ned og gå på flad fod [Klan: okay] og har faktisk været gående lige siden [pause]. Så her da jeg var 27, begyndte jeg så at få flere fysiske problemer”
(*Tabu* 4, 08.23).

Selvom Cæcilie fortæller om, at hendes fødder ikke har det så godt, filmes en scene af hende, hvor de netop ses helt tæt på. Billedsiden minder altså seeren om, at selvom hun er udfordret på sin gang, kan hun sagtens sidde på en stol i det fri og læse en bog, hvilket er den næste indstilling understreger. Dette er eksemplificeret i figur 9:



(Figur 9, screenshot fra *Tabu* 4, 08.37).

Et andet eksempel på dette er samtalen mellem Anders og Klan, hvor Anders fortæller om, at han mistede sin hørelse, da han var 17-18 år gammel. Imens han fortsat beretter, klippes der til observerende billeder af Klan og resten af flokken, der spiller petanque (*Tabu* 6, 07.55). Dermed tydeliggøres det, at selvom Anders har mistet sin hørelse, har han stadig mulighed for at have en hverdag som os andre, hvilket eksemplificeres ved, at han spiller petanque med de andre. Denne kombination af fremstillingsformerne har den effekt, at seeren både informeres om de medvirkendes sygdom, alt imens billedsiden fremviser deres almenmenneskelige sider, hvilket bevirker, at seeren kan identificere sig med dem på trods af forskelligheden i form af lidelsen.

Det iscenesatte eksperiment

Foruden Nichols seks dokumentarformer er der i det teoretiske landskab endnu en dokumentarform, nemlig den dramatiserende dokumentarform, der skal medregnes for at kunne diskutere programmets dokumentariske perspektiver. Denne skildrer Carl Plantinga kort, når han nævner sit bud på dokumentarismens fremstillingsformer i sit værk *Rhetoric and representation in nonfiction film* (1997). Heri beskriver han den med ordene: "Between fiction and nonfiction also lies that hybrid genre we call dramatic documentary or docudrama" (Plantinga 1997, 22). Han uddyber, at denne fremstillingsform benytter en noget større kunstnerisk frihed ved eksempelvis at anvende rekonstruktioner eller iscenesættelse til at formidle og fremstille virkeligheden, hvorfor han mener, at den læner sig op af fiktion (ibid.). Ud fra både Nichols' og Plantingas beskrivelser af de dokumentariske fremstillingsformer, fastlægger Ib Bondebjerg fire grundformer, som han fremviser i sit værk *Virkelighedens fortællinger* (2008). Disse grundtyper benævner han som den autoritative, den

observerende, den poetisk-refleksive og den dramatiserede dokumentar. Jeg vil nu beskrive den sidstnævnte yderligere. Det dramatiserende ved denne grundform kommer til udtryk ved en iscenesættelse af den faktiske virkelighed eller ved andre indgreb, hvis formål er at forårsage en særlig respons hos de medvirkende. Ydermere behandler den dramatiserede dokumentar oftest emner, der vækker opsigt og søger bort fra det almindelige (Bondebjerg 2008, 120). Bondebjerg påpeger, at den dramatiserede fremstillingsform er den mest komplekse, fordi dens undergenrer er så forskelligartede (Bondebjerg 2008, 120). En af disse undergenrer er det iscenesatte eksperiment (ibid., 121), som jeg nu vil påvise, at *Tabu – med Rune Klan* også genremæssigt trækker på.

I det iscenesatte eksperiment er det virkelige mennesker, der medvirker og gennemlever virkelige forløb, men konteksten, de befinder sig i, er arrangeret (ibid., 122). Dermed bringes de medvirkende ud af deres vante rammer og placeres i en iscenesat virkelighed, der øger det sociale og psykologiske pres på dem, hvilket fordrer en dramatisering (ibid., 346). I *Tabu – med Rune Klan* er de medvirkende som tidligere beskrevet virkelige mennesker, men den ramme, de placeres i, er skabt til at have en særlig dramatisk virkning på dem. Det faktum, at de medvirkende flyttes fra deres hjem og op til et neutralt sommerhus, som de ikke har været i før, influerer deres adfærd. Fordi de medvirkende sættes i en ny situation, påvirkes deres adfærd af denne og seeren får derfor lov til at iagttage, hvordan de blindes adfærd udformer sig i en ny ramme. Dette ses tydeligt i afsnit 1, der omhandler de medvirkende, der er blinde. Her følger vi Michael, der skal finde sit værelse i det ukendte sommerhus. Han går lige forbi døren, til det værelse han har fået tildelt, hvorfor han bakker tilbage og først der, kan han finde det rigtige værelse. Derefter klippes der til Cæcilie, der dog er inde på sit værelse, men meget forsigtigt sætter sin taske på sengen. Der klippes igen til en ny scene, hvor Michael atter ses udforske sit værelse ved at mærke sig frem, for at orientere sig i det nye rum (*Tabu* 1, 06.50). Disse indstillinger af de medvirkende, der ses famle sig frem, for at udforske den nye lokation, er kun mulig fordi de medvirkende bliver taget ud af deres vante rammer. Man kunne nemlig tænke sig, at de medvirkende udmærket kan finde rundt hjemme hos dem selv, selvom de er synsbesværede, hvorfor de ikke der ville føle sig frem, for at orientere sig om, hvad der er i rummet, som de er nødsaget til i sommerhuset. Samtidig får seeren også et indblik i, hvilke udfordringer de blinde har, når de befinder sig et ukendt sted. Dermed tydeliggøres de medvirkendes livsvilkår for seeren. Dette eksempel fremviser ydermere, hvordan det iscenesatte eksperiments æstetiske form og stil bærer præg af observerende virkemidler, hvor elementer af iscenesat drama kan opstå (ibid., 122). Det iscenesatte udfolder sig i ovenstående eksempel i kraft af den neutrale lokation, der fremprovokerer de blindes reaktion og dette filmes ved brug af observerende virkemidler. Netop derfor bliver det ydermere tydeliggjort for seeren, at de medvirkende har helt andre livsvilkår og udfordringer i deres dagligdag, som de skal tage højde for.

Et andet eksempel på, hvordan de medvirkende placeres i en iscenesat virkelighed, der skaber en dramatiseret situation, er i afsnit 3, hvor de dødeligt syge går en tur på en kirkegård. Her er det også de observerende virkemidler, der benyttes til at filme disse indstillinger. De fire medvirkende observeres sammen med Klan på kirkegården, samtidig med at Victoria fortæller om, hvordan hendes egen begravelse skal foregå og peger på gravstenene, imens de passerer dem (*Tabu* 3, 35.17). Også dette forekommer som et dramatisk og iscenesat element, fordi seeren ikke blot skal lytte til de medvirkendes fortællinger om døden, men også se levende billeder af de dødeligt syge, der går rundt på en kirkegård, hvorfor både lyd- og billedsiden fremmer det tragiske og sørgelige ved situationen.

Bondebjerg påpeger ydermere, at det iscenesatte eksperiments formål, er at undersøge virkelige menneskers adfærd, hvor det er virkeligheden, der forekommer som et socialt samt psykologisk laboratorium (ibid., 122). I *Tabu – med Rune Klan* ses også de medvirkendes adfærd i samspil med hinanden, for netop at kunne observere, hvordan det påvirker deres individuelle adfærd at være samlet med andre med samme lidelse. Ved at gøre dette forekommer virkeligheden netop som et laboratorium. I afsnit 2, hvor de medvirkende lider af tourettes, ses det ofte, hvordan et individs udbrud forårsager en andens og dermed, hvordan de fremkalder og øger hinandens reaktioner og udbrud. Et eksempel på en sådan situation forekommer nede på stranden, lige inden de skal samle sten ind, som de skal male på. På lydsporet høres først Nadia råbe sin lyd: “IGH” flere gange. Kennie responderer på dette ved at udbryde: “Øj, hvor du ørler, jeg hader dig”, hvorefter Stine begynder at sige lyde, der simulerer opkast og slår ud efter Nadia, der nu er i færd med at lave sin “IGH” lyd igen. Oveni alt dette gentager Kennie “Jeg hader dig” til Klan og afbryder ham flere gange ved gentagende gange sige “Rune” og slå sit hoved tilbage imens (*Tabu* 2, 04.46). Her forekommer deres lidelse mere ekstrem, fordi de bliver samlet og dermed kan fremprovokere hinandens udbrud. Det er igen tydeligt, at også den iscenesatte ramme øger dramatiseringen af det, fordi de bliver stillet en opgave af Klan, der kræver både ro og koncentration. Dette tydeliggør for seeren, at de medvirkendes lidelse er voldsom, hvilket udtrykkes ved at deltagerne larmer og forstyrrer Klan, samt opildner hinanden.

Ydermere bliver det tydeligt for seeren, når de medvirkende placeres sammen, at spektret spænder bredt og dermed at graden af lidelsen individuel. Dette ses eksempelvis ved, at Steen ikke agerer som de andre, der lider af tourette. Han holder sine udbrud inde og søger i stedet at skjule dem – både for sin kone og sine børn (*Tabu* 2, 03.48). Dermed bliver Steens rolle i eksperimentet at vise, at tourette kan se ud på mange måder samt at tage på en rejse med de andre, og lære af dem. Netop dette ser vi også i afsnit 6, hvor Anders har et helt særligt formål med at deltage i programmet: “Anders er med i det her program, fordi han gerne lidt vil ud af sin skal. Han vil gerne acceptere sit høretab [...] Han har sagt ja, så han kan møde nogle andre døve, som kan introducere ham til

døvemiljøet” (*Tabu* 6, 19.03). Dermed er også Anders på en vandring, der gerne skulle ende ud med et større socialt netværk, men også en større accept af sit eget handicap. Disse rejser bliver seeren også taget med på, ved den observerende fremstillingsform som også er kendetegnende for det iscenesatte eksperiment.

Det er ikke blot de fem medvirkendes adfærd, der observeres gennem programmet. Når Klan spørger, om man kan grine af de medvirkende og deres lidelser, er svaret på det spørgsmål at finde, ved at undersøge publikums adfærd og deres reaktioner på Klans jokes. Igennem de seks programmer ses det, hvordan salen leer af de jokes og vittigheder som Klan fremfører, hvilket i sin enkelhed besvarer spørgsmålet med et ja. Både publikum i salen og seeren derhjemme ved, at Klan udfører stand-up. Dermed er de klar over, at genren både indeholder det grænsesøgende element samt det sociale element, hvor energien flyder mellem scenen og publikum. Dog er der særligt en vittighed, som Klan fremfører i afsnit 3, der modtager en lidt anden respons hos publikum. Afsnit 3 bærer titlen “De dødeligt syge” og heri beskriver Klan også, at han har taget “lidt større tilløb til det her - øhh - program, fordi det er et lidt tungere emne” (*Tabu* 3, 03.42). Efter Klan har sagt dette siger han: “Men jeg lærte alle mulige ting, som jeg godt vil fortælle jer om. Jeg mødte Victoria, Lone, Sead. Og Brian”, hvorefter han peger på en urne, der står på scenen (*Tabu* 3, 03.47). Efter Klan har peget på urnen, trækker han hånden til sig og kigger ud på publikum og siger, at det bare var for sjov. Først da Klan har bekendtgjort dette, bryder publikum ud i latter. Publikum har dermed også brug for et tilløb til at kunne grine af dette emne, ligesom Klan havde. Denne vittighed eksemplificerer, at salen ikke griner af alt, hvorfor der altså er en grænse for, hvad der må laves sjov med. Denne grænse kan være sat fordi det er døden, der laves sjov med. Dette argument holder dog ikke stik, fordi Klan kort tid efter laver endnu en joke om døden, som publikum griner af: “Der er nok nogen af os, der har kendt nogle, der døde for tidligt. Og vi kender sikkert også en masse, der lever alt for længe [latter]. Jeg har da en liste [latter]” (*Tabu* 3, 05.38). Dermed kan salen altså godt grine med, selvom temaet omhandler døden. Derfor er mit argument i stedet, at de medvirkendes tilstedeværelse i salen medfører, at publikum får tilladelse til at grine af Klans jokes. I kraft af, at den medvirkende sidder i salen og griner under Klans stand-up giver den medvirkende publikum tilladelse til at grine. Netop dette argument påpeger Klan og Stine også i afsnit 2, hvor de taler om dette:

Klan Men fordi du griner først, ikke?

Stine Ja?

Klan Så giver du også os tilladelse til at grine?

Stine Ja.

(*Tabu* 2, 27.28).

De medvirkende skal altså sidde i salen, men ikke alene med det formål at kigge på, men selv tage del i latteren. Hvis den medvirkende sidder og griner med, som Stine påpeger, må resten af publikum også grine af Klans jokes. Igennem programmet er der mange skud af de medvirkende, der sidder på første række og griner højlydt. Dette ses eksempelvis i figur 10:



(Figur 10, screenshot fra *Tabu 5*, 02.04, 02.05).

Disse skud af de medvirkende, der griner af Klans jokes, kan virke indbydende på seeren, der i kraft af dette også inviteres til at grine med. Ud fra denne argumentation kan programmets præmis besvares mere fyldestgørende: Ja, man kan godt grine af Klans vittigheder, hvis de medvirkende selv griner med fordi de medvirkende dermed giver publikum tilladelse til at grine med dem.

Yderligere inddeler Bondebjerg det iscenesatte eksperiment i følgende to undertyper; det rent socialpsykologiske virkelighedseksperiment og det kliniske eksperiment (Bondebjerg 2008, 121). Det kliniske eksperiment drager inspiration fra forsøg i dets opbygning og indhold. Det socialpsykologiske virkelighedseksperiment er mindre ekstremt, men her skabes også en kontekst, hvori nye erfaringer kan udfolde sig. Det er også i det socialpsykologiske eksperiment, at fordomme bliver eksponeret (ibid., 347). Ud fra dette kan *Tabu – med Rune Klan* kategoriseres som et socialpsykologisk virkelighedseksperiment. Konteksten for de nye erfaringer er i særlig grad det sommerhus, som Klan inviterer de medvirkende med op i. Her er det - som tidligere påpeget - den observerende form, der bruges til at undersøge, hvordan de medvirkendes adfærd udspiller sig både individuelt og i sammenspil. De medvirkende observeres og interviewes i sommerhuset på en sådan måde, at deres lidelse samt almindelighed kommer til syne. Netop derfor formår programmet også at italesætte de fordomme, der kan være om de enkelte grupperinger af medvirkende, samt invitere seeren til refleksion. Klan indleder hvert program med sætningen: “Du skal nu møde fire mennesker, som kommer fra en verden, du garanteret ikke kender særlig meget til” (*Tabu 5*, 00.07). Hermed klarlægger Klan allerede fra start, at seeren ikke ved noget om det som han/hun skal se nu, hvorfor Klan inviterer

seeren til at fjerne eventuelle fordomme. Yderligere bliver de medvirkende gennem den observerende form fremstillet som almindelige mennesker, som beskrevet tidligere. Dette medfører identifikation, hvorfor afstanden mellem de medvirkende og seeren mindskes.

Hermed har ovenstående analyse fremvist, at programmet også trækker på den dokumentaristiske genre, når deltagerne og Klan befinder sig i sommerhuset. Klan benytter sig af elementer fra to af Nichols dokumentariske fremstillingsformer; den observerende og den participatoriske. Ydermere har analysen også klargjort, at programmet anvender genretræk fra den dramatiserende dokumentar; det iscenesatte eksperiment herunder det socialpsykologiske eksperiment. De observerende virkemidler, der bliver anvendt, søger at afdække deltagernes virkelighed og situation, hvor den participatoriske klarlægger intimiteten mellem Klan og de medvirkende samt de medvirkendes egne fortællinger for både publikum i salen og tv-seeren. Det socialpsykologiske eksperiment bidrager med en tydeliggørelse af mange af de udfordringer som de medvirkende har i deres liv, ydermere illustrerer genren også forskelligheden blandt deltagerne. Fordi de dokumentariske virkemidler fremviser og informerer om deltagernes situation og hverdag med lidelsen, bidrager genren med en seriøsitet samt sårbarhed, der bringer en mere alvorlig stemning med sig.

