

Hvad kigger vi på?

En genreanalyse af *Operarejsen* og *Brødrene Ost*

Frederikke Anne Kåre Nielsen

Mette Brücher

Abstract

This thesis examines what happens when a series draws upon multiple genres and narrative modes. The study will be based on an analysis of the series *Brødrene Ost* (2021-) and *Operarejsen* (2022-) with the intention of getting an elaborate impression on what roles the different genres and narrative modes play in the overall expression of the series. Therefore, the purpose of this thesis became to answer the question: Which role does the lifestyle programme, the traveling series, the food programme, the realitygenre, vitafiction and humor play for the overall expression in the TV 2 Play series *Brødrene Ost* and the DR 2 series *Operarejsen*? To answer this, we examined the series through a combination of genre analysis and theories of vitafiction and humor.

The analysis of this thesis will be divided into three sections followed by a final discussion. Firstly, we combined Chris Rojek and Helle Kannik Haastrups celebrity theories with Louise Brix Jacobsens vitafiction. Here the intention was to obtain an understanding of the celebrity status of the respective series hosts, and thereby comprehend how this affects the vitafictional performance of Magnus and Emil Millang as well as Frederik Cilius, Rasmus Bruun and Allan Gravgaard Madsen. Secondly, we included humor theory by Simon Critchley and John Morreall among others to understand the function of the humor in *Operarejsen* as well as *Brødrene Ost*. This second section culminates in a discussion, where we incorporated Michael Billig's critical perspective on humor and Hanne Bruun's satire perspective to comprehend *Brødrene Ost* and *Operarejsen*'s critical potential and in this context how they comment on current debates in society. The third section of the analysis examined how different genres were present in *Operarejsen* and *Brødrene Ost*. Here we included Ib Bondebjerg and Bill Nichols' perspectives on the documentary genre. Next, we used the lifestyle genre by Christa Lykke Christensen as well as John Carlsen and Kirsten Frandsen. Then we included Anne Marit Waade's traveling genre followed by Jonatan Leer's food genre and Anne Jerslev's reality genre.

Our three-part analysis culminates in a discussion. Here we firstly discussed the meeting of the genres in *Brødrene Ost* and *Operarejsen*. And in this context how the separate genres and narrative modes influence and complement each other. And this led us to a discussion of the two most important aspects in our objects of analysis: lifestyle and satire. This discovery combined with the numerous genres in *Operarejsen* and *Brødrene Ost* meant that we could present a new hybrid genre: lifestyle-satire (livsstilssatire). In this hybrid genre the most important aspects are (1) the hosts must be a famous and humorous couple. (2) The program must

be centered around this couple and their lifestyle, interests and dynamics. And (3) The program must be commenting on contemporary society.

Hvad kigger vi på?

En genreanalyse af Operarejsen og Brødrene Ost

Af Frederikke Anne Kåre Nielsen & Mette Brücher

Vejleder: Louise Brix Jacobsen

Aalborg Universitet, Dansk (KA)