Talkshow - Fællesskab med de medvirkende og tv-seeren

Talkshowet fik sit gennembrud i Danmark i årene 1988-1990, hvor der var konkurrence mellem flere danske tv-kanaler for at vinde publikums opmærksomhed. Her var genren et greb til enten at starte nye programmer eller forny de initiativer, der allerede befandt sig på sendefloden (Brunn 2018, 180). Genren anvendes fortsat i dag, hvor programmer som *Deja-vu med Frøkjær* (2021-) på tv2 Charlie, *Melvin Kakooza Show* (2021-) på tv2 og *Tæt på sandheden med Jonatan Spang* (2017-) på DR1 er aktuelle. Dermed er der tale om en genre, der spænder bredt, men jeg ønsker nu at indkredse denne ved brug af John Mortensens betragtninger fra sin bog *Talkshowet som talende tv* (2002) samt Hanne Bruuns synspunkter fra arbejdet *Tv-analyse* (2018), hvori hun beskriver talkshowets genrekarakteristika i kapitlet ”Natholdet og talkshows”.

Mortensen beskriver, hvordan talkshowgenren kan defineres ved de to ord, der udgør genrens eget navn: *Talk* og *Show*, men disse to kan kombineres på forskellig vis i programmerne (Mortensen 2002, 201). Dog er det væsentligt for genren, mener Mortensen, at talen forekommer mere fremtrædende end show-delen. Mortensen påpeger, at “Programmet skal have karakter af show” (Mortensen 2002, 203). Her mener han, at det enten kan være selve samtalen, der indeholder aspekter af show eller også skal showelementet forekomme som afbræk fra samtaledelen (ibid). *Tabu - med Rune Klan* varierer overordnet mellem talk og show. I løbet af programmet kombineres

taleelementerne med showelementerne, hvor det er Klans stand-up comedy, der udgør showdelen. Taledelen forekommer som oftest ved de dokumentariske virkemidler i sommerhuset, hvor Klan interviewer de medvirkende. Programmet benytter sig yderligere af flere af talkshowets karakteristika og virkemidler, hvilket jeg vil fremvise. Bruun skildrer talkshowets genrekarakteristika ved at påpege tre grundlæggende elementer; tv-studiet, interviewet samt værten, hvilket vil være udgangspunktet for denne analyse. Ydermere vil jeg anskue talkshowets serielle form samt spændingen mellem selskabelighed og usikkerhed.

Tv-studiet

Bruun beskriver, at tv-studiet er den ramme, hvori talkshowet udfolder sig. Dermed forekommer tv-mediet som den virtuelle platformen, der fordrer “interaktion mellem en studievært, en eller flere gæster og evt. også et studiepublikum, som seerne inviteres til at deltage i” (Bruun 2018, 181). Bruun pointerer ydermere, at en her-og-nu oplevelse er vigtig for talkshowet, hvilket skabes af dennes produktionsform, hvor indholdet enten produceres direkte eller forskudt direkte, så man som seer får en følelse af, at det er direkte og dermed oplevelsen af et fælles her-og-nu (Ibid). Dette beskriver Mortensen også som nogle væsentlige genretræk, hvor han tilføjer, at det er essentielt, at programmet har til formål at sendes i fjernsynet, hvorfor programmet får endnu et publikum bestående af tv-seerne (Mortensen 2002, 203).

Når jeg anskuer *Tabu – med Rune Klan*, bliver det tydeligt, at programmets scenografi og rammesætningen ikke drager nytte af talkshowets tv-studie og dermed adskiller programmet sig væsentligt fra et klassisk talkshow på dette punkt. Alligevel formår programmet at skabe en karakteristisk rammesætning omkring sig, hvori interaktionen mellem Klan, publikum og deltagerne kan udspille sig. Enten forekommer denne inde i Vegas koncertsal eller i og omkring et sommerhus. I koncertsalen er scenografien fast, hvor det mørkerøde baggrundstæppe, de store projektørlamper og det sorte scenegulv udgør en genkendelige rammesætning for seeren, hvor programmets showdel udspiller sig. Dette eksemplificeres i figur 11:



(Figur 11, screenshot fra *Tabu 1*, 00.38.36).

Klan bryder med showdelen, når han kortvarigt taler med deltagerne, der er placeret på første række. Klan fortæller om Christians syn og spørger ham så: “Hvor er vi henne nu, med dit syn nu?” (*Tabu 1*, 16.57). Hvorefter Christian svarer ham og dermed opstår der en samtale og interaktion mellem Christian og Klan. Det ses her, hvordan Klan kombinerer talk og show. Talkdelen udfolder sig også, som tidligere nævnt, i sommerhuset omkring et bord, hvor Klan interagerer enten med en eller flere deltagere, hvilket illustreres i figur 12 og 13:



(Figur 12, screenshot fra *Tabu 1*, 12.47, 15.48).



(Figur 13, screenshot fra *Tabu* 2, 28.47, 27.50).

Her er rammerne ikke på samme måde faste, de er mere omskiftelige. Klan sidder både med deltagerne inde- og udenfor sommerhuset. Alligevel forekommer de siddende seancer som et holdepunkt for talkdelen og dermed bliver disse siddende seancer, hvor Klan interagerer med en eller flere af deltagerne til det genkendelige rum for tv-seerne, hvilket medvirker den samme effekt som talkshowet skaber ved tv-studiets faste rammer.

Da Klan sidder i sommerhuset og snakker med Stine Sara spørger han hende: “Hvad øhh - Hvad skal vi lige vide på forhånd her - Øhh - Inden vi går videre? Altså sådan, hvad der kommer til at ske?” (*Tabu* 2, 05.27). Her kunne det tænkes, at dette “vi” som Klan påpeger, betegner ham selv samt tv-seeren. Ved at sige dette inddrager han tv-seeren i seancen, ydermere får han Stine Sara til at forklare sig og dermed tages der hensyn til tv-seeren, så denne bliver introduceret for Stine Sara og hendes lidelse. Dette forekommer ofte, når Klan samtaler med deltageren, hvorfor det også sker, når Klan taler med Rasmus: “Og hvad er det vi kan høre på din stemme?” (*Tabu* 4, 02.48). Her spørger Klan ind til Rasmus’ stemmeføring, hvorefter Rasmus sætter ord på, at hans lidelse har sat sig på hans stemmebånd. Ved at Klan stiller umiddelbare spørgsmål, måske netop de spørgsmål, som tv-seeren ville stille, hvis han/hun kunne, understreger Klan at han er opmærksom på, at programmet henvender sig til et tv-publikum.

Yderligere starter hvert program med en direkte henvendelse til tv-seeren. Eksempelvis lyder introen til programmet i afsnit 1: “Du skal nu se et program, hvor du skal møde fire mennesker, som kommer fra en verden som du garanteret ikke kender særlig meget til” (*Tabu* 1, 00.02). Her henvender Klan sig direkte til tv-seeren, ved at tiltale denne ved det personlige pronomen “du”. Denne henvendelse til tv-seeren understreges ved et close-up af Klan, der kigger direkte ind i kameraet, hvorved hans fokus er rettet mod tv-seeren, hvilket simulerer øjenkontakt. Efter dette inkluderer Klan ydermere tv-seeren i programmets præmis ved at sige: “Og samtidigt skal vi undersøge; kan man grine af dem og hvor meget kan man grine af dem? Kom, lad os gå ind og se på det” (*Tabu* 1,

00.00). Her benytter Klan sig igen af pronomenet “vi”, hvorved han sammen med tv-seeren skaber en enhed og inviterer tv-seeren til at se med. Hermed trækker *Tabu – med Rune Klan* på talkshowets genretræk i starten af hvert program, når Klan indleder ved at skabe kontakt til tv-seeren og indbyder denne til at grine og undersøge med. Dermed bliver tv-mediet et virtuelt mødested mellem Klan og deltagerne værkinternt og til tv-seeren værkeksternt. Herved differentierer talkshowet sig fra stand-up- samt dokumentargenren. I den dokumentariske genre inddrages tv-seeren ikke i samme grad, da dokumentaren fungerer som et observerende medie. Stand-upgenren formår dog at skabe en relation mellem komiker og publikum, men denne udfordres når forbindelsen skal nå helt ud til tv-seerne. Når Klan gør brug af talkshowets genretræk, formår han at skabe en relation til programmets seere og ikke blot publikummet i salen. Dermed formår Klan ved talkshowets genretræk at skabe en fællesskabsfølelse med tv-seerne.

Denne samhørighed underbygges af talkshowets tid og rum, der har karakter af et “her og nu”, som Bruun beskriver. Dette “her og nu” medfører en oplevelse af samtidighed hos seeren, hvorfor denne føler sig som deltager i udsendelsen og ikke blot beskuer. Også det faktum, at der i programmet forekommer et studiepublikum gør, at der skabes en forbindelse mellem tv-seernes og programmets sted, hvorfor seerne yderligere inkluderes i programmet. Mortensen beskriver også, at talkshowet benytter sig af særlige filmtekniske virkemidler. Han påpeger, at der på billedsiden forekommer skud i form af point of view samt skud, der imiterer at de er taget fra tilhørernes synspunkt (Mortensen 2002, 203). Begge indstillinger forekommer i programmet. Mange af billederne af deltagerne er point of view, hvor vi ser skud af deltagerne, der kigger på Klan, hvorfor kameraet indtager Klans synsvinklen. Dette filmtekniske virkemiddel bidrager til, at seeren får en bedre indlevelse i programmet og fordi der aldrig forekommer et opfølgende skud af Klan selv, inviteres seeren til at indtage Klans synsvinkel og se deltagerne ud fra hans perspektiv. Efter dette POV skud klippes der til et skud fra tilhørernes synspunkt, hvilket er eksemplificeret i figur 14:



(Figur 14, screenshot fra *Tabu* 4, 09.59-09.08).

Dette skud fra tilhørernes synspunkt er ydermere medskabende af intimitet mellem Cæcilie og Klan, fordi de begge optræder i billedet på samme tid, hvilket skaber samhørighed mellem dem. Talkshowets genretræk er dermed med til skabe intimitet mellem deltagerne, Klan og tv-seerne.

Samtalen

Ydermere beskriver Bruun, at det journalistiske interview er et væsenstræk ved talkshowgenren, fordi indholdet udfolder sig ved brug af dette redskab (Bruun 2018, 181). Mortensen stiller sig kritisk overfor denne betragtning, da han mener, at dialogen i talkshows er mere avanceret end det han forstår ved interviewet. Han påpeger, at samtalen mellem vært og deltager kan noget andet end det interviewet formår i form af spørgsmål/svar strukturen. Skønt samtalen i talkshows lige så vel som interviewet kredser sig om et formål, mener Mortensen, at dette ikke skal tydeliggøres. Ved at dette ikke ses kan yderligere dimensioner også fremkomme, såsom anekdoter, historier og spontanitet ved eksempelvis talefejl (Mortensen 2002, 202). Hvis disse også ses, mener Mortensen, at talkshowet formår at efterligne den samtale, der udfolder sig “mellem hverdagsmennesker” (Ibid.). Men han lægger sig dog i forlængelse af Bruun på det punkt, at selve interaktionen mellem vært og deltager forekommer som programmets højdepunkt, hvorfor han fremhæver samtalen som det første af sine syv genretræk: “Samtalen skal være begivenheden” (Mortensen 2002, 203).

Interaktionen mellem vært og deltager er fokuspunktet i *Tabu – med Rune Klan*. I starten af hvert program præsenterer Klan de fire deltagere, der skal medvirke. Igennem programmet interviewer han dem, hvis jeg skal lægge mig i forlængelse af Bruun. Dette kan jeg til dels, da de samtaler Klan har med deltagerne, starter ud med at være i struktureret form i kraft af et spørgsmål fra Klan, hvorefter responsen udgøres ved et svar fra deltageren. Eksempelvis i afsnit 5, hvor Klan sidder med Mads udenfor, hvor interviewet udfolder sig:

Klan: Du hedder Mads

Mads: Ja

Klan: Hvor gammel er du?

Mads: Jamen jeg er - øhh - 45

(*Tabu* 5, 05.02).

Efter Mads har nævnt sin alder, beretter han selv videre omkring, hvad han laver til daglig og begynder på at fortælle en anekdote. Dermed ophører den stramme form, hvor Klan stiller spørgsmål

og deltageren responderer, og den erstattes i stedet af det, Mortensen beskriver som hverdagslig og afslappet:

Mads: Jeg er egentlig uddannet fysioterapeut i 2000

Klan: Ja?

Mads: Øhh - og fandt så ud af i 2004, at jeg havde bipolar lidelse [Pause med klaverspil samt bølgegyde] Jeg, jeg, jeg oplevede sygdommen som stress allergi - øhh.

Klan: Ja?

Mads: Øhh - Hvis, hvis jeg fik for meget stress, så øhh - fik jeg de her stemningsudsving af øhh - mani eller depression. [Pause med klaverspil] Og, da, da blev det sådan åbenlyst for min familie at jeg tydeligvis har brug for psykiatrisk hjælp. Til sidst måtte jeg acceptere det. (*Tabu* 5, 05.05).

Klan stiller ingen spørgsmål til Mads i denne seance, han lader ham blot fortælle sin anekdote og opfordrer ham til at fortælle videre i form af sine spørgende og bekræftende ja'er. På baggrund af dette vil jeg også lægge mig i forlængelse af Mortensens betragtninger om en hverdagslig samtale, hvor anekdoter, historier samt spontanitet forekommer, fordi interaktionen mellem Klan og deltageren udvikler sig i dets form; fra det journalistiske interview til den afslappede samtale "mellem hverdagsmennesker" som Mortensen kalder det. Ydermere opstår der også samtale mellem Klan og deltagerne, hvor de sidder flere sammen. Disse fremstår også mindre højtidelige, hvor strukturen ej heller forekommer fast, men samtalen flyder "naturligt" mellem Klan og deltagerne samt mellem deltagerne indbyrdes. Dette ses eksempelvis i afsnit 3, hvor Klan sidder om et bord sammen med deltagerne, hvor de skal dekorere drager. Her opstår der samtale mellem tre af deltagerne, hvor Victoria snakker om at tage stilling til børn i sit parforhold:

Victoria: Vi har så ikke lige taget det skridtet... Nærmere - sådan at snakke direkte om hvordan og hvorledes. Men han ved godt at jeg vil have et barn og det vil han også selv og han ved hvad min situation er og det har han sagt ja til. Øhmn...

Brina: Det er imponerende nok. Er han også 22?

Victoria: Ja - nej, jeg er 3, jeg er 23.

Brian: Ja, ja.

Victoria: Så... Det er også det, jeg har altid haft, jeg har altid haft sindssygt stor respekt for de mennesker, der træder ind i mit liv. Fordi at jeg ved, at jeg skal herfra før dem.

Lone: Uhum.

Victoria: Og det er... Det syntes jeg bare er stort af dem, at jeg får lov til at have dem inde på livet.

Lone: Hvis jeg ville have ønsket et barn mere, så ville jeg faktisk ikke have sat det i verden nu når jeg havde haft brystkræft.

Victoria: Uhm.

Lone: ...Fordi der kunne jeg bare mærke, altså tanken om to børn, der skulle miste.

Bian: Ja!

Victoria: Ja!

Lone: ...Også fordi man bliver sårbar som familie. altså jeg er jo sådan til min mand, altså sådan, pas nu på dig selv!

Brian: uhm, ja!

Lone: ...fordi jeg skal kunne regne med dig!

Victoria:Ja!

Brian: Uhm!

Lone: ...Fordi lige nu ved vi ikke om man kan regne med mig.

Brian: Ingen elastikspring, ingen...

Lone: Nej, lige præcis!

Brian: Ingen, ingen faldskærm.

[Latter]

Lone: Jaer! Men samtidig... Det er jo ikke sådan at jeg sidder og tænker med dig "EJ! Du skal jo ikke få børn"

Victoria: Uhm.

Lone: ...Det er bare, hvordan jeg selv havde det.

Victoria: Jaer.

(*Tabu* 3, 17.31).

I denne seance ses det, hvordan deltagerne indbyrdes samtaler uden struktur eller afbrydelse fra Klans side af. Der stilles her kun et spørgsmål, ellers forløber samtalen helt af sig selv, hvor både Victoria og Lone beretter om deres situation. Lone byder selv ind med sit aspekt og afløser dermed Victorias fortælling med sin egen. Brian byder enkelte gange ind med kommentarer, men han lader de to andre medvirkende fortælle deres historie. Når både Brian og Lone byder ind, ses det, hvordan samtalen bærer præg af spontanitet. Eksempelvis indskyder Brian spontant "Ingen elastikspring" og efterfølgende "Ingen faldskærm", imens Lone taler om at passe på sig selv. Spontaniteten udtrykkes også når de gentager ord og dermed begår talefejl. Dette forekommer i eksemplet, både når Victoria

gentager sig selv, og når Brian siger “ingen, ingen”, før han siger faldskærm. Der forekommer også talefejl, hvor der bliver anvendt forkert præpositionen, når der bliver sagt “med” fremfor “om” eller forkert valg af verbum, når Lone siger “få” i stedet for “have”. Dermed fremviser eksemplet, at de interviews der forekommer, bærer præg af hverdagssamtalens aspekter, hvor strukturen er fri og spontan.

Værtens rolle

Bruun påpeger, at talkshowets tredje genretræk er studieværten og dennes evne til at skabe en interaktion mellem tv-seerne og sig. Kontakten og fællesskabsfølelsen mennesker imellem er formålet med talkshowet på lige fod med programmets øvrige indhold. Hvis studieværten formår dette, kan tv-seerne opleve en para-social interaktionsoplevelse (Bruun 2018, 181-182), hvilket Donald Horton og R. Richard Wohl beskriver som en fortrolighed mellem studieværten - som de definerer som en persona - og tv-seerne, hvor sidstnævnte kan opfatte relationen som venskabelig (Horton & Wohl 1956, s. 28). Klan optræder i programmet som vært, hvorfor han bliver et gennemgående holdepunkt i programmet for tv-seeren og dermed kan jeg karakterisere Klan som en persona. Horton og Wohl beskriver, hvordan personaen er stabil i en foranderlig verden og dermed har man som seer en forventning til, at man kan regne med, at personaen optræder og opfører sig som denne plejer (Ibid., 28-29). Fordi Klan er stand-upkomiker forventer tv-seeren også, at han skal være underholdende, men med et tydeligt formål, som det er sådan vi kender Klan. Eksempelvis i hans shows *Barnløs* (2018) og *Håbefuld* (2021), der begge omhandler seriøse samt tabuiserede emner som fertilitet og forældreskab. Men Klan fremstår også stabil og genkendelig for seeren, når programmet sendes ugentligt og dermed bliver det et fast møde mellem seer og Klan. Eller når seeren selv vælger at se programmet på en streamingtjeneste, vil Klan og seeren også opleve at have et møde, hvor kontakten mellem vært og seer er i højsædet.

Studieværtens vigtighed for programmet understreges oftest ved, at navnet på studieværten indgår i programmets titel (Bruun 2018, 182), hvilket også er tilfældet her, hvor programmets titel lyder: *Tabu - Med Rune Klan*. Derfor ved man som seer allerede, når man vælger at se programmet, at det er Klan, der vil lede en igennem det. Mortensen fremhæver nemlig også studieværtens indflydelse på talkshowet ved at lægge vægt på, at en studievært skal styre programmet (Mortensen 2002, 203). Dette gør sig også gældende i *Tabu - med Rune Klan*. Det er allerede fra programmets start tydeligt, at det er Klan, der skal navigere seeren gennem – både på billed- og lydsiden. På billedsiden ses han som det første - dog sammen med afsnittets deltagere - men han er centreret i midten af dem, hvilket illustreres i figur 15:



(Figur 15, screenshot fra *Tabu 2*, 00.01).

Men selvom han står sammen med deltagerne, understreges hans værtskab ydermere af lydsiden, da det er Klan, der taler og informerer om programmets præmis, så seeren ved, hvad der nu skal ske. Efter dette filmes Klan alene i et close-up, hvilket også tydeliggør, at det er Klan, der er programmets vært. Dette ses ved figur 16:



(Figur 16, screenshot fra *Tabu 2*, 00.12).

Imens Klan filmes i et close-up fortsætter han med at berette seeren om programmets præmis og dermed tydeliggør både billed- og lydside, at Klan er programmets vært og at det netop er ham, der forekommer som navigator af programmet samt holdepunkt for seeren. Dette understøttes også igen gennem programmet af, at det er Klan, der styrer bussen som chauffør og dermed er det ham, der fører deltagerne fra a til b i *Tabu – med Rune Klan*. Ydermere er det også Klan, der forklarer deltagerne reglerne til eksempelvis kroket i afsnit 4 (*Tabu 4*, 05.25). Både Bruun og Mortensen understreger,

at studieværten er et samlingspunkt for programmet samt vigtig for talkshowgenren, hvilket også gør sig gældende i programmet, som jeg lige har fremvist.

Talkshowets serielle form

Mortensen supplerer til talkshowets genrekarakteristika, at talkshowet har en seriel form: “Udsendelsen skal være en del af en serie af programmer, der bærer samme koncept” (Mortensen 2002, 203). Bruun uddyber dette, hvor hun beskriver, at talkshows er struktureret ved faste indslag og genkendelige elementer, der skaber en illusion hos tv-seeren om at være med i en klub (Bruun 2018, 185-186). *Tabu – med Rune Klan* består aktuelt af én sæson med 6 afsnit, der alle er opbygget på samme måde. Programmets intro er fastlagt, hvor Klan sammen med programmets fire deltagere står foran et sommerhus. Imens de ses, afspilles programmets intromelodi som Klan taler henover, for at introducere til programmets præmis. Dernæst præsenteres deltagerne med digitale navneskilte, der følger dem som de går eller cykler mod sommerhuset, samtidig med at både intromelodi samt deltagernes og Klans stemmer udfylder lydsporet. Intromelodien rinder ud og programmets titel “TABU - MED RUNE KLAN” indrammer nu skærmen og det bliver dermed visuelt for tv-seeren, hvilket program der ses. Efterfølgende forevises teksten “TOURETTE” eller “DE BLINDE” på skærmen alt efter, hvilken lidelse afsnittet omhandler og dermed indskærpes programmets fokuspunkt yderligere for seeren. Dernæst filmes deltagerne i en bus, som Klan kører, hvor deltagernes første møde med seeren finder sted. Efter denne seance i bussen klippes der til, at Klan byder velkommen til studiepublikummet, der befinder sig i Vegas koncertsal; klar til at blive underholdt af Klans stand-up comedy. Til at starte med introducerer Klan til lidelsen og de lidende deltagere, hvorefter stand-uppen så kan udfolde sig.

I løbet af programmet klippes der mange gange mellem seancer fra Vega i København og optagelser fra sommerhusturen, hvorfor programmet er opbygget som en vekselvirkning mellem disse to lokationer. Foruden lokationernes omskiftelighed er der faste indslag i programmet. I koncertsalen er disse Klans stand-up og trylleri, der tager udgangspunkt i deltagernes lidelse. I sommerhuset er det samtalerne mellem deltagerne og Klan som er de faste elementer samt den aktivitet de skal lave sammen. Denne er forskellig i hvert afsnit, hvor de i afsnit 2 samler sten og slår smut og i afsnit 4 er den fælles aktivitet et spil kroket. Foruden disse faste elementer afrundes hvert afsnit med et afsluttende event, hvor deltagerne sammen med Klan enten tager på fisketur, restaurantbesøg eller forbi en kirkegård. Disse genkendelige og faste dele af programmet skaber en genkendelighed hos seeren, der dermed føler sig som en del af klubben, som Bruun beskriver. Fordi alle afsnittene er udformet ens med få afvigelser fra den genkendelig opbygning, er det ikke svært som ny seer at

blive inkluderet i programmet og dets formål. Dermed udgør de genkendelige elementer også en bro, der sikrer at seeren føler sig inkluderet i programmet.

Spændingen mellem selskabelighed og usikkerhed

Bruun afrunder sin genredefinition af talkshowet med at understrege, hvordan talkshowets genretræk afspejler to af tv'ets mediekarakteristika, hvilket differentiere tv-mediet fra eksempelvis radio og film. Her mener Bruun, at tv'et formår at levere "levende, ikke-fiktive billeder og lyd direkte" (Bruun 2018, 182). For det andet nævner Bruun, at tv-mediet besidder den egenskab på den ene side at være et offentligt tilgængeligt massemedie, men på den anden side også anvendes af modtageren i privaten. Derfor formår tv-mediet både at være offentligt og privat på samme tid, hvilket fordrer, at dets henvendelsesform skal tage højde for dette. I talkshowgenren udfolder dette sig ved to dramaturgiske elementer: selskabelighed og usikkerhed. Bruun beskriver, at selskabeligheden fremkommer ved interaktionen mellem program og modtager, hvor usikkerheden bringes i spil ved den forskudte direkte henvendelsesform, som tv'et fordrer. Bruun uddyber selskabeligheden ved at inddrage Paddy Scannells blik herpå. Han beskriver i sit værk *Radio. television & modern life* (1996) selskabeligheden som følgende: "When people enter into each other's company for the sake of sociability [selskabelighed] they seek nothing more than the pleasure of each other's company, and to create an occasion in which all are at ease with each other" (Scannell 1996, 22). Der er altså tale om en særlig form for samvær mellem mennesker, hvor ligeværdighed og fællesskab er fokuspunkter. Dermed er det essentielt at medtage det, der forener deltagerne, for at opretholde selskabeligheden i programmet. Det er altså måden deltagerne udtrykker sig og forholder sig til hinanden på, der skal genspejles (Ibid.). Dermed er selskabeligheden med til at få tv-seerne til at føle sig godt tilpas og som en del af selskabet. Følelsen af selskabelighed skabes ved at deltagerne i talkshowet har øje for det sociale og præsenterer sig selv: "på en sådan måde, at det styrker det fællesmenneskelige på tværs af eventuelle objektive forskelle i kulturel, økonomisk og social status" (Bruun 2018, 183).

Det andet element Bruun inddrager er den usikkerhed, der skabes på baggrund af, at genren produceres direkte eller som det er tilfældet i *Tabu - med Rune Klan*; forskudt direkte. Her er der tale om det, der skal synes mere ukontrolleret og spontant, hvilket har mulighed for at ødelægge selskabeligheden, men samtidig også sikre programmets underholdningsværdi.

I *Tabu - med Rune Klan* er der mange eksempler på, hvordan Klan og deltagerne indgår i relation med hinanden, hvor det ligeværdige samvær udfolder sig. Eksempelvis i afsnit 5, hvor deltagerne og Klan sidder sammen ude i køkkenet i sommerhuset og snakker om, hvordan vekselvirkningen mellem mani og depression kan opleves. Imens denne samtale finder sted, opstår der

genspejling mellem deltagerne og Klan. Denne ses både i form af nik, bekræftende “Uhm’er” og “Ja’er” samt opmærksom lytten. Mads fortæller: “Jeg syntes også jeg oplever lidt den der følelse af, at det er et pandul, ikke? Så hvis man er oppe at køre i, i, i det høje stemningsleje, så svinger det her pandul til den anden vej. Så der kommer en pris for det. Der kommer en, en depressiv fase” (*Tabu* 5, 24.27). Dette giver Mille ham ret i ved at genspejle hans erfaringer med sine egne, hvor hun afslutter med ordene: “Det er hårdt arbejde at være på” (*Tabu* 5, 25.37). Ydermere responderer Klan på Mads’ og Milles fortællinger ved at sige: “Det giver ret god mening, at det er fedt det der, men det der [Klan slår hårdt ned i bordet], det gør ondt. Det tror jeg vi alle sammen er totalt enige om og jeg kan godt forstå det” (*Tabu* 5, 25.41). Det, at Klan giver både Mads og Mille ret og understreger, at han kan forstå det, gør, at han styrker det fællesmenneskelige mellem sig selv og deltagerne. Dermed fjernes det skel mellem deltagerne i programmet og tv-seeren derhjemme. Klan forekommer som en bro mellem den lidende deltager og tv-seeren hjemme i stuen, hvilket Bruun også beskriver: ”Studieværten er vært for deltagerne i programmet og seerne, og samtidig er værten og dermed programmet en gæst i seernes privatsfære” (Bruun 2018, 182).

Når Klan genspejler deltagernes oplevelser med forståelse, formår han dermed at fjerne skellet og gøre deltagernes situationer genkendelige og relaterbare for seeren derhjemme. Hele denne seance bliver optaget i normal perspektiv, hvilket er med til at understøtte selskabeligheden, fordi dette neutrale perspektiv gør, at seeren også anskuer situationen i øjenhøjde. Dette er eksemplificeret i figur 16:



(Figur 16, screenshot fra *Tabu* 5, 00:22:55).

Yderligere forekommer der også i programmet en dramatisk spænding mellem selskabelighed og usikkerhed, der skal fastholde seerens opmærksomhed (jf. Bruun). Eksempelvis når Klan spiser sammen med de blinde deltagere i afsnit 1. Her består det selskabelige og fællesmenneskelige i, at dele et måltid sammen. Over måltidet samtales, grines og skåles der. Denne handling deltager Klan i på lige fod, hvilket fordrer et ligeværdigt samvær mellem Klan og deltagerne, der også indbyder tv-seeren til at føle sig behageligt til mode. Denne selskabelighed udfordres af usikkerhedselementet, der opstår, idet Michael ikke kan håndtere at øse salat op og Winnie derfor spørger: "Har vi ikke noget salatbestik, der virker til en blind?" (*Tabu* 1, 13.00). Her sætter Winnie den gode stemning på spil, og dette påpeger Klan også i sin respons til Winnies kommentar: "Der er meget kritik derover fra" (*Tabu* 1, 13.07). Men usikkerheden erstattes af selskabelighed, da bordets respons på disse udtalelser er latter, en latter som alle omkring bordet stemmer i. Efter denne fælles latter udfordres selskabeligheden endnu engang, da Klan indbringer et nyt usikkerhedsmoment, ved at sige: "Og du har simpelthen valgt en hvid trøje i dag og tænkt: det er skidesmart!" (*Tabu* 1, 13.11). Hertil grines der igen, og selskabeligheden genvindes. Ikke blot fordi der grines, men også fordi det Klan italesætter er noget almenmenneskeligt og genkendeligt: at man i spisesituationer kan komme til at spilde sin mad ned over sig. Her er der ikke en direkte henvendelse til tv-seeren, men fordi der opstår selskabelighed mellem de medvirkende, inviterer denne stemning tv-seeren til også at føle sig inddraget i fællesskabet, fordi situationen er genkendelig for tv-seeren. Yderligere inviteres seeren også til at grine med, fordi de medvirkende selv griner af dem selv.

Et andet eksempel på denne vekselvirkning mellem usikkerhed og selskabelighed er, når deltagerne og Klan laver aktiviteter sammen. I afsnit 4 inviterer Klan deltagerne til at spille kroket sammen med ham. Her opstår usikkerheden, fordi Klan inddrager et ukontrollerbart element i form af kroketspillet. Der kan hos seeren opstå en spænding omkring, hvordan deltagerne, på grund af deres lidelse, håndterer kroketspillet. Denne spænding indtræffer, da Rasmus triller hen imod kroketkuglen og standser sin kørsel, for at indstille sin kørestol korrekt. Her bliver man næsten nervøs omkring, hvorvidt han er i stand til at spille kroket. Klan siger så: "Ja, sæt den i den rigtige kroket højde. Har den sådan en kroket indstilling?" (*Tabu* 4, 07.14) og fordi Rasmus responderer kækt tilbage: "Ja, ja, det kan den få" (*Tabu* 4, 07.18) udredes usikkerheden og der opstår i stedet en selskabelighed mellem Klan og Rasmus. En selskabelighed som også Frederik deltager i med sin kommentar: "Der er en sportspakke" (*Tabu* 4, 07.21). Dermed genspejler de alle tre den samme stemning, som Klan først lægger op til. Usikkerheden er i disse eksempler også med til at underbygge selskabeligheden fordi seeren erfarer, at samværsfølelsen netop kan genvindes.