Specialet omfatter 322.391 tegn svarende til 134,3 normalsider

Juni 2023

Indholdsfortegnelse

1.0 Indledning	1
1.1 Problemformulering	3
2.0 Teorivalg og metode	3
3.0 Rammesætning	7
3.1 Fra monopol til streaming	7
3.1.1 Seriens frembrud	9
3.2 Digitaliseringen	10
3.3 Det postmoderne samfund	11
4.0 Indføring i casevalg	13
5.0 Del 1: Celebrity og fiktiobiografisme	20
5.1 Celebrity: En teoretisk introduktion	20
5.1.1 Værternes celebritystatus	22
5.1.1.1 Frederik, Rasmus og Allan	22
5.1.1.2 Magnus og Emil	25
5.1.1.3 Sociale medier: En kort kommentar	27
5.1.3 Celebritykulturen i <i>Operarejsen</i> og <i>Brødrene Ost</i>	28
5.2 Fiktiobiografisme: Om at spille en rolle som sig selv samt funktionen ‘det opfundne’ i <i>Brødrene Ost</i> og <i>Operarejsen</i>	31
5.2.1 Fiktiobiografisme: En teoretiske introduktion	31
5.2.2 Fiktionalitet: En teoretisk introduktion	33
5.2.3 Magnus & Emil og fiktiobiografisme	34
5.2.4 Strategisk performance	37
5.2.5 Om startsekvenser og andre kendte, der medvirker som dem selv i <i>Brødrene Ost</i>	40
5.2.6 <i>Operarejsen</i> og fikionaliserede sekvenser	44
5.2.7 Er der tale om fiktiobiografiske optrædener?	51
5.3 Delkonklusion	55
6.0 Del 2: Humorens funktion	56
6.1 Humorteori	56
6.2 Den lettende humor	57
6.3 Den inkongruente humor	60
6.3.1 Den inkongruente klipning og den smittende latter	64
6.4 Den latterliggørende humor	66
6.4.1 Fysisk humor	70
6.5 Det kritiske potentiale i <i>Brødrene Ost</i> og <i>Operarejsen</i>	72
6.5.1 Den disciplinerende humor	73

6.5.1 <i>Brødrene Ost</i> og <i>Operarejsens</i> rebelske syn på samtidens debatter	76
6.6 Opfunden og funden humor	85
6.7 Delkonklusion	87
7.0 Del 3: Genreanalyse.....	88
7.2 Dokumentargenren.....	88
7.1 Livstilsprogrammer: <i>Operarejsen</i> og <i>Brødrene Ost</i> som nytte- og livstils-tv med høj værtsprofilering	94
7.3 Rejseserien	96
7.3.1 Naturoplevelser og udsigt ‘punkteres’	101
6.4 Madprogrammet: Madens betydning i <i>Operarejsen</i> og <i>Brødrene Ost</i>	104
6.4.1 ‘Svælgen’ i mad og madens sanselige potentiale.....	105
6.5 Reality-genren: Intimitet og autenticitet	111
6.5.1 Autenticitet: En teoretisk introduktion	111
6.5.2 Placering af det intime.....	113
6.5.3 Den autentiske performance	118
6.5.4 Den autentiske værdi.....	119
6.6 Delkonklusion	124
8.0 Genrediskussion	125
8.1 Genrernes møde i <i>Operarejsen</i>	125
8.2 Genrernes møde i <i>Brødrene Ost</i>	128
8.3 Livsstil og satire.....	130
8.3 På vej mod en ny genre?	131
9.0 Konklusion.....	134
10.0 Litteraturliste	136
10.1 Analyseobjekter	136
10.2 Bøger og værker	136
10.3 Artikler og hjemmesider.....	140

1.0 Indledning

Under covid-19 nedlukningen var der ikke meget andet at foretage sig end at læne sig tilbage i sofaen og nyde de nye serier, der udkom på eksempelvis TV 2 Play og DR TV. Her gik det op for os, at der blev lanceret flere rejseprogrammer, hvilket virkede paradoksalt midt i en nedlukning, hvor danskerne ikke havde mulighed for at komme ud at rejse. Netop dette satte journalist, Kristian Dam Nygaard, ligeledes spørgsmålstegn ved, for er det “[u]heldig timing eller bare godt drømme-tv?” (Nygaard 2020). Alt andet lige blev dette startskuddet til vores interesse for rejseprogrammer, hvor vi observerede, hvordan programmerne ofte trækker på forskellige genrer og dermed fremstår hybride i deres udtryk. Vores opmærksomhed blev især rettet mod, hvordan det faktuelle stof i rejseserien ofte præsenteres gennem en underholdende modus. Og her opstod en egentlig undren, da vi, med afsæt i forskellige rejseprogrammer, begyndte at overveje, hvordan oprindelige genrebetegnelser på den ene side formelt forbliver de samme. Mens der på den anden side er flere og flere tv-programmer som indholdsmæssigt nedbryder og omformer de afgrænsninger, som en given genrebetegnelse søger at være udtryk for. Dette har i flere årtier været tilfældet i forhold til skellet mellem de fakta- og fiktionsorienterede genrer og ifølge medieforsker Gunhild Agger figurerer genrer da også sjældent “i ren form, men indgår [i stedet for] i en eller flere alliancer, der kommenterer andre - i tilslutning eller afvisning” (Agger 2015, s. 127). Dette har gjort os interesserede i, hvordan forskellige genrer og fortællemødi komplimenterer og påvirker hinanden. For hvad er den enkelte genres funktion? Og hvornår vejer nedbrydningen og omformningen af allerede eksisterende genre(hybrider) så tungt, at vi bliver nødt til at tale om en ny genrehybrid eller kategori?