Hermed klarlægger ovenstående analyse, at programmet trækker på genretræk fra talkshowet, fordi programmet balancerer mellem talk ved de dokumentariske sekvenser og show-delen,

der udfolder sig ved stand-up og trylleri. Klan anvender særligt talkshowets genretræk til at henvende sig til tv-seeren og ikke blot publikum i salen og dermed sikrer Klan sig, at også tv-seeren inviteres til at danne en nær relation til både Klan og deltagerne helt fra start. Derfor er talkshowets genretræk og virkemidler især vigtige med henblik på henvendelsen til seeren.

Sammenspillet mellem de forskellige lokationer og genrer

Programmet trækker på mange forskellige genrer; både elementer fra stand-up, lejlighedstalen, dokumentarisme samt talkshow og netop dette sammenspil gør *Tabu - med Rune Klan* helt særlig. Når Klan benytter sig af talkshowgenren, formår han særdeles at rette henvendelse til tv-seeren og indvie dem i programmet. Når Klan benytter sig af træk fra stand-upgenren henvender han sig til publikum i salen, og når han trækker på dokumentarismen som genre, er der særligt fokus på deltagerne og den lidelse, de gennemlever. Men selvom programmet benytter elementer fra flere genrer, synes programmet ikke usammenhængende eller afbrudt, hvorfor overgangene mellem de divergerende genrer forekommer flydende. Dette vil jeg nu analysere i dette afsnit ved både at præsentere, hvilke elementer og virkemidler, der skaber sammenhæng på tværs af genrer og lokationer. Jeg vil endvidere diskutere de forskellige genretræks funktion i netop dette program og derigennem analysere Klans funktion i de medvirkendes narrative fortælling.

Først er det væsentligt at påpege, at Klans rolle som vært og facilitator er gennemgående i hvert afsnit, hvilket er et genretræk fra talkshowet. Selvom det er nye medvirkende i hvert afsnit, så forekommer også de fire medvirkende som faste holdepunkter for seeren i de enkelte afsnit, på trods af lokations- samt genreskifte. Dermed skaber de medvirkende og deres fortællinger også en genkendelighed gennem de enkelte afsnit, der binder det sammen.

Afsnittene består af mange forskellige sekvenser, hvor både lokationerne og genrerne skifter, men handlingsmæssigt er der en sammenhæng mellem de mange skift. Eksempelvis forekommer der en sekvens i afsnit 3, der omhandler Victorias lungesygdom. Først ses Victoria sammen med Klan i en sofa, hvor de snakker om hendes lidelse cystisk fibrose. Efter et par indstillinger af Victoria i sofaen klippes der nu til en ny scene, hvor hun sidder blandt publikum i Vegas koncertsal, hvor Klan imens performer sin stand-up med udgangspunkt i Victorias situation. Klippet er et match cut, fordi Victoria fastholdes som skærmens fikseringspunkt fra den ene indstilling til den anden, hvorfor seeren ikke behøver at flytte sit blik mellem de skiftende indstillinger og dermed forekommer skiftet nærmest usynligt. Foruden klippeteknikken på billedsiden lyder der den samme underlægningsmusik under hele seancen på lydsiden, hvilket også medfører en sammenhæng mellem klippene (*Tabu* 3, 15.19). Eksemplet fremviser også, hvordan Victoria og Klan i fællesskab

formidler Victorias fortælling og derigennem får seeren repræsenteret et skiftende perspektiv på Victorias situation; både fra hende selv og Klan. Netop fordi seeren ikke forstyrres mellem genrer- og lokationsskift, lader seeren sig nemmere tage med på de medvirkendes narrative rejse, om den bliver fortalt af Klan eller de medvirkende selv.

Men seeren får ikke blot formidlet Victorias situation af to forskellige fortællere, den bliver også formidlet ved brugen af to forskellige genrer; først den dokumentariske og derefter stand-upgenren. I ovenstående eksempel er det den participatoriske fremstillingsform, der bliver anvendt. Denne har særligt interviewet og intimiteten i fokus mellem instruktør og medvirkende (jf. Nichols), hvorfor disse virkemidler medvirker til at belyse Victorias situation med en seriøsitet, hvilket særligt ses, når hun i interviewet siger: "Altså jeg kan vågne op i morgen og så kan jeg ikke trække vejret" (*Tabu* 3, 15.23). Her lukker Victoria op og fortæller om sit livsvilkår, hvorfor hun i interviewet mellem hende og Klan gør sig sårbar. Når hun gør dette, kan det for seeren medføre, at der skabes en medfølelse og forståelse for, hvor seriøs og alvorlig hendes tilstand er. Kort efter dette klippes der, som tidligere beskrevet, til Victoria blandt publikum og ordet gives her videre til Klan, der nu tager rollen som komiker. Dermed formidles hendes fortælling ikke længere i interviewform, hvor Victoria selv kommer til orde, men den overtages nu af Klan, der benytter sig af stand-uppens genretræk. Overgangen her forekommer ikke blot flydende grundet det filmtekniske, men også fordi Klan først benytter sig af stand-uppens genretræk intimitet og interaktion, der fastholder samme stemning, som indstillingen før. Det interaktive og intime ved stand-uppen spiller godt sammen med talkshowets og dokumentarismens interviews.

Klan fastholder intimiteten med Victoria, ved at pege på hende og fortælle om en af deres samtaler i sommerhuset: "Hun var vildt glad, da jeg mødte hende i det sommerhus. For som du sagde, du var vågnet i dag med gode lunger" (*Tabu* 3, 15.30). Her ses Victoria give Klan et bekræftende nik, og dermed deltager hun også i intimiteten og interaktionen. Efterfølgende anvender Klan et andet af stand-uppens genretræk, ved at lave anekdoten om til en vittighed, hvorefter Victoria ses grine af den. Fordi det er hendes lungesygdom, han laver sjov med, trækker Klan her også på stand-uppens grænsesøgende genretræk, hvorfor formålet med stand-uppen bliver at underholde, ved at lave sjov med Victoria. Men genren får yderligere det virke i programmet, at lette stemningen fra det seriøse til det mere afslappende og underholdende. Det særlige ved *Tabu - med Rune Klan* bliver fremhævet ved dette eksempel, fordi seeren ikke blot bliver inviteret til at have medfølelse for de medvirkende, men seeren indbydes også til at grine af de medvirkendes situation. Det, at seeren både bliver præsenteret for de medvirkendes fortællinger ved dokumentariske samt stand-uppens genretræk, medvirker at programmet får et balanceret udtryk mellem både latter, information

og intimitet. Denne balance fastholdes ydermere, når stand-uppen kombineres med lejlighedstalen. Klan står på scenen i afsnit 1, hvor han beretter til publikum:

Prøv lige at høre her. Cæcilie har to glasøjne i dag. Og nu skal I høre, hvor optur den her kvinde er. Hun - jeg får helt gåsehud, når jeg siger det - Hun lærte på super kort tid og gå med stok. Hun færdiggjorde sin studentereksamen, i dag læser hun psykologi i London, hvor hun bor sammen med sin engelske kæreste, og hvor de har en dejlig lejlighed. [...] Tror hun. [Latter] Jeg tror stadig hun bor i Hundige, hun har bare ikke lige [Latter]. Cæcilie, jeg savner ord, der er bedre end beundringsværdigt. Der er sådan et udtryk på engelsk, der siger: 'Livet giver dig citroner og så skal du lave lemonade'. Du har lavet en lemonade fabrik! Jeg er på røven over, hvor vild du er.
(*Tabu* 1, 35.07).

Dette eksempel starter ud med at være en lejlighedstale, der har som formål at hylde Cæcilie. Klan lægger vægt på, at hun har overvundet en stor udfordring i sit liv. For at understrege, hvor imponeret han er, fortæller han, at hun giver ham gåsehud. Yderligere beskriver han, at hun er 'optur' og påpeger, hvilke prisværdige ting hun har opnået. Men så tilføjer han sætningen: 'Tror hun', hvorefter forsamlingen bryder ud i latter. Dermed kombinerer han lejlighedstalens genretræk med stand-uppens, da han afrunder det med en vittighed. Efter salens latter genoptager Klan sin hyldest til Cæcilie, med pompøse adjektiver som 'beundringsværdig' og 'vild'. Ved at Klan skaber denne hybridgenre af stand-up og lejlighedstale formår han både at lave sjov med Cæcilie samtidig med at han roser hende. Dog er der også en risiko forbundet med at hylde de medvirkende, da denne hyldest kan forekomme latterliggørende. Dette forekommer eksempelvis i afsnit 1, hvor Klan påpeger, at Michael har fanget en fisk:

Klan: Michael var den eneste der fangede noget... Og mig bekendt min ven, nu må du rette mig: Er det ikke den første fisk du nogensinde har fanget i dit liv?
Michael: Jo. [Latter]
Klan: Jo. Er det ikke fedt? [Salen hujer] Ja, klap af ham! [Klapsalve].
(*Tabu* 1, 37.27).

Dette kan først tænkes som ros, idet Klan hylder Michael og får salen til at klappe ad ham. Men det kan også få en udstillende funktion, fordi hele situationen forekommer latterliggørende, idet Klan, ved at rose Michael for at have fanget en fisk, fremstår overpædagogisk. Situationen kan næsten

virke nedladende, da Michael er et voksent og kompetent menneske på trods af sin følgesvend: blindheden. Alligevel anvendes rosen i programmet mest til de medvirkendes fordel. Dermed får lejlighedstalens genretræk i *Tabu - med Rune Klan* yderligere den funktion at balancere stand-up-genren og Klans grænsesøgende humor, selvom der også er en risiko for, at denne kombination bliver latterliggørende. Når Klan benytter sig af lejlighedstalen og dermed roser de medvirkende fremstiller han også en mere flatterende side af de medvirkende og udstiller dem ikke blot, når han fører ordet under stand-uppen.

Stand-uppen sammenflettes og afbalanceres af de dokumentariske elementer, når Klan i stand-uppen informerer om de forskellige lidelser. Eksempelvis i afsnit 6, hvor Klan fortæller om høreapparatet CI:

“Alex her har det, som hedder en CI. Som er den her - øhh - sådan en, en implantation og det sidder i - I har sikkert set det, ikke også? Det ligner sådan en lille cyborg-ting, der sidder fast på hovedet. Og det står for Cochlear Implant. Og det er ret vildt, for den kan jo nemt tages af, for der er en magnet derinde, så den sidder fast magnetisk. Hvilket er ret vildt. Der sidder en magnet inde i hovedet. Så jeg tænker hele tiden på, at man bare kunne kaste et eller andet og det bare sad fast”

(*Tabu* 6, 09.25).

Her trækker Klan på intimiteten ved stand-uppen, når han fremhæver, at det er Alex han taler om og fokuserer på. Ydermere trækker han på intimiteten mellem ham og publikum, når han påtaler, at de helt sikkert har set disse høreapparater før. Det informative fra dokumentaren spiller sammen med stand-uppen, når Klan begynder at beskrive, hvilken funktion dette høreapparat har. Stand-upseancen afrundes med en vittighed, hvor Klan laver sjov med, at Alex har en magnet inde i hovedet. Dette sker ved, at Klan mimer, at han kaster metalgenstande efter Alex, som publikum og seeren så skal forestille sig, hænge fast på Alex' hoved, på grund af magnetens tiltrækningskraft. Denne vekselvirkning mellem informationens tyngde og den lette underholdning er kendetegnende for programmet som helhed.

Hermed ses det endvidere, at Klan i de forskellige genrer indtager forskellige roller. Som beskrevet ovenfor indtager han i stand-uppen rollen som komiker, hvorfor hans funktion i hendes fortælling her er at lave sjov med hende. Men fordi Klan forinden ses i den participatoriske fremstillingsform, ses han også i en situation, hvor han både spørger ind, lytter og lære om Victorias tilstand og livsvilkår. Hermed har de mange genreskift ydermere den funktion at fremvise Klan i forskellige positioner. I talkshowet indtager han værtsrollen, hvorfor han dermed inviterer seeren til

at tage med på den narrative rejse. I de dokumentariske sekvenser, der benytter sig af den partecipatoriske fremstillingsform, er Klan den lyttende, deltagende, spørgende og lærende. Når han drager nytte af lejlighedstalens genretræk, forekommer Klan som den hyldende og fremviser dermed sin beundring for de medvirkende. Og netop fordi Klan igennem programmet indtager divergerende roller i de medvirkendes fortælling forekommer det ikke nær så groft, når han så laver sjov med dem - fordi det netop ikke bliver hans eneste ærinde i deres fortælling.

Programmet er en genrehybrid, som fremvist ovenfor, hvor Klan eksempelvis trækker på lejlighedstalens genretræk, imens han laver stand-up. Stand-uppens genretræk trækkes endvidere ind i de dokumentariske sekvenser igennem programmet, hvilket jeg nu vil eksemplificere. I afsnit 1 sidder Klan sammen med de blinde deltagere ved et bål og skal til at grille skumfiduser. Forinden denne scene forekommer der nogle observerende indstillinger af naturen, hvorved overgangen fra dette til bålseancen er flydende, fordi billedsiden fortsætter med at filme på observerende vis. Derefter ses Klan sammen med alle deltagerne, og han begynder at række pinde frem mod dem, så de kan grille deres skumfiduser over bålet. Efter dette rejser han sig op for at uddele skumfiduser til dem alle, imens han siger: "Jeg har bare tænkt, hvad ville være en god beskæftigelse med - øh - fire mennesker, der ikke ser særlig godt. Og der tænkte vi åben ild er en rigtig, rigtig god idé [latter]" (*Tabu* 1, 21.39). Her ses det, hvordan Klan indtager rollen som komiker ved at rejse sig op og nærmest optræde for dem. Han trækker også på intimiteten fra stand-uppen ved at vittigheden er henvendt til dem ved at handle om dem og italesætte en udfordring som de har i kraft af, at de er blinde. Her ses også stand-uppens grænsesøgende element, fordi han gør grin med dem og deres lidelse, hvilket forekommer risikabelt. Det forekommer nærmest som om, at Klan her afprøver sit materiale af på dem, for derigennem også at finde frem til, om de griner af hans grænsesøgende humor. Og her bliver det tydeligt for både publikum og seeren, at de medvirkende griner, når Klan laver sjov med deres lidelse. Yderligere trækkes der også på et genretræk fra talkshowet, fordi Klan i denne scene også tager rollen som vært. Det er ham, der deler de forskellige ting ud til deltagerne og dermed ham, der leder slagets gang. Derfor er det også ham, der sikrer samlingspunktet og interaktionen mellem de medvirkende.

De forskellige genrer dukker altså igennem programmet op i forskellige genrehybrider, hvilket også skaber en blødere overgang mellem de mange opbrud, lokationsskiftene skaber. Ydermere har programmets brug af de mange genretræk også den virkning, at de tabubelagte emner ikke blot formidles ved brugen af en genre, men der bruges mange forskellige genrer, og der skiftes ofte mellem disse, hvorfor seeren gennem programmet både bliver rørt, underholdt og informeret omkring de medvirkendes historie samt lidelse. Dermed understreger de mange genrevalg også de medvirkendes livs talrige facetter af både op- og nedture, som de medvirkende også lægger vægt på

i deres beretninger. Yderligere optræder Klan ikke blot som stand-upper, men også som vært og deltager, hvorfor han ikke blot laver sjov med deres lidelse, han søger også at lære fra dem samt lytte til deres situation. De enkelte genrer får dermed en dobbelt funktion, både at bringes deres egne genretræk til programmet og dermed afbalancere de andre genrers virkemidler. Humoren er i særdeleshed stand-uppens genretræk, men den flourer igennem hele programmet på tværs af genrerne. Dermed spiller humoren også en rolle i, at genrerne i programmet får en dobbelt funktion, hvilket det næste afsnit vil undersøge og yderligere klarlægge, hvilket potentiale humoren besidder i *Tabu – med Rune Klan*.

Humorens potentiale

Humoren i *Tabu – med Rune Klan* har en helt særlig funktion for programmets udtryk, hvilket jeg nu vil undersøge og diskutere. Stefan Kjerkegaard skildrer i bogen *Humor* (2017), at humorens funktion er af høj relevans: “Den [humoren] sætter tingene i perspektiv, nogle gange endog i et nyt lys, og sikrer, at vi ikke tager os selv for alvorligt. [...] humor er et opløftende, til tider skævt blik på tilværelsen” (Kjerkegaard 2017, 9). Netop dette ønsker jeg at folde ud i dette afsnit. Der er mange begrundelser for, hvorfor vi griner, hvilket har udformet sig i adskillige teorier om humor. Simon Crichley beskriver i sit værk *On Humour. Thinking In Action* (2002), at John Morreal har samlet de mange forskellige teoretiske perspektiver på humor under tre teorier; Overlegenhed, lettelse og inkongruens (Crichley 2002, 2-3). Det er de teoretiske perspektiver jeg vil benytte mig af i specialet, når jeg skal kategorisere humoren i programmet. Disse tre kan yderligere fungere som supplerende i forklaringen af, hvordan morskaben opstår (Kjerkegaard 2017, 9-10). På baggrund af dette vil jeg, når jeg analyserer programmets brug af humor, trække på flere af de tre teorier for derigennem at kunne afdække, hvilken form for humor, der forekommer i programmet som helhed.

I den første del af analysen vil jeg vise, at programmet overordnet trækker på lettelsesteorien. Derefter vil jeg undersøge introsekvensernes humorbrug og hvilken funktion disse har. Dernæst vil jeg undersøge den humor, der gøres brug af i stand-up situationen. Den kan overordnet betegnes som det Noël Carroll i sit værk *Humour* (2014) beskriver som den opfundne humor, hvor morskaben er konstrueret til at fremstå sjov (Carroll, 2014, 28). Efterfølgende ønsker jeg at beskue den humor, Klan trækker med ind i den dokumentariske genre. Denne kan også forekomme som opfundet, men jeg vil også analysere eksempler, hvor der er tale om fundet humor. Dette er den humor, der opstår i hverdagen, som vi pludselig får øje på og dermed finder komisk (ibid.). I den sidste del af dette afsnit vil jeg diskutere humorens potentiale i programmet og undersøge, i hvilken

grad humoren får en latterliggørende funktion, når vi griner af de medvirkendes lidelser og sygdomme og hvilket potentiale dette besidder.

Lettelsens latter

Fordi programmet behandler de medvirkendes handicaps og udfordringer, adresseres forholdet mellem humor og tabu ofte i både introsekvensen, Klans vittigheder og de dokumentariske sekvenser. Derfor er det ofte lettelsesteorien, der kan forklare den latter, der opstår i programmet. Lettelsesteorien indfanger den morskab, der opnås, når det upassende, odiose og tabubelagte er årsagen til humor. Dermed forklarer lettelsesteorien den latter, der opstår, når vi får lov at grine af noget, som vi normalt ikke må grine af. Psykologiens fader Sigmund Freud forklarer latteren ud fra et psykologisk perspektiv og søger derudfra at begrunde, hvorfor vi griner af grænseoverskridende emner; såsom handicaps, døden og nøgenhed. Teorien baserer sig på Freuds personlighedsteori, hvor overjeget efterstræber at kue id'ets lyster. Id'ets drifter kan dog få afløb ved latter, hvorfor han beskriver humoren som en ventil til afreagering (Freud (1927) 2000, 19). Også Herbert Spencer betragter latteren som en afreaktion og befrielse fra den nervøse energi, der bliver lagret til at skulle håndtere seriøse henseender. Den nervøse energi bliver dermed forløst ved latteren (Carroll, 2014: 38). Der er igennem programmet mange eksempler på, at publikum griner, fordi de medvirkendes handicaps bliver objekt for morskab. Der er allerede fra programmets start humor på spil, hvorfor det allerede i introsekvensen bliver tydeligt, at vi skal underholdes på bekostning af de medvirkendes lidelser. Dette ser vi eksempelvis i afsnit 3, hvor de medvirkende er dødeligt syge. Eksemplet beskriver jeg også i indledningen, men det tåler gerne gentagelse. Klan siger som følgende:

Du skal nu møde fem mennesker, der alle sammen lever med en dødelig sygdom. Og jeg vil [Kvinden, der står til venstre fra Klan, falder om]. Du skal nu møde fire mennesker, der alle sammen lever med en dødelig sygdom. Og jeg vil undersøge, om man kan grine af det og hvor meget (*Tabu* 3, 00.31).

Her falder en af de medvirkende om for øjnene af seeren, og dermed inviteres seeren allerede fra starten af dette afsnit til at lade sig fornøje over døden. Et par minutter inde i det samme afsnit bringer Klan endnu en joke, der omhandler døden. Klan peger på en urne og siger, at det er en af medvirkende, der har deltaget i afsnittet omhandlende de dødeligt syge. Situationen udfolder sig på følgende måde:

Det er ikke nogen hemmelighed, at jeg skulle tage lidt større tilløb til dette program. Fordi det er et lidt tungere emne. Øhm. Men jeg lærte alle mulige ting, som jeg godt vil fortælle jer om. Jeg mødte Victoria, Lone, Sead... Og Brian [Klan peger på en urne og salen tier]. Det er for sjov [Latter]. Jeg er nødt til at starte hårdt her, okay? [Latter fra både publikum og Klan]. Nå, men prøv I at lave sjov med døden - det fandme svært [Latter fra salen] (*Tabu 3*, 03.41).

Dette eksempel understreger, hvordan publikum er meget tilbageholdende, når Klan laver sjov med døden. Klans mimik, fagter og ansigtsudtryk i denne situation er også mere seriøse, hvorfor salen tøver med at grine af Klans joke. Publikum sidder helt stille og griner først, når han giver dem lov i kraft af ordene: "Det er for sjov". Hermed ses det ydermere, at salen sammen med Klan finder frem til, hvornår der må grines. Salen bliver dermed guidet af Klan og han træner dem igennem programmerne til at grine af det umoralske og tabubelagte. Ydermere får salen lov at grine af de medvirkendes blindhed, når Klan i sin stand-up siger:

"Jeg var i sommerhus, dejligt sommerhus i Rørvig. Jeg var i sommerhus med fire mennesker. Lækkert sommerhus, der var svømningpool, der var havudsigt, der var femnåls gran. Det var mega flot. Og - Det var alt sammen pisse ligegyldigt for dem jeg var sammen med de kunne ikke se en skid. De var blinde. [Latter]. Vi kunne lige så godt have sparet pengene og så leje et sommerhus i Rødovre. Det kunne vi lige så godt have gjort, ikke? [Latter]" (*Tabu 1*, 02.04).

I dette eksempel vækker Klan latter hos publikum, fordi han i joken både fremhæver og beskriver, at de medvirkende er blinde og bruger dermed de medvirkendes blindhed til at skabe komik. Ydermere får vi i et andet afsnit lov at grine af tourette syndrom, idet Klan beskriver sin tid med de medvirkende i sommerhuset med ordene: "Ja, det var to lange dage" (*Tabu 2*, 01.22) og påpeger dermed ved den humoristiske kommentar, at mennesker med tourette syndrom kan være belastende at være sammen med. Vi får også i afsnit 4 lov til at grine af de medvirkendes lidelse cerebral parese. Eksempelvis laver Klan sjov med, at Cæcilie som lille ikke kunne holde balancen og snakke på samme tid, hvorfor hun ville falde, hvis man kaldte på hende: "Hey Cæcilie! Bum! Det var det, ikke?" (*Tabu 4*, 36.20). Der bliver også lavet sjov med de medvirkende, der er bipolare, hvilket Klan eksempelvis gør, når han siger: "Jeg havde en ven, som var kæreste med en - øhh - der var bipolar. Og det er han ikke mere" (*Tabu 5* 01.57). Også de døve bliver objekt for komik, hvilket Klan gør

ved at påpege, at det er lidt frås, at døveskolen i København ligger inde i et roligt og lækkert kvarter på Østerbro og foreslår så, at den kunne være placeret ude ved lufthavnen, da de ikke kan høre noget alligevel (*Tabu* 6, 22.57).

Dette er alle eksempler på vittigheder, hvor humoren kan forklares ved brugen af lettelsesteorien. Mange af programmets jokes centrerer sig om de medvirkendes lidelse, hvorfor de alle behandler et tabubelagt emne. Ud fra lettelsesteorien ville man dermed forklare latteren, der opstår på baggrund af ovenstående jokes, der baserer sig på Freuds og Spencers betragtninger. De mener at netop disse vittigheder kan virke som en ventil for de tanker og følelser seeren har. Når der laves sjov med eksempelvis blindhed eller døden, griner vi, selvom vi ved, at det er umoralsk, fordi Klan ved sine vittigheder giver afløb for drifterne. Dermed er der i alle vittighederne om de medvirkende altid et lag af lettelsens latter, fordi de omhandler tabuiserede emner. Det er ikke den eneste måde, hvorpå lettelsesteorien bliver anvendt, hvilket jeg også vil fremvise igennem afsnittet. Det er ej heller den eneste humorteori, der bliver anvendt i programmet, den bliver ofte suppleret af en af de to andre, hvilket jeg nu vil vise.

Humoren i introsekvensen

Som påpeget ovenfor opstår der også humoristiske elementer i introsekvensen. Eksempelvis i afsnit 1, hvor de medvirkende er blinde. Her står Klan i midten af de medvirkende, og introducerer til programmet som følgende:

Du skal nu se et program, hvor du skal møde fire mennesker, som kommer fra en verden, som du garanteret ikke kender særlig meget til. Og samtidig skal vi undersøge: Kan man grine af dem? Og hvor meget kan man grine af dem? Kom, lad os gå ind og se på det! (*Tabu* 1, 00.03).

Her opstår humoren også på baggrund af overlegenhedsteorien. Denne teori beskriver, hvordan følelsen af overlegenhed kan være grobund for komik. Den forekommer, når man antager, at man er et andet individ overlegen samt nærer foragt overfor dem, hvorfor latteren her forklares ved at grine af andres fejl og dumheder. Yderligere kan man grine ad sit tidligere jeg, fordi man efterfølgende har opnået en større viden eller indsigt, end man havde på det daværende tidspunkt. Denne teori søger altså at indkapsle, hvorfor vi griner af ubegavethed eller selvbedrag (Caroll 2014, 8-9). Ud fra ovenstående eksempel kan tv-seeren sammen med Klan føle sig overlegen i forhold til de medvirkende, fordi de er blinde, og dermed kan de ikke gøre det, som Klan beder dem om, når han siger

“se på det”. Overlegenheden er ikke kun at spore ved ordvalget, den underbygges yderligere af de blindes accessoires i form af både solbriller og blindestok, fordi de dermed tydeliggør deres blindhed og dertilhørende udfordringer. Sekvensen sluttes ved at fremvise de blindes udfordringer, hvilket fremhæver overlegenheden. De blinde kan nemlig intet se og dermed fremstår de i sekvensen forvirret og går i alle retninger.

Der kan også spores overlegenhed i de andre introsekvenser. Eksempelvis introen til afsnit 6, der handler om de døve. I denne intro siger Klan ikke noget, i stedet forsøger han sig med tegnsprog. Det humoristiske opstår, da han med sit tegnsprog får kommunikeret “ananas” frem for “verden”, hvorfor sætningen ikke giver mening. Her får man som seer det indtryk, at Klan spiller ubegavet og dermed er det en bevidst handling fra Klan, at det i dette eksempel i stedet er de medvirkende, der er Klan overlegen. Dette ses ved at de medvirkende, efter Klan har forladt scenen, undrer sig over, hvad han lige har sagt og dermed påpeger de, at Klan ikke kan mestre tegnsproget og derved bliver Klan objektet for humoren.

Det komiske i ovenstående eksempel kan forklares uddybende ved brug af inkongruensteorien. Det inkongruente opstår, når der er en uoverensstemmelse mellem, hvad der forventes og hvad der så rent faktisk hænder. Carroll beskriver inkongruensteorien som følgende ”According to the incongruity theory, what is key to comic amusement is a deviation from 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” (Carroll, 2014, 17). Ifølge inkongruensteorien er morskaben forudsat at modtageren har kendskab til de koncepter, regler og forventninger, som den udfordrer og fornærmer (Ibid., 27). Dermed er det vigtigt at have fælles sociale normer, for at humoren kan fungere. Critchley beskriver også, at det inkongruente opstår ved det ulogiske og malplacerede (Critchley 2002, 3). For at noget kan opleves inkongruent skal vi ikke alene kende det inkongruente, men yderligere besidde samme opfattelse af, hvad der er det kongruente. Derfor er social kongruens fundamentet for, at man kan aflæse det inkongruente i en vittighed (Ibid., 4). Når det ikke er tilfældet, kan nogle jokes tabe deres underholdningsværdi, hvilket kan resultere i, at latteren udebliver, fordi den sociale kongruens ikke er opnået. Dette ses ofte, når man søger at lave sjov med en anden kultur, der kan have andre normsæt (Ibid., 4). Det inkongruente i ovenstående eksempel udfolder sig ved, at Klan får kommunikeret ordet “annanas” fremfor “verden” og dermed bliver sætningen usammenhængende, misvisende og dermed inkongruent. Det er introsekvensen til det sidste program, hvorfor den garvede seer er klar over, at Klan i sin intro plejer at sige “Du skal nu se et program, hvor du skal møde fire mennesker, som kommer fra en **verden**, som du garanteret ikke kender særlig meget til”. Dermed gør Klan i denne intro det modsatte af, hvad seeren forventer, hvori det komiske og inkongruente opstår.

Dermed understreger introsekvensens brug af humor, at den trækker på stand-uppens grænsesøgende genretræk, fordi det generelt er karakteristisk for introen at indeholde en grov joke om de medvirkende. Men fordi de medvirkende står ved siden af Klan og spiller med på vittigheden, indvier de i denne, og bakker dermed op om både vittigheden og programmet som helhed. Hermed tydeliggør de medvirkendes deltagelse allerede fra start, at seeren gerne må grine med undervejs. Ydermere viser ovenstående analyse, at humoren ikke blot er rettet mod de medvirkende, men Klan lader sig også blive objekt for latter, hvorfor seeren ikke blot griner af de medvirkende, men der er også mulighed for at grine af Klan og dermed gøres også han til humoristisk skydeskive i programmet.

Humoren i stand-up elementerne

Også i stand-up sekvenserne benytter Klan bevidst sig selv som humoristisk skydeskive. Dette forekommer flere gange i stand-up situationen, hvor Klan fremhæver sin egen ubegavethed og joker med denne. Dette gør Klan eksempelvis i afsnit 5, hvor han begynder at snakke om forskellen mellem mani og depression. Her siger Klan:

Og når du er manisk, så kan alt lade sig gøre lige pludselig. Lige pludselig har man tankeflugt, man har svært uro, man tænker bare: Hvad sker der? Men man behøver ikke sove så meget, man har et øget behov for sex, man kan fokusere og man kan være mega irriteret. Og hvis I er lidt ligesom mig, så det eneste I hørte i den sætning det var: Et øget behov for sex [Latter]. Og så sådan: Nåååå, smitter det? For så må I godt hilse på en jeg kender [Latter] (*Tabu 5*, 06.13).