Vi vedkender, at de fleste genrer allerede har et væld af underkategorier, og derfor vil vi langt hen ad vejen kunne benytte den allerede eksisterende genreteori til at bestemme og analysere os frem til, hvad der er på spil i et givent tv-program. Eksempelvis har medieforskere Anne-Marit Waade og Maja Sonne Damkjær opstillet ti prototyper indenfor rejseprogrammer, hvor *den dokumentariske rejseserie* er mest udbredt. Her er der fokus på “en sagligt dokumenterende rejsebeskrivelse” (Damkjær & Waade 2011, s. 147), hvori værten ofte er en mandlig kendt person, som agerer ‘guide’ for seerne (ibid.). Et eksempel på denne type rejseprogram kan være den populære serie *Kurs mod fjerne kyster* (2014-2017) med journalist Mikkel Beha. Herudover præsenterer Waade og Damkjær *metarejseserien*, hvilken de omtaler som værende en atypisk prototype tilbage i 2011. Metarejseserien “forholder sig reflekterende til eller direkte

parodierer sin egen genre” (ibid., s. 150) samtidig med, at den ofte indeholder en fiktiobiografisk¹ værtsrolle (ibid.). Denne prototype kan imidlertid anses som værende mere almindelig i dag i kraft af rejseserier som eksempelvis *På rejse med Riising og mor* (2015-2017), *Curlingklubben på sabbatårsrejse* (2023), *I Kina går det godt* (2018), *Verdensmænd* (2020-), *Brødrene Ost* (2021-) og *Operarejsen* (2022-). I disse programmer er værtsrollen sat i centrum, og serierne bærer præg af genreblandinger og humoristiske elementer. I denne forbindelse kan værtsrollerne og dynamikken mellem værterne føre til, at vi tvivler på, hvorvidt de kendte værter spiller overdrevne udgaver af dem selv. Selvom ovenstående programmer således kan fremstå som rejseserier, er det tydeligt, at der er mere på spil, når andre genrer ligeledes influerer programmerne. Og i den forbindelse peger programmerne i retning af, at vi ikke udelukkende ville kunne bestemme og/eller åbne op for serierne med eksempelvis Waade og Damkjær rejseserieprototyper.

Vi har derfor udvalgt to tv-programmer, hvor vi mener, at der opstår noget interessant, i mødet mellem forskellige genrer og fortællermodi. Og hvor vi samtidig har svært ved helt at begribe, hvad det egentlig er, som vi er vidne til. Det første program, vi ønsker at beskæftige os med, er, *Brødrene Ost*, som blev tilgængelig på TV 2 Play i januar 2021. Her følger vi brødrene Magnus og Emil Millang. Herudover har vi valgt *Operarejsen* som første gang rullede over skærmen på DR2 og DRTV i marts 2022. I dette program følger vi vennerne Frederik Cilius, Rasmus Bruun og Allan Gravgaard Madsen. Disse programmer indeholder en rejse, men det er især elementer som mad, humor og det faktum, at de kendte værter spiller overdrevne udgaver af sig selv, som vi finder interessante. Man kan umiddelbart have tendens til at placere tv-programmer, tv-serier og film i en genrekategori. I den forbindelse kan man godt acceptere, at eksempelvis to genrer mødes og at et givent program, ud over at være en gyser, ligeledes kan være en komedie. Men vi erfarer, at der sker noget interessant, men også forvirrende, hvis vi ikke kan lave den manøvre, på trods af at vi i dag er så vant til genrehybrider. Det var netop disse følelser, som vi sad med, da vi så *Brødrene Ost* og *Operarejsen*: Vi forventede rejseprogrammer, men blev efterladt med følelsen af, at programmerne er meget mere end det. Men hvad er de så? Det er vores mål med dette speciale, at redegøre for, analyse og diskutere os frem til, hvilke form- og indholdsmæssige elementer fra forskellige genrer og fortællemodi, som påvirker vores analyseobjekters udtryk og netop gør, at vi har svært ved at