Her opstår latteren fordi Klan nævner ordet sex, der kan være et tabu at snakke om, hvorfor også denne latter kan forklares ud fra lettelsesteorien. Og dermed griner publikum af denne situation, fordi det er et grænseoverskridende emne. Netop fordi Klan stiller spørgsmålet: "Smitter det?" i vittigheden, kan der også være tale om en anden humorteori, der skal medregnes for at forklare, hvorfor latteren vækkes. Salen kunne også grine på baggrund af overlegenhed overfor Klans naivitet. I vittigheden fremstiller Klan sig bevidst både naiv og dum, fordi han midt i en seriøs forklaring påpeger, at det eneste han selv lægger mærke til, er ordet "sex" samt det faktum, at han tror, at manien kan smitte videre fra de medvirkende. Salen griner altså også af, at Klan fremstiller sig selv som overdreven ubegavet. Fordi det her i eksemplet bliver tydeligt, at Klan lader som om og overdriver, fiktionaliserer han, hvilket jeg tidligere har beskrevet. Når Klan gør dette i denne

humoristiske sammenhæng, får det den effekt, at salen bliver i tvivl om, hvorvidt det er Klan som komiker eller privatperson, der står bag vittigheden. Denne uafgørlighed skaber den effekt, at Klan evner at distancere sig selv fra sine grænseoverskridende jokes og ytringer. Klan formår dermed at få det frem, som man normalt ville finde grænseoverskridende at sige højt, fordi han fiktioniserer ved at overdrive. Et andet eksempel på, at Klan fremviser sin uvidenhed, forekommer i afsnit 6, der omhandler de døve:

Ja, jeg startede sgu med og stille lidt nogle dumme spørgsmål. Og, og det vil jeg godt, jeg vil godt - øh - dels sige undskyld, fordi jeg stillede nogle dumme spørgsmål. Men jeg vil også gerne lige sige til alle jer andre: Prøv lige at hør' - det forstår jeg fandme godt, at det er dumme spørgsmål. Jeg forstår godt at de her mennesker er trætte af at svare på de samme spørgsmål igen og igen. Der er ikke noget internationalt tegnsprog [latter]. Det er der ikke. Der er tegnsprog på dansk og på svensk og på albansk osv.. Der er ikke et overordnet internationalt tegnsprog. Døve mennesker kan sagtens køre bil [latter]. Og hvis I selv sidder og tænker det: Hvad så, hvis der kommer en ambulance? Det er derfor der er blink på ambulancen! (*Tabu* 6, 10.36).

I denne sekvens fremhæver Klan sin egen uvidenhed, hvorfor publikum får indblik i Klans egen mangel på viden, og dermed kan latteren forklares ud fra overlegenhedsteorien. Publikum kan opleve overlegenhed både overfor Klans antagelser og overfor sig selv, fordi man måske selv troede, at der var et internationalt tegnsprog eller måske heller ikke selv var helt klar over, at de døve udmærket er i stand til at køre bil. Ydermere kan både publikum og tv-seeren måske spejle sig i Klans dumme antagelser. Derigennem skaber han en intimitet og fællesskabsfølelse mellem sig selv og publikum, hvilket er et kendetegn fra stand-upgenren. Ydermere skaber han en intimitet til de medvirkende ved at påpege, at han godt kan forstå, at de ikke gider flere af de samme spørgsmål. Dog afviger dette eksempel også fra traditionel stand-up, fordi det indeholder så høj en grad af information om de døves vilkår. Men fordi Klan formidler denne information ved at benytte sig af overlegenhedshumor og intimitet formår Klan at oplyse og forklare om de døves livsvilkår på en humoristisk måde, således at underholdningsværdien opretholdes.

Når Klan laver stand-up er der også eksempler på, at de medvirkende skaber både funden og opfundet humor. Eksempelvis i afsnit 2, hvor deltagerne hyppigt afbryder Klans stand-up på grund af deres lidelse:

Klan: Vi skal huske på, at det vi oplever her, det er ikke noget, det kan styres. Det er et autonomt system, der kører.

Kennie: Ej, det er lidt ligesom min diller. Det er fandme vildt [Latter i salen].

(*Tabu* 2, 11.41).

Her afbryder Kennie Klans informative gennemgang, ved at lave det til en vittighed. Latteren, der opstår i salen, kan dermed forklares ved brugen af inkongruensteorien. Det inkongruente ved Kennies ytring opstår ved, at Klan oplyser om de medvirkendes lidelse og dermed er stemningen i salen seriøs og midt i dette, afbryder Kennie ham og laver denne sammenligning, der forekommer malplaceret i øjeblikket. Ydermere bryder det med de sociale spilleregler, at en fra publikum afbryder stand-uppen ved at råbe højt op, imens komikeren performer. På grund af programmets genremæssige opbygning, har seeren samt publikum på daværende tidspunkt lige set en dokumentarisk sekvens af Kennie, der fortæller om, hvordan hans lidelse får ham til at afvige fra social acceptabel adfærd. Dermed får seeren en forståelse for, hvorfor Kennie råber op, hvilket tager brodden af situationen, fordi der er en årsagsforklaring til modtageren. Det, at Kennie ubehersket begynder at råbe op om sin "diller", er et eksempel på den fundne humor, der opstår uden, den er planlagt til at skabe latter. Netop fordi det er hans "diller" han nævner, kan latteren også forklares ud fra lettelsesteorien. Publikum griner, fordi Kennie sætter ord på noget, der er tabuiseret, nemlig en ustyrlig seksualitet, hvilket skaber en befriende latter hos både Kennie og Klan. Men latteren kan også forekomme hos publikum fordi de ikke ved, hvordan de skal reagere på, at Kennie - grundet sin lidelse - ikke kan beherske sig og derfor afbryder Klan. Dermed kan publikum grine som en reaktion på Kennies udbrud, fordi også disse er et udtryk for, at han lider af tourettes syndrom.

Et andet eksempel på, at de medvirkende bidrager med humor, er Rasmus i afsnit 4, der rækker hånden op, når Klan spørger: "Hvor mange bruger stadig ordet spasser? Fingeren op, hvis I stadig bruger det. Vær' ærlige nu!" (*Tabu* 4, 18.19). Hvorefter Rasmus, som er medvirkende i programmet, rækker sin venstre hånd i vejret, hvilket gør, at salen griner. Grunden til at publikum opfatter situationen som komisk, er fordi Rasmus selv lider af cerebral parese og derfor forekommer det disharmonisk, at han selv anvender et nedladende ord om sin lidelse. Dermed forekommer dette også som et eksempel på selvironi, fordi det Rasmus gør, netop er det modsatte af, hvad både publikum regner med og Rasmus reelt mener. Det, at Rasmus interagerer, er et genretræk fra stand-uppe og dette medvirker, at seeren og publikum har lettere ved at grine med, fordi latteren også opstår ved de medvirkendes initiativ. Dermed bliver publikum bekræftet i, at de medvirkende er med på den, fordi de også selv investerer i og bidrager til komikken helt konkret.

Under Klans stand-up anvendes alle tre humorteorier, men publikum og tv-seerne griner i særdeleshed af de medvirkendes lidelser og livssituationer (jf. afsnittet om lettelsens latter), men humoren opstår også i sammenspil med Klans bevidste dumhed, hvorfor særligt lettelsesteorien og overlegenhed kan forklare, hvorfor latteren opstår i disse sekvenser. Dette skaber den effekt, at humoren får en dobbelthed. Dermed er det ikke alene de medvirkende, der bliver latterens skydeskive, Klan gør også sig selv til objekt for latteren. Humoren får ydermere den effekt at fastholde underholdningsværdien og dermed være den indpakning, der gør, at mange af de informationer og oplysninger som Klan også inddrager i sin stand-up, forekommer komiske og dermed vækker latter.

Humoren i de dokumentariske sekvenser

Et eksempel på, hvordan humoren også anvendes i de dokumentariske passager, er i afsnit 4, hvor Klan samtaler med Kristian om hans lidelse cerebral parese:

Klan: Og - kan du bevæge hånden?

Kristian: Nej, den er fuldstændig locked. Den er bare til pynt.

Klan: Den er til pynt.

Kristian: Det er mit første værk.

Klan: Jaer.

Begge: Latter

Klan: Okay.

(*Tabu* 4, 12.44).

I dette eksempel opstår der inkongruens mellem, hvad både Klan og seeren ved, og det som Kristian siger. Vi ved, at Kristians arm er "locked" pga. hans lidelse, men han vælger i stedet at joke med det ved at sige, at det er hans første kunstværk. Det komiske ved denne sammenligning ligger i, at Kristian er kunstner. Derfor er det en viden man som seer skal være klar over, for at det humoristiske ved joken fremstår tydeligt og inkongruensen fortolkes korrekt. Ydermere viser dette eksempel, hvordan humoren benyttes i de dokumentariske sekvenser. Her bakker de medvirkende ikke blot programmet op, ved at vise sig i billedet, eller ved at række en hånd op blandt publikum, men de laver selv sjov med deres lidelse. Løbende kommer de medvirkende selv med jokes og dermed indvier de i at grine af deres livssituation, som eksempelvis Kristian her, der selv skaber opfundet humor om sin lidelse. Dette forekommer også i afsnit 3, hvor Victoria fortæller om, at hun bruger humoren som et redskab til at komme igennem det svære: "Og så ka' jeg også finde på at sende sådan nogle

snapchats med 'nu er jeg lige vågnet og - øhh - det er min sidste tid' (*Tabu* 3, 30.17). Et eksempel på en sådan snapchat video optræder i figur 17:



(Figur 17, screenshot fra *Tabu* 4, 30.23, 30.24).

Dermed ser vi i de dokumentariske sekvenser, at de medvirkende selv producerer jokes om deres lidelse som ikke blot Klan, men også de medvirkende selv griner af.

Der er også i de dokumentariske elementer eksempler på funden humor, der opstår på baggrund af noget pludseligt samt hverdagsligt og ikke noget, der er planlagt til at skulle vække latter, som det er tilfældet med den opfundet humor. Dette ser vi særligt i afsnit 2, hvor de medvirkende lider af tourettes syndrom. Deres lidelse er impulsiv og ustyrlig, hvorfor den helt naturligt vækker meget latter og dermed bliver objekt for funden humor. De medvirkende er sammen med Klan ude og spise frokost på en restaurant. Tjeneren kommer hen til deres bord for at tage imod bestillingerne:

Tjener: Goddag, må jeg tage imod jeres bestilling?

Stine: NEJ!

Klan: Jo, du må.

[Latter]

Stine: JEG VAR HER FØRST! Nej, jeg var ikke.

Kennie: Det er løgn. Du er klam.

Klan: Du starter Stine. Hvad kunne du tænke dig?

Tjener: Hvad kunne jeg friste med?

Stine: Øhm, jeg kunne godt tænke mig et stjernesked...

Tjener: Jaer.

Stine: ...og nogle pomfritter med salatmayonnaise og en cola.

Tjene: Jaer.

Stine: Gerne en Zero, hvis det findes. Og en pik, tak.

[Latter]

Stine: Nej, bare det andet, tak.

[Latter] (*Tabu 2*, 36.38).

I eksemplet med tjeneren får særligt Stine de andre til at grine, fordi hendes reaktioner og udbrud er upassende og malplaceret i situationen, hvorfor latteren i eksemplet kan forklares ved brug af inkongruensteorien. Hverken de andre medvirkende eller tjeneren forventer, at man ville respondere "NEJ" til hans spørgsmål, hvorfor de alle griner. Ydermere fremstår det også malplaceret, at Stine afslutter sin bestilling af mad med også at bede om en pik. Foruden inkongruens er der også en anden humorteori på spil, nemlig lettelsesteorien. Både fordi Stine ved højlydt at bede tjeneren om en pik, taler om kønsdele og nøgenhed i det offentlige rum, hvilket er tabuiseret i Danmark. Men også fordi Stine alene har disse udbrud, fordi hun lider af tourette syndrom. Dermed reagerer de alle ved at grine, for at rette op på hele situationen.

Det er hverken Kennies eller Stines intention at være sjove, hvorfor humoren i eksemplet er funden humor. De kan ikke styre deres udbrud, og derfor opstår det komiske her, uden at de medvirkende gør en indsats for at være sjove. Tidligere i specialet påpegede jeg, at programmet besidder træk fra det iscenesatte eksperiment, hvilket ovenstående er et eksempel på. De medvirkende er her placeret i en situation, hvor det bliver tydeligt for seeren, at deres dagligdag er fyldt med elementer, hvor de ikke kan beherske deres lidelse, hvilket sætter dem i nogle situationer, hvor de ufrivilligt er sjove. Det ustyrlige og uhæmmet bliver tydeligere, når de medvirkende sættes sammen med andre, der lider af tourette syndrom samt i nye omgivelser, hvor de får massevis af nye indtryk. Stine beskriver, hvordan hendes tourette kan starte på baggrund af de andres udbrud og impulserne omkring hende (*Tabu 2*, 31.20). Det bliver herved tydeligt for seeren, at de medvirkende har udfordringer med at passe ind socialt, hvilket eksemplificeres ved restaurantbesøget. Humoren fremhæves ydermere for seeren ved at de medvirkende har udbrud foran en fremmed tjener, der ej heller er helt tilpas i situationen. De sidder ikke længere blot i et sommerhus sammen med Klan og råber op, men nu ser vi også de medvirkende ude i den virkelige verden og hvilke komiske situationer de sætter både sig selv og vildt fremmede mennesker i. Dermed fremmer genren; det iscenesatte eksperiment den komiske situation. Det konstruerede og dramatiske ved genren og dermed situationen skaber yderligere humor, fordi de medvirkende får flere udbrud grundet nye impulser og seeren derved finder hele situationen mere dramatisk. Ydermere er det også i det dokumentariske Klan finder sit materiale, hvilket jeg vil uddybe i det kommende afsnit.

Humoren skaber sammenhæng mellem de dokumentariske sekvenser og stand-uppen. En måde, hvorpå programmet opnår sammenhængskraft mellem de dokumentariske sekvenser og stand-uppen, er ved at de dokumentariske klip indeholder funden humor, hvorefter Klan anvender denne i sin stand-up og dermed omdanner den fundne humor til opfundet humor. Eksempelvis i afsnit 5, hvor de medvirkende sidder og spiser is efter at have spillet minigolf sammen. Her fortæller Rachid om hverdagslivet som maniodepressiv:

Jeg vil sige de, de sådan mest maniske perioder - altså så har jeg jo haft en plan. Så har jeg jo op - i løbet af natten har jeg oprettet en virksomhed for eksempel. Og jeg været 100 procent overbevist om, at den virksomhed, den kommer bare til at klare sig og det er bare det fedeste. På et tidspunkt så - øhh - var jeg overbevist om at Danmark ville begynde at bruge *Squatty Potty* [Latter] (*Tabu 5*, 37.05).

Her er der - ligesom eksemplet i det forrige afsnit - også tale om fundet humor, da det er noget fra Rachids egen hverdag, der pludselig viser sig at være sjovt. De andre medvirkende og Klan griner af situationen og finder den komisk, fordi det forekommer dumt, at Rachid har fulgt en idé, han har fået midt om natten, og dermed griner de på baggrund af overlegenhed. Efter dette klip, hvor Rachid fortæller om sin nye idé, klippes der til stand-up sektionen, hvor Klan nu fortæller historien om Rachids virksomhed og her bruger Klan den til at skabe jokes. Dermed benytter Klan Rachids historie til at konstruere en vittig anekdote, hvorfor han omdanner den fra funden hverdagshumor til konstrueret og opfundet humor i sit stand-up show. Det er netop den fundne humor i de medvirkendes hverdag, der ligger til grund for meget af Klans stand-up.

Foruden den fundne humor i de medvirkendes hverdag, benytter Klan sig også af absurditeten i deres livssituation, som de beretter om i de dokumentariske sekvenser, og omdanner denne til jokes, som han anvender i sin stand-up. Dette er eksempelvis tilfældet i afsnit 3, hvor Klan fortæller, at Victoria vågner op med gode lunger og tilføjer så: "Og det er ikke, hvad I tror det er" (*Tabu 2*, 15.37), hvorefter salen griner. Klan beretter nu om hendes virkelighed, og forklarer, at hun ikke ved, hvilken tilstand hendes lunger er i, når hun vågner. Dermed benytter Klan sig også af de lidt tungere elementer fra deres liv og omdanner disse til jokes i stand-up sekvenserne. Her benytter Klan sig af stand-uppens genretræk i form af grænsesøgende vittigheder, der dermed skaber latter og underholdning hos publikum. Men også af intimiteten, da denne er forudsætning for, at han kan sige disse ting om Victoria. Ved at gøre dette søger han at tilføre latter og humor til en sørgelig situation, hvilket letter stemningen i salen. Dette vil blive belyst nærmere i det næste afsnit.

Ydermere viser Klan ved at gøre dette, at det er tilladt at lave sjov med de medvirkendes lidelser, fordi han igennem stand-uppen guider publikum til at grine af de dokumentariske sekvenser.

Latterliggørelsen bruges frugtbart i *Tabu*

Ovenstående afsnit har vist, hvilke former for humor, der udspiller sig i programmet og hvordan disse udfolder sig i introsekvensen, stand-uppen samt de dokumentariske passager. Nu vil jeg diskutere humorens samlede potentiale i programmet ved først at inddrage Michael Billigs kritiske perspektiv på humor, som han beskriver i sit værk *Laughter and Ridicule* (2005), hvorefter jeg vil lægge mig i forlængelse af Mette Møllers betragtninger fra artiklen *Latter kan mere end at latterliggøre* (2013), hvori hun diskuterer Billigs kritiske blik ved særligt at fokusere på, at humorens funktion skal kortlægges ud fra den konkrete situation og sammenhæng, den optræder i.

Billing mener ikke, at humor blot besidder en positiv funktion, som man ofte kan tænke: "It is possible to call into question laughter's assumed godness" (Billig 2005, 1). Han påpeger endvidere, at humoren også har en mørk side, fordi den kan have et latterliggørende potentiale (ibid., 2). Ud fra dette vil jeg nu undersøge, hvorvidt Klan latterliggør de medvirkende i programmet. For at gøre dette vil jeg benytte mig af Billigs begreber: den rebelske og disciplinerende humor. Billig beskriver, at de begge latterliggør, men forskellen er at finde i, hvem der bliver udstillet. Den disciplinære humor latterliggør dem, der bryder med de sociale koder, og får derved en opdragende funktion, idet latteren bekræfter de gældende regler. I stedet søger den rebelske humor at latterliggøre de sociale retningslinjer og dermed er denne form for humor mere radikal, fordi denne udfordrer de eksisterende regler (ibid., 202).

Komikken i *Tabu - med Rune Klan* kan ud fra Billigs teori karakteriseres både som disciplinerende og rebelsk humor. Klan gør brug af den disciplinerende humor, når han laver jokes om de medvirkendes lidelser og livssituationer, fordi han derved fremhæver, at de skiller sig ud. Ved at gøre dette tydeliggør Klan, at der er noget de medvirkende ikke kan, hvorfor han latterliggør dem og deres lidelse. Dette forekommer eksempelvis, når Klan beskriver, hvilket lækkert sommerhus han var i, og derefter udbryder: "Det var alt sammen pisse ligegyldigt, for dem jeg var sammen med de kunne ikke se en skid. De var blinde" (*Tabu* 1, 02.05). Her latterliggør Klan de medvirkendes lidelse og latteren er dermed på deres bekostning og bekræfter at de medvirkende er udfordret på grund af deres lidelse. Når Klan laver jokes, der ud fra Billigs perspektiv kan kategoriseres som disciplinær humor, kan latteren have en korregerende effekt, fordi denne fastholder den sociale orden, ved at gøre de medvirkende til objekt for latter. Men fordi der er et tabu forbundet med de medvirkendes lidelser og livssituationer, gør Klan ydermere brug af den rebelske humor, når han

laver jokes om dette. Fordi de medvirkendes sygdomme og lidelser er tabuiserede og dermed ikke er noget man bør snakke højt om, er der også en rebelsk ambition at spore, ved at lade lidelserne være omdrejningspunktet i vittighederne. Ved at Klan taler højt om lidelserne og de medvirkendes udfordringer skabes en større åbenhed om handicaps og dertilhørende tabuer. Dermed udfordrer Klan i programmet humorens grænser og de sociale koder, hvilket jeg har påpeget ved lettelsesteorien og stand-uppens grænsesøgende genretræk. Men det er ikke kun de medvirkende, der bliver udstillet. Klan gør også sig selv til humoristisk skydeskive, ved at lave jokes, hvor latteren kan forklares ved overlegenhedsteorien. Dermed tydeliggøres det, at han egentlig ikke selv ved særlig meget om de medvirkendes lidelse eller livsvilkår, hvorfor han her benytter sig af Billigs rebelske humor, ved at latterliggøre sig selv og måske også seeren. Ud fra dette udleder jeg, at Klan i programmet benytter sig af både den disciplinerende og den rebelske humor, hvorfor der ud fra Billigs perspektiv er en latterliggørelse på spil både af de medvirkende, Klan samt beskueren.

Ydermere kaster Billig i sit arbejde et kritisk blik på Erving Goffman og hans teori om, at mennesker i samvær med andre er præget af en følelse af empati. Denne følelse kommer særligt til udtryk ifølge Goffmann, når vi søger at samarbejde ved at “save the face of someone who is embarrassed” (Billig 2005, 226). I denne sammenhæng repræsenterer ”face” det positive billede af ens sociale identitet, som man søger at opretholde i interaktionen med andre (ibid.). Billig ønsker at påpege, at vi mennesker ikke alene oplever medfølelse, men også fornøjelse, når andre latterliggøres:

Indeed, there may be occasions when people enjoy deliberately embarrassing others. This element is vital to certain sorts of practical joke, such as those played upon apprentices. Perhaps enjoyment, not empathetic embarrassment, may be a major reaction to watching the embarrassment of others (Billig 2005, 227).

Ud fra ovenstående citat kan det pointeres, at Klan i sine programmer inviterer til begge dele. Når Klan latterliggør de medvirkende i sin stand-up inviteres seeren og publikum til at fornøje sig på bekostning af dem selv, de medvirkende og Klan. Men som tidligere påpeget, så har Klan i programmet ikke alene den funktion at performe stand-up med udgangspunkt i de medvirkendes lidelse, han fungerer også som lyttende og interesseret talk-showvært, hvor han i vidt omfang udviser sympati for de medvirkende. Ydermere får Klan også en deltagende funktion, hvor Klan søger at sætte sig i de medvirkendes sted, når der i *Tabu – med Rune Klan* trækkes på dokumentarens partisipatoriske fremstillingsform. Dermed får Klan i særdeleshed også en “nice guy” (ibid., 226) funktion, som Billig ville kalde det. Når Klan får disse forskelligartede funktioner i programmet, formår han

også at redde de medvirkendes “face”, altså deres selvbillede og sociale identitet. Dermed søger Klan med sit program både at give sig selv og seeren mulighed for at grine af de medvirkende, men i høj grad også med dem. Denne dobbeltbundne latter beskriver Christa Lykke Christensen i sit arbejde *Når humoren sætter grænser* (2009) som: “befriende i forhold til seerens egne problemer med sociale relationer og pinlighedsgrænser, og som på den anden side kan have karakter af en moralsk fordømmende markering over for dem, der ikke formår at opføre sig ‘ordentligt’” (Christensen 2009, s. 77). Det er netop i dette spænd latterliggørelsen i programmet befinder sig.

Men hvilken funktion får denne latterliggørelse i programmet? For at besvare dette vil jeg i dette speciale lægge mig i forlængelse af Møllers anskuelse af Billigs pointer. Hun søger med sin artikel at “nuancere det negative syn på humor, han repræsenterer” (Møller 2013, 25) og dermed afvæbne den påstand, at humorens essens alene er negativ (ibid.). Hendes formål er i stedet, at vise humorens potentiale som flersidig og kontrastfyldt (ibid., 24). Humoren kan ifølge Møller betragtes sådan, hvis dens funktion vurderes efter den konkrete situation, den optræder i. Så bliver det nemlig tydeligt, hvad humoren kan og ikke blot, hvad den er (ibid., 25). Humoren får ifølge Møller “sin farve af den kontekst, den indgår i” (ibid.). Derfor er det relevant at medregne de forskellige genrer, da det er dem, der udgør rammen for humoren.

Som fremvist af genreanalysen er *Tabu – med Rune Klan* en genrehybrid bestående af stand-up, lejlighedstale, dokumentarisme samt talkshow, hvorfor humoren får en flertydig funktion. I stand-uppen ser vi humoren udfolde sig som latterliggørende, fordi Klan her, i kraft af stand-uppens grænsesøgende genretræk, hænger de medvirkende ud med sine jokes. Men som påpeget ovenfor formår Klan også i denne sammenhæng at pege pilen mod sig selv, hvorfor humoren bliver tosidet - vi griner mest af de medvirkende, men også af Klan og af os selv. Fordi *Tabu – med Rune Klan* yderligere består af genretræk fra dokumentarismen, oplyses både seeren, publikum og Klan om de medvirkendes lidelser og dertilhørende udfordringer, hvilket indbyder til sympati og forståelse hos beskueren. Ydermere søger Klan, ved at gøre brug af lejlighedstalen, at hylde de medvirkende og fremvise deres prisværdige egenskaber. Foruden ovenstående er programmet bygget op som et talkshow, hvor også Klans relation med de medvirkende og tv-seeren er i fokus. Dermed indgår der i programmet tre genrer, der hele tiden veksler mellem at lytte til, ydmyge, ophøje de medvirkende. Programmets primære formål med humoren er ikke at latterliggøre de medvirkende for at nedgøre dem - formålet med humorens latterliggørende funktion må være større endnu.

Jeg vil i dette speciale argumentere for, at den humor som optræder i Klans stand-up og programmet igennem, ikke får en nedværdigende og ydmygende funktion, fordi *Tabu – med Rune Klan* netop er bygget op i en vekselvirkning mellem stand-up og dokumentarisme, hvorfor humoren i programmet får funktion som en ventil, sådan at seeren hyppigt kan opnå en balance

mellem tyngde og lethed, mellem information og underholdning. Møller beskriver humorens funktion som ventil som følgende: “Komedie og latter gjorde dermed de sorgfulde historier lettere at udholde og tjente i lighed med tragedierne en udrensende funktion. Latteren gav med andre ord forløsning for smerten” (ibid., 31). I *Tabu – med Rune Klan* benytter Klan sig af latterliggørelse - ikke for at håne de medvirkende, men for at tilbyde både de medvirkende, publikum samt seeren en befrielse fra den tyngde, der er på spil i de dokumentariske passager, hvor de medvirkende fortæller om de sørgmodige situationer, de befinder sig i på grund af deres sygdom og handicap. Dermed tjener latterliggørelsen i programmet et højere formål end hån. Den giver mulighed for at afreagere og dermed befri de medvirkende fra deres smerte og modtageren fra tyngden og sorgen i de mere seriøse sekvenser. Netop dette ses i *Tabu – med Rune Klan* fordi Klan heri grundlæggende laver vittigheder, der kan forklares ved brugen af lettelsesteorien, hvilket er beskrevet tidligere i specialet. Møller beskriver i forlængelse heraf en særegen humor, nemlig karnevalslatteren. Møller inddrager Mikhail Bakhtins udlægning og påpeger ydermere, at denne kan tilskrives tre relevante funktioner, som jeg vil argumentere for, den latterliggørende humor også tilegnes i programmet.

Den første er en opløsning af samfundets faste regler, hvorfor verden og dertilhørende hierarkier under karnevalet var vendt på hovedet (ibid., 32). Allerede i introsekvensen meddeler Klan seeren, at dette program vil omhandle en anden verden end den, som den gængse seer kender til, hvorfor det vil centrere sig om de medvirkende og deres lidelser. Dermed ændres hierarkiet allerede ved programmets start. Ydermere afvises de almene normer i programmet, fordi Klan gør grin med deres lidelse og inviterer publikum og seerne til at grine af deres smerte igennem stand-uppen, hvorfor de gældende regler for almen opførsel brydes igennem programmet. Ydermere besidder karnevalslatteren en social funktion:

“Den festlige latter [...] var rettet mod alle. Der var med andre ord ikke forskel på at latterliggøre eller blive latterliggjort, og derfor var alle mennesker, der tog del i dette sociale fænomen lige - lige om at være latterlige, lige om deres fejl og mangler (ibid.).

Dette forekommer også i *Tabu – med Rune Klan*, hvor det både er Klan, seerne og de medvirkende, der bliver objekt for latter. Dermed får latteren i programmet endvidere den funktion at skabe sammenhold og ligeværd mellem Klan, de medvirkende og det publikum, der er mødt op til at overvære programmet live. Selvom der er skel mellem dem, kan de ved latteren forenes. En sidste funktion kan opnås ud fra karnevalslatteren, nemlig en “følelse af frigørelse og sejr” (ibid.). Denne følelse opstår også ved latteren i *Tabu – med Rune Klan*, fordi latteren netop heri får en funktion som ventil for alt det, der forekommer skræmmende: døden, blindheden, tourette syndrom mm. Og her

sammenflettes funktionerne, fordi de medvirkende kan dele - ikke bare latterliggørelsen, men også frygten for alle disse udfordringer og sammen give slip på den, imens de lader sig underholde af Klans stand-up og tryllerier.

Ud fra ovenstående fund vil jeg også lægge mig i forlængelse af Møllers konklusion om karnevalslatteren og dermed påpege, at Klans latterliggørelse af de medvirkende tjener et "højere formål end at nedgøre og håne blot for hånens egen skyld" (ibid.). Dermed får latteren i *Tabu – med Rune Klan* samme funktion som under karneval, nærmere bestemt: at ligestille og frigøre både dem der griner, og dem der grines ad. Dermed tydeliggør denne diskussion også, at det ikke alene er de andre genrer, der balancerer stand-uppen. Stand-uppen får også den dobbelte funktion i kraft af humoren: at udfylde sin egen genre samt at nuancere og harmonisere de andre, der anvendes i *Tabu – med Rune Klan*.

Latterliggørelsen får satirisk funktion

Jeg ønsker i dette afsnit at skildre, hvad jeg forstår ved satire, og hvilken funktion denne har i *Tabu – med Rune Klan*, for at kunne udpege programmets satiriske elementer. Til at gøre dette tager jeg udgangspunkt i bogen *Dansk tv-satire* (2011), hvori Hanne Bruun beskriver satiren.

Satiren er ifølge Bruun en kommunikativ modus (Bruun 2011, 17), der søger at "kommentere begivenheder, personer og fænomener i en virkelighed uden for teksten selv" (ibid.). Satiren gør brug af latterliggørelsen som middel til at kritisere forhold og situationer (ibid.). Den tyske litteraturforsker Klaus Schwind påpeger, at satiren kan sammenlignes med komikken, fordi satiren såvel som humoren er rettet mod nogen eller noget, men satiren adskiller sig også fra komikken, fordi den ikke nødvendigvis indebærer latter (Schwind 1988, 148 if. Bruun 2011, 29). Schwind beskriver satiren ud fra tre grundlæggende elementer, der er tæt forbundet: Et personligt, socialt og æstetisk element (Schwind 1988, 23 if. Bruun 2011, 22).

Det personlige element findes ved at undersøge teksten for afsenders personlige aggression mod noget, der er uden for tekstens virkelighed. Det kan vise sig fra afsenderen som foragt overfor virkelighedens hændelser, mennesker eller institutioner. Dermed indeholder satiren en kritisk brod og kan derfor få funktion som en ventil (Schwind 1988, 67 if. Bruun 2011, 22), ligesom jeg beskrev humoren som. Også det sociale element gør, at satiren får funktion som ventil. Det sociale element søger at ændre det den kritiserer, ved at tydeliggøre en norm eller normafvigelse, hvilket har til formål at skabe en forandring (Bruun 2011, 22). Dette kan forekomme korrigerende og udhængende, hvorfor modtageren også selv kan rammes af den satiriske brod, føle sig hævet over den eller etisk provokeret (ibid., 23). Schwind påpeger også, at det sociale element kan forsvare

aggressiviteten, fordi den får en samfundskritisk funktion (Schwind 1988, 71-72 if. Bruun 2011, 23). Det sidste element, der også er forbundet med de to tidligere, er det æstetiske element: "Satirens kritiske, sociale og normative modus skabes ved hjælp af sproglige og æstetiske virkemidler" (Bruun 2011, 23). Satiren gør altså brug af latterliggørende overdrivelser og forvrængninger til at formidle dets formål (ibid., 23).