¹ Damkjær og Waade nævner ikke, hvor dette begreb kommer fra, eller hvad det dækker over, men vi vil senere i specialet inddrage medieforsker Louise Brix Jacobsen, som er personen bag det fiktiobiografiske begreb.

placere dem. Hertil ønsker vi at klargøre, hvilken funktion hver genre og fortællermodi får og i sidste ende hvilket potentiale der ligger i programmerne.

1.1 Problemformulering

Med afsæt i vores undren og dertilhørende casevalg har vi udarbejdet følgende problemformulering:

Hvilken rolle spiller livsstilsprogrammet, rejsserien, madprogrammet, realitygenren, den fiktiobiografiske modus og humoren for det samlede udtryk i TV 2 Playserien *Brødrene Ost* og DR 2-serien *Operarejsen*? Hvilket potentiale bidrager de nævnte genrer og fortællemodi med? Og hvad sker der i det indbyrdes møde mellem dem? Er der i virkeligheden tale om en ny genrehybrid?

2.0 Teorivalg og metode

Med dette speciale er vi således interesserede i at undersøge genrernes funktion, herunder hvad de enkelte genrer bidrager med, men også hvordan genrerne påvirker og komplimenterer hinanden indbyrdes i henholdsvis *Brødrene Ost* og *Operarejsen*. Derfor vil den primære metode i specialet være genreanalyse, og denne vil vi supplere med teori om fiktiobiografisme og humor. Desuden vil vi inddrage andre relevante teorier løbende.

Vores fremgangsmåde i specialet er hovedsageligt hypotetisk-deduktiv. Psykolog og videnskabsfilosof Simon Køppe og lektor i kommunikation Rasmus Helles beskriver i værket *Humanistisk videnskabsteori* (2014), at “[d]en hypotetisk-deduktive metode starter [...] med antagelserne om genstandsområdet, med konkret formulerede sammenhænge mellem egenskaber i det genstandsområde, man undersøger” (Køppe & Helles 2014, 517). Vi har forud for specialets udarbejdelse bestemt vores analyseobjekter, og på baggrund heraf har vi formuleret en problemformulering, som vi gennem udvalgt teori vil forsøge at besvare. Køppe og Helles forklarer ligeledes, at hypotesen (her: problemformuleringen) kræver løbende justering, indtil den stemmer overens med den empiriske undersøgelse (her: analyserne), hvorfor denne metode fungerer som en spiral, hvor man tilpasser hypotesen, således at denne reflekterer den empiriske undersøgelse (ibid. s. 518).

Udover at vi har arbejdet hypotetisk-deduktivt er vores teorier udvalgt i en vekselvirkning mellem en induktiv og en deduktiv tilgang, hvilket betyder, at teorierne anvendes på empirien og samtidig former empirien vores teorivalg. Derfor har vores analyseobjekter været styrende i udvælgelsen af vores teori, og er justeret i takt med nye observationer af vores empiri. Dette har ligeledes været medvirkende til, at vi i vores genreanalyse har valgt at behandle en række genrer, der optræder i både *Operarejsen* og *Brødrene Ost*.

Vi vil begynde vores speciale med en rammesætning, der skal bidrage med en forståelse for tv-mediets udvikling samt danne et billede af den samtid, som vores udvalgte serier er produceret i. Vi har valgt at udarbejde en tredelt analyse, der leder frem til en samlet diskussion. I den første analysedel inddrager vi celebrityteori, hvor vi tager afsæt i professor Chris Rojek og medieforsker Helle Kannik Haastrup. Samtidig benytter vi medieforsker Louise Brix Jacobsens teori om fiktiobiografisme. I den første analysedel er målet at opnå en viden om henholdsvis Magnus og Emil samt Frederik, Rasmus og Allans celebritystatus og placering i mediebilledet. Dette skal optimere vores fiktiobiografiske analyse, og give os de bedste forudsætninger for at diskutere *Brødrene Ost* og *Operarejsen* som mulige fiktiobiografiske værker. Denne første analysedel danner således grundlag for den videre analyse, hvor vi vil trække på fiktiobiografisme som en modus, når vi behandler andre genrer, som påvirkes af denne. Samtidig bliver celebrityanalysen relevant, i og med værtsrollen kan have en bærende betydning og en særlig funktion for nogle af de genrer, vi vil udfolde.

I specialets anden analysedel vil vi primært inddrage filosof Simon Critchley og filosof John Morrells perspektiver på humorteori. Her er målet at undersøge humorens funktion i henholdsvis *Operarejsen* og *Brødrene Ost*. I forlængelse heraf vil vi inddrage professor Michael Billigs kritiske perspektiv omkring humorens latterliggørende potentiale samt professor Hanne Bruuns satireperspektiv. Dette er for at undersøge humorens kritiske potentiale, herunder hvordan *Brødrene Ost* og *Operarejsen* kommenterer på aktuelle samtidsdebatter i samfundet.

Vi mener, at analysens to første dele giver et frugtbart udgangspunkt for den tredje og sidste analysedel, hvor vi vil udfolde en genreanalyse. Dette er tilfældet fordi henholdsvis den fiktiobiografiske modus og den humoristiske modus benyttes på tværs af seriernes genrer. Således bliver det mere meningsfuldt at behandle de respektive genrer, når vi har etableret en forståelse for, hvordan fiktiobiografisme og humor optræder i værkerne. Dette er tilfældet, fordi de kan påvirke genrernes udtryk, og vi kan således kun sige noget relevant om de respektive genrer i vores analyseobjekter, hvis vi er opmærksomme på, hvordan humoren og fiktiobiografismen påvirker dem.

I forhold til vores genreanalyse vil vi lægge os op af medieprofessor Gunhild Aggers forskning, når det kommer til det overordnede genrebegreb. Agger beskriver som, hvordan genrebegrebet “tilbyder sig som redskab til gruppering og systematisering, til tænkning i ligheder og forskelle, historie og udvikling” (Agger 2005, s. 81). Medietekster bliver desuden ofte fremført “med klare genresignaler [...] [og] klare genremarkører, som indikerer, hvilken genre der er tale om” (Agger 2015, s. 121). Dette er jævnfør Agger med til at skabe og fastholde visse forventninger hos modtagerne, herunder hvordan et givent værk skal fortolkes (ibid.). I forlængelse af dette peger medieforsker Palle Schantz Lauridsen på, at genren kan opfattes som en form for kontrakt mellem afsender og modtager (Lauridsen 2017, s. 38).

Agger skildrer desuden, hvordan genrebegrebet kan forstås ud fra to relationelt forbundne positioner: (1) den essentialistiske og (2) den relationelle. Den essentialistiske position forsøger, at ”definere genrenes grundlæggende egenskaber ved at se på deres oprindelse og grundstruktur.” (Agger 2005, s. 81), mens den relationelle position retter sit fokus mod afsender og modtager, hvor afsenderen forholder sig til modtageren og det medieafhængige produkt, samtidig med der tages højde for en placering i den historiske kontekst (ibid., s. 82). Ifølge Agger er disse to positioner komplementære (ibid.). Vi vil arbejde ud fra den relationelle og essentielle genreposition, da vi både vil have fokus på, hvordan relationen mellem afsender og modtager påvirkes via de konkrete genretræk, og samtidig analysere, hvordan de genrekarakteristiske træk kommer til udtryk i vores to analyseobjekter.

Herudover forklarer Agger, som allerede nævnt i indledningen, at genrer sjældent figurerer “i ren form, men indgår i en eller flere alliancer, der kommenterer andre – i tilslutning eller afvisning” (Agger 2015, s. 127). Historisk set har det altid været sådan, og genreblandinger anses dermed som et almindeligt fænomen (ibid., s. 127). Således kan vi fastslå, at genrehybrider er reglen frem for undtagelsen og vi kan derfor spørge, om det overhovedet er nødvendigt med grupperinger af medietekster? Dog kan vi med genrebegreberne netop komme tættere på, hvordan genrerne komplementerer hinanden. Desuden giver genrerne os mulighed for, at vi kan analysere os frem til, hvad der er på spil i et givent program og hvorfor genreblandinger er en fordel eller måske en ulempe. Og som Agger hentyder, handler det i højere grad om, hvad genrer gør, frem for hvad de er (ibid., s. 128), hvilket er i overensstemmelse med det fokus, vi ønsker at indtage.

I denne tredje analysedel vil vores genreanalyse være inddelt i flere afsnit, hvor vi vil belyse, hvordan *Brødrene Ost* og *Operarejsen* trækker på henholdsvis dokumentargenren, livsstilsprogrammet, rejseserien, madprogrammet og realitygenren. Når vi behandler dokumentar-

genren vil vi benytte medieforsker Ib Bondebjerg og dokumentarforsker Bill Nichols. Vi indrager dokumentargenren, fordi den på den ene side indeholder en række virkemidler, som er relevante for vores analyseobjekter, og på den anden side, fordi de efterfølgende genrer i forskellig grad trækker på dens faktuelle fokus. Således skal dokumentargenren i dette speciale fungere som en overordnet genre. Efter dokumentargenren undersøger vi livsstilsprogrammet med afsæt i lektor Christa Lykke Christensen og medieforskerne John Carlsen og Kirsten Frandsen. Herefter vil vi primært med udgangspunkt i medieforsker Anne Marit Waade udbrede rejseserien. Dernæst vil vi undersøge madprogrammet med afsæt i madkulturforsker Jonatan Leer. Endelig vil vi behandle realitygenren ud fra medieforsker Anne Jerslevs perspektiv, og i denne forbindelse vil vi benytte medieforsker Gunn Enli til at uddybe autenticitetsbegrebet. Den tredelte analyse udmunder som nævnt i en diskussion, som skal være med til at demonstrere samspillet mellem de forskellige genrer, herunder hvilken funktion de hver især bidrager med. I den forbindelse vil vi ligeledes trække på den fiktiobiografiske modus og humorens funktion, da vi netop mener, at de infiltrerer genrerne og florerer på tværs af genrerne.

Endvidere vil vi løbende i vores speciale trække på medieforsker Kim Toft Hansens analysemodel vedrørende filmstil, når vi eksempelvis finder det relevant at påpege, hvordan de filmiske virkemidler får en betydelig rolle i forhold til de respektive genrer og fortællemødi. Hansen er blandt andet inspireret af filmteoretikere David Bordwell og Kristin Thompsons værk *Film Art – An Introduction* (2003), når han præsenterer sin fem-dimensionerede model, som indeholder: *Iscenesættelse, cinematografi, klipning, lyd og visuelle effekter* (Hansen 2017, s. 134f). “Iscenesættelsen består af selve scenen eller rummet, hvor handlingen foregår, og karakteriserer det, som vi reelt kan se i billedet [herunder karaktererne]” (ibid., s. 134). Cinematografi henviser til kameraets bevægelser og kameraindstillinger (ibid., s. 135f). De kameraindstillinger, der hyppigst er anvendt, og har stor betydning for cinematografien, er (1) *zoom*; eksempelvis ind- og udzooming og hastighed (ibid., s. 135), samt (2) *perspektivet på beskæringen* (ibid.). For eksempel frø-, normal eller fugleperspektiv samt supertotal, nær eller ultranær (ibid.). Cinematografi har desuden en tæt relation til klipning, som omhandler de enkelte indstillinger (shots) sammensætning (ibid., s. 136). Den fjerde dimension er lydeffekten, og her kan det være særligt relevant at kigge på, hvilken betydning denne kan få for stemningen (ibid., s. 137). Der skelnes i øvrigt mellem *diegetisk* (hørbar for karaktererne og seerne) og *ikke-diegetisk* (kun hørbar for seerne) lyd (ibid.). De visuelle effekter omhandler specialeffekter under optagelserne samt visuelle effekter i programmets postproduktion (ibid.). Vi finder disse begreber velegnet til at analysere vores analyseobjekters grundlæggende og særlige karaktertræk, hvor vi kan bruge dem til at åbne op for deres udtryk på tværs af vores analyser.

3.0 Rammesætning

I dette afsnit ønsker vi at sætte en ramme for projektet. Her vil vi lægge ud med to centrale udviklinger, som har haft stor betydning for det senmoderne samfund. Først vil vi beskæftige os med tv-mediets udvikling, og herefter vil vi gå i dybden med digitaliseringen. I forlængelse heraf vil vi danne os et overordnet billede af det senmoderne samfund, herunder hvilke muligheder, det medfører.

3.1 Fra monopol til streaming

I årene op til 2. verdenskrig opstod der to tv-kulturer; (1) et kommercielt tv-system i USA, og (2) et public service-orienteret system i England. I Danmark indførte man det engelske tv-format i 1932, og i 1951 sendte man for første gang fjernsyn ud til befolkningen. Allerede i begyndelsen af 1960'erne var tv'et blevet landsdækkende og var nu det dominerende massemedie i Danmark (Bondebjerg 2012, s. 118-126). Ifølge Bondebjerg kan flow tv opdeles i to perioder, hvor den første periode er *Den klassiske public service-periode* (1964-1980). Denne periode markerer dansk tv's guldalder, hvor *Danmarks Radio*² som Danmarks største og eneste landsdækkende kanal satte dagsordenen for, hvilke programmer der blev sendt. Den anden periode kalder Bondebjerg for *Blandingsperioden* (1980-) (ibid., s. 127ff), og ifølge professor Henrik Søndergaard var det i begyndelsen af denne periode, at to nye kanaler opstod; *Kanal 2* og *Weekend TV*. De to kanaler dækkede kun en fjerdedel af befolkningen, men formåede alligevel at presse DR, blandt andet ved at brande sig selv som en ny ungdommelig konkurrent til DR. Samtidig indførte Kanal 2 og Weekend TV nye tiltag som morgen tv og en fast skemalægning af programmerne (Søndergaard 2012, s. 164ff). Konkurrencen med DR på den ene side og Kanal 2 og Weekend TV på den anden side udmundede i *monopolbruddet* i 1988, hvor den nye kanal TV 2 blev lanceret. TV 2 sendte programmer som befolkningen allerede kendte fra Kanal 2 og Weekend TV (ibid., s. 168).

Monopolbruddet satte for alvor gang i konkurrencen mellem DR og TV 2. Samtidig blev det med det nye hybridnet muligt med et multikanal-system, hvor der var adgang til satellit-tv. Således blev de kommercielle udenlandske kanaler tilgængelige for seerne (ibid.), og de påvirkede dermed konkurrencen mellem DR og TV 2. Vi har dog valgt kun at fokusere på DR

² Herefter omtalt som DR.

og TV 2, fordi de fortsat var de største tv-udbydere på det danske tv-marked, og samtidig peger vores casevalg i den retning, da *Brødrene Ost* blev sendt på TV 2s streamingtjeneste TV 2 Play, og *Operarejsen* blev sendt på DR ³ samt DRs streaming tjeneste DRTV. Ifølge Søndergaard bestod DRs seerskare hovedsageligt af folk bosat i hovedstadsområdet samt folk med højere uddannelse og de midaldrende. TV 2 var derimod populært blandt de yngre og lavt uddannede samt folk vest for Storbælt (ibid., s. 171). Hertil kommer, at DR bygger på en grundlæggende public service-filosofi, hvorfor følgende eksempelvis kan læses på deres hjemmeside: “Den samlede public service-virksomhed skal via fjernsyn, radio og internet eller lign. sikre den danske befolkning et bredt udbud af programmer og tjenester omfattende nyhedsformidling, oplysning, undervisning, kunst og underholdning” (DR 2023). En stræben, der til dels ligeledes figurerer på TV 2s hjemmeside: “Ifølge TV 2s public service-tilladelse skal TV 2s hovedkanal have et bredt udbud af programmer omfattende nyhedsformidling, sport, oplysning, kunst og underholdning” (TV 2 2023). DR og TV 2 retter sig således nogenlunde efter de samme krav, når de skal producere indhold til seerne. Lauridsen påpeger dog, at TV 2, som den ‘nye’ kanal, var nødt til at placere sig i opposition til DR (Lauridsen 2016, s. 71). I denne forbindelse valgte TV 2 at tage samtidskomedien som sit varemærke, hvilket netop var i modsætning til DR, der blev beskyldt for at være kultursnobbet (ibid., s. 68ff). Derudover modtog TV 2 i begyndelsen licensmidler som supplement til reklamepengene, men fra 2014 bestod “den ene halvdel af stationens indtægter fra reklamesalg, mens den anden halvdel blev genereret af salg af abonnenter” (ibid., s. 71). I modsætning hertil har DR altid været og er fortsat fuldt finansieret af licensen (DR 2023).

Konkurrencen mellem DR og TV 2 var en kamp om seernes tid, og dermed skiftede magtforholdet mellem afsender og modtager. Da DR før i tiden ingen konkurrence havde, kunne de styre tv’et som de ville, men med monopolbruddet og TV 2s fremkomst var tv-udbydere nu nødt til at tilpasse sig seernes ønsker (Søndergaard 2012, s. 168). Konkurrencen satte således gang i en stor udvikling for tv-mediet på flere parametre. For det første ved målrettet udvikling af nye programtyper, hvilket blandt andet inkluderede genreblandinger som *faktion* og *infotainment*. I faktion blandes fiktion og fakta og ved infotainment blandes oplysning med underholdning (ibid., s. 173ff). Søndergaard fremhæver *talkshows* og *journalistisk underholdning* som klare eksempler på infotainment. Her bliver det centrale værtens “personlighed og

³ I 2013 omlagde DR sine kanaler så de havde hovedkanalen DR 1, DR Ramasjang til små børn, DR Ultra til større børn, DR 3 til unge voksne og DR 2 som samfunds- og debatkanal (Søndergaard 2016, s. 81).

udstråling. Showmasteren spiller hovedrollen og sørger for, at der opbygges et fortroligt, næsten intimt forhold til publikum [...]. [P]rogramværterne [har] fået en fremskudt plads, så deres personlighed kan få lov at udfolde sig og fascinere seeren” (ibid., s. 175f). I dette projekt har vi som nævnt valgt *Brødrene Ost* og *Operarejsen* som cases, og de kan som udgangspunkt ikke kategoriseres som talkshows eller journalistisk underholdning. Men vi mener, at vores cases lægger sig op ad denne tendens til blandt andet at fokusere på værternes personlighed, hvilket løbende vil blive tydeligt gennem analysen. Derudover fik TV 2 succes med sine første ‘komedie’-serier i form af julekalendere til voksne (Lauridsen 2016, s. 73), men første gang det virkelig lykkedes med komedieserier, var da Casper Christensen og Frank Hvam lavede henholdsvis *Langt fra Las Vegas* (2001-2003) og *Klovn* (2005-2009). Dette blev en succes, der ifølge Lauridsen henviser til bevægelsen mod fiktiobiografisme, “der prægede tiden efter årtusindskiftet” (ibid., s. 74). Dette vil vi vende tilbage til i projektets første analysedel