I *Tabu – med Rune Klan* ses det personlige element ved, at Klan ønsker at vise seeren, hvordan de medvirkendes verden er, og hvor lidt vi andre egentlig ved om deres lidelse og situation. Dette gør han ved at fremvise, at hans egen forståelse på dette område også var begrænset: "Mit eget kendskab til at - øhh - være sammen med blinde, det var forholdsvis begrænset" (Tabu 1, 02.45). Dette sætter han ord på allerede i første afsnit, hvori han også beskriver, at han får lyst til at hjælpe en blind mand, som han møder ved en lysregulering: "Hvordan ville jeg i øvrigt hjælpe ham? Ville jeg bare række en arm ud og sige: Her, tag! Eller ville jeg bare bære ham over vejen? Hvad fanden ville jeg gøre?" (Tabu 1, 03.27). Heri ses også det sociale element, fordi Klan ved at fortælle os denne seance, søger at ændre vores syn på de blinde og de andre kategorier, så seeren kan tænke over, hvordan vi agerer omkring mennesker med handicaps. Klan slutter alle afsnittene af med at informere om, hvor meget han har lært af de medvirkende, hvilket også understreger, at Klan ønsker at skabe en forandring og lærdom hos seeren: "Jeg har den luksus, der gør, at jeg kan få lov til at kigge ind i jeres verden og har lært så meget om det, efter at have mødt jer" (Tabu 1, 38.19). Med programmet giver Klan netop denne luksus videre til seeren, der igennem hvert afsnit, får et indblik i de medvirkendes livssituationer, der er påvirket af deres individuelle lidelse. Satirens æstetiske element udfolder sig også i ovenstående eksempel, fordi dette netop bliver en parodi på, hvordan den almene dansker tænker, når vi møder mennesker med et handicap. Dermed udstiller Klan igennem programmet seerens uvidenhed, hvilket også kommer frem i de jokes som Klan laver i sin stand-up. Bruun beskriver endvidere, at "Satire er [...] forbundet med at stille sig uden for det, der udstilles, og opstille sig selv som en modsætning hertil" (Bruun 2011, 30). Og det er netop dette Klan gør, når han igennem programmet søger at forstå, lytte til og lære om de medvirkendes liv med handicaps og dertilhørende udfordringer. Klan bliver igennem programserien altså en modsætning til den uvidenhed han udstiller, fordi han i stedet søger at sætte sig ind i deres situation, hvilket han med *Tabu – med Rune Klan* også opfordrer seeren til.

Satiren kan udfolde sig som to forskellige stilarter; den egalitære og den elitære satire (ibid., 30). Til at beskrive disse inddrager Bruun Leif Ove Larsen. Den egalitære satire retter sin brod mod politiske, økonomiske og kulturelle magtinstanser, hvorfor denne form sparker opad i samfundsordenen. Når denne latterliggørelse finder sted, forenes de magtesløse. Den elitære satire har i stedet rettet sin brod mod dem, der kritiserer magten og det eksisterende og sparker dermed

nedad i samfundsordenen. Hermed latterliggøres eksempelvis minoriteter og svage grupper, når denne type satire anvendes (ibid.).

Satiren i *Tabu – med Rune Klan* kan kategoriseres som egalitær satire, fordi Klan søger at latterliggøre danskerne, der “garanteret ikke kender særlig meget til” (Tabu 1, 00.07) nogle af de lidelser som programserien omhandler. Dermed er den kritiske brod rettet mod de danskere, der ikke er handicappet, hvorfor satiren i programmet sparker opad og indad. Indad fordi brodden netop rammer modtageren. Opad fordi den almene dansker uden handicaps er højere oppe i denne samfundsorden, end mennesker med handicaps. Dette søger Klan med programmet at ændre, hvilket kan eksemplificeres yderligere ved Klans afsluttende bemærkning i afsnit 1: “Nogle gange så undrer jeg mig over, hvor lidt dem, der kan se, egentligt ser” (Tabu 1, 39.06). Her tager Klan en af de medvirkendes ord i munden og bruger dette ordspil til at gøre de medvirkende seeren overlegen, fordi de på trods af ikke at kunne se fysisk, i stedet har øje for flere lag af tilværelsen end seeren. Derfor sparker Klan også indad – mod sig selv og mod resten af det seende Danmark.

Det at programmet benytter sig af den egalitære satire kan medføre, at programmets satiriske funktion også bliver at samle og forene de mennesker, der lider af et handicap. Dette lægger sig i forlængelse af ovenstående diskussion, hvor humorens funktion i programmet blandt andet bliver at forene i kraft af latterliggørelsen.

Konklusion

Jeg har i dette speciale undersøgt, hvordan de forskellige genrer i *Tabu – med Rune Klan* bruges til at formidle de tabubelagte emner, hvert afsnit centrerer sig om.

I specialets første del klarlægger jeg, at programmet er en genrehybrid, der indeholder både stand-up, lejlighedstale, dokumentar samt talkshow. Stand-up genren ses i kraft af, at Klan performer anekdoter og vittigheder ved hjælp af rekvisitter, ansigtsudtryk, lyde og fagter på scenen foran publikum. Ydermere kan den stand-up Klan optræder med karakteriseres som kombineret stand-up, fordi Klan supplerer den rene stand-up med tryllerier, der fremmer og fastholder underholdningsværdien. Klans performance bærer også præg af intimitet, der ydermere er et stand-up comedy genretræk, der udtrykkes ved en afslappet henvendelse til og samtale med publikum, der udfolder sig til deltagelse, når de inviteres til at medvirke i hans tryllerier. Det er særligt intimiteten mellem Klan og publikum, der muliggør, at Klan også kan benytte sig af genrens grænseoverskridende elementer, der anvendes når han laver jokes om de medvirkende og deres lidelser. Publikum påvirker også Klans performance med deres energi. Under Klans stand-up gør han også brug af en anden talegenre, nemlig lejlighedstalen, der har til formål at hylde og ære de medvirkende. Dermed er denne genre med til at formidle de tabubelagte emner på en afslappet, intim, sjov samt grænseoverskridende måde.

Programmet består også af elementer fra den dokumentariske genre. Dette kommer til udtryk i flere forskellige fremstillingsformer både den observerende, den participatoriske samt det iscenesatte eksperiment, herunder det socialpsykologiske eksperiment. Den observerende fremstillingsform introducerer seeren for de medvirkendes virkelighed, som var vi en flue på væggen. Den participatoriske fremstillingsform muliggør, at seeren hører de medvirkende selv sætte ord på deres situation. Ydermere fremviser denne også Klans indlevelse og reaktion på deres fortællinger. Det socialpsykologiske eksperiment bidrager med en tydeliggørelse af mange af de udfordringer som de medvirkende har i deres liv, ydermere illustrerer genren også forskelligheden blandt deltagerne samt den rejse de er på sammen. De dokumentariske elementer medvirker en alvorlighed og sårbarhed, der gør, at programmet også formidler de tabubelagte emner på en seriøs og intim facon.

Ydermere trækkes der på talkshowgenren, fordi programmet i kraft af de dokumentariske samt stand-upgenrens træk består af en vekselvirkning mellem talk og show. Talkshows-genren beskriver også, hvordan der opstår et fælleskab mellem Klan og de medvirkende og hvordan dette også henvender sig til seeren. Yderligere bruges talkshows-genren også til at klarlægge, hvilken funktion Klan får som vært og hvordan han derigennem henvender sig direkte til seeren, hvilket gør, at programmet indrammes til at kunne formidles til tv-seeren.

Specialets anden del fremviser, at de forskellige genrer udfolder sig i adskillige genrehybrider, hvilket medfører en sammenhæng på trods af de mange opbrud, der forekommer på grund af lokations-skift. Yderligere har sammenspillet mellem genrerne også den funktion, at de tabubelagte emner belyses ud fra forskellige genrer, hvilket medvirker at seeren både bliver berørt, fornøjet og oplyst omkring deltagerens livssituation og handicap. Fordi programmet er en genrehybrid, ses Klan også i forskellige roller, alt efter hvilken genre, der anvendes i programmet. Dette gør, at Klan både optræder som komiker, hvor han laver sjov med dem, og hylder dem i kraft af lejlighedstalen, men han forekommer også som en lyttende og deltagende vært, der søger at sætte sig ind i de medvirkendes situation. I kraft af dette fremviser denne analyse også, at alle genrerne, der er en del af hybriden, får en dobbelt funktion: både at formidle de tabubelagte emner med deres egne genretræk samtidig med, at de afbalancerer de andre genrens virkemidler.

I specialets sidste del fandt jeg, at *Tabu – med Rune Klan* i høj grad anvender humor. I programserien er alle tre humorteorier i spil - både inkongruens-, overlegenheds- og lettelsesteorien. Fordi programmet omhandler de medvirkendes handicaps, er det i en særlig grad lettelsesteorien, der kan forklare latteren i programmet. De andre humorteorier bliver igennem programmet ofte suppleret med lettelsesteorien. I introsekvensen tydeliggøres det fra start, at de medvirkende indvier i at undersøge, hvilke grænser humoren kan have, hvorfor modtageren allerede fra start opfordres til at grine med. Humoren er ikke blot rettet mod de medvirkende, men Klan bliver også objekt for latteren, der opstår i introsekvensen. I stand-up sekvenserne er det et sammenspil mellem lettelses- og overlegenhedsteorien, der kan forklare latteren fordi vi her griner af Klans bevidste dumhed samt de medvirkendes lidelser. Hermed ses en dobbelthed i latteren, der grines både af Klan og de medvirkende. Humoren får også en effekt ved at opretholde underholdningsværdien under stand-uppen, når den bliver informativ og oplysende.

I de dokumentariske eksempler fandt jeg, at de medvirkende selv benytter sig af humoren ved at lave jokes om deres egen lidelse, ydermere griner de også selv af dette. I de dokumentariske sekvenser opstår også funden humor. Dette forekommer ofte i afsnit 2, da deltagerne lider af tourettes syndrom, der er mere ustyrlig end de andre lidelser. Det iscenesatte eksperiment spiller godt sammen med humoren, da det konstruerede og planlagte fremmer dramatiseringen, hvorfor humoren i kraft af dette bliver tydeligere. Jeg fandt også, at humoren er en sammenhængskraft mellem de dokumentariske sekvenser og stand-uppen. Dette forekommer fordi de dokumentariske passager indeholder funden humor, hvorefter Klan anvender denne i sin stand-up og dermed omdanner han den fundne humor til opfundet humor i stand-uppen. Klan benytter sig også af det absurde og

tragiske ved deres situation i stand-uppen. Dermed viser Klan, at det er tilladt at grine af det sørgmodige, da Klan ved sin stand-up guider publikum i netop dette. Yderligere får det den funktion, at Klan balancerer mellem latter og sorg, hvilket jeg yderligere undersøger i min diskussion af humorens funktion.

I diskussionen herom fandt jeg, at Klans jokes kan kategoriseres som rebelsk og disciplinerende humor, hvorfor jeg ud fra Billigs perspektiv kan beskrive humoren i *Tabu – med Rune Klan* som latterliggørende. I forlængelse af Billig benytter jeg Møllers betragtninger, der påpeger at humoren ikke får funktion som hån, blot fordi den latterliggør. I stedet beskriver hun, at humoren kan have funktion som en ventil, der letter sorgens tyngde. Dermed besidder humoren i programmet det potentiale at befri deltagerne og modtagerne fra tyngden og smerten i de seriøse og sørgmodige dokumentariske sekvenser. Dermed får latteren i programmet samme potentiale som karnevalsletteren, hvorfor den både formår at forandre, ligestille og frigøre. Ydermere klarlægger jeg i dette afsnit, at stand-uppen også i kraft af humoren får den dobbelte funktion: at formidle de tabubelagte emner ved egne genretræk samt at afbalancere de andre genrer, der optræder i *Tabu – med Rune Klan*. I specialets sidste afsnit klarlægger jeg, at latterliggørelsen også i programmet får satirisk funktion. Her fandt jeg, at Klan udstiller modtagerens uvidenhed omkring de medvirkendes lidelser. Den satiriske stil, der optræder i programmet er egalitær satire, fordi Klan sparker opad. Den satiriske brod er rettet mod de danskere, der ikke lider af et handicap. Dermed får satiren det potentiale at samle mennesker, der lider af et handicap. Disse fund kan sammenfattes med diskussionen om humorens potentiale, da humoren også formår at forene mennesker, ved at gøre brug af latterliggørelsen som middel.

Igennem specialet fandt jeg, at man godt kan grine af de medvirkende og deres lidelser, netop fordi de medvirkende indvier i legen, ved at sidde på første række i Klans shows samt selv laver jokes om deres lidelser i de dokumentariske sekvenser.

Litteraturliste:

Analyseret materiale:

Tabu – med Rune Klan (2021). Tilrettelægger: Carlsen, Cecilie Sylvester. Instruktør: de Voss, Mike. Producent: Hjeds, Nicolai Bo. Sendt første gang d. 13. september 2021 på Tv2:

<https://play.tv2.dk/programmer/livsstil/serier/tabu-med-rune-klan>

Anvendte kilder:

Agervold, M., & Bjerg, J. (2010). *Gads Psykogleksikon*. 3. udgave, 1. oplag. Gads forlag.

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

Agger, G. 2015. »Genreanalyse.« I *Analyse af billedmedier. Det digitale perspektiv*, af Gitte Rose og H. C. Christiansen, 121-157. Samfundslitteratur.

Billig, M. (2005). *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour (Published in association with Theory, Culture & Society)* (First ed.). SAGE Publications Ltd.

Bondebjerg, I. (2008): *Virkelighedens fortællinger*. København: Samfundslitteratur.

Brodie, I. (2014): *A Vulgar Art*. Mississippi: The University Press of Mississippi.

Bruun, H. (2011). *Dansk tv-satire: - Underholdning med kant*. København: Books on Demand GmbH.

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

Carrol, N. 2014. »The nature of Humour.« I *Humour. A Very Short Introduction*, af Noël Carrol. Oxford University Press.

Christensen, C. L. 2009. »Når humoren sætter grænser.« I *Hvor går grænsen? Brudflader i den moderne mediekultur*, af Anne Jerslev og Christa Lykke Christensen, 65-91. København: Tiderne skifter.

Critchley, S. 2002. »Introduction.« I *On Humour. Thinking in action.*, af Simon Critchley, 1-22. London/NewYork: Routledge.

Dittmer, H. & Jessen, K. B. (1994): *Retorik: At kommunikere overbevisende*. Herning: systime a/s.

Double, O. (2014): *GETTING THE JOKE*, 2nd edition 2014. London: Bloomsbury Publishing Plc.

Ejstrup, M. K. (2018): *Ordet fanger: Kunsten at overbevise og inspirere*. 1. udgave, 1. oplag. Akademisk Forlag, København.

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

Freud, S., & Boisen, M. (2021). *Totem og tabu: Nogle overensstemmelser mellem sjælelivet hos de vilde og hos neurotikerne*. SAGA Egmont.

Jacobsen, L. B., Kjerkegaard, S., Stage, C., & Nielsen, H. S. (2013). *Fiktionalitet*. Samfundslitteratur.

Køppe, S. & Helles, R. (2014). »Empiri og Teori» i *Humanistisk Videnskabsteori*, af Finn Collin og Simo Køppe, 499-534. Lindhardt og Ringhof Forlag A/S, København.

Mortensen, J. (2002): *Talkshowet som talende tv*, Two Riders, Bind 1.

Møller, M. (2013): »Latter kan mere end at latterliggøre - humors funktion som retorisk strategi, ventil og kreativ ressource» I *Tidsskrift for Medier, Erkendelse Og Formidling*. 1 (2). Sidst set d. 30.05.2022. Hentet fra: <https://tidsskrift.dk/mef-journal/article/view/28617>

Nichols, B. (2010): *Introduction to documentary*, 2nd edition 2010. Indiana: Indiana University Press.

Nichols, B. (2017): *Introduction to documentary*, 3rd edition 2017. Indiana: Indiana University Press.

Platinga, C. (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press.

Play.tv2.dk. 2021. *Tabu – med Rune Klan*. Senest set d. 29.05.2022. Hentet fra:
<https://play.tv2.dk/programmer/livsstil/serier/tabu-med-rune-klan/de-blinde-254324>

Rosenbæk Fynbo, A. 2021. *Rune Klan: Det er forløsende at grine af døden*. Sidst set d. 30.05.2022. Henret fra: <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/rune-klan-det-er-forloesende-grine-af-doeden>

Scannell, P. (1996): *Radio, Television & Modern Life – A Phenomelological Approach*, Blackwell Publishers Ltd, Cambridge, Massachusetts.

Stebbins, R. A. (1990): *The Laugh-Makers*. McGill-Queen's University Press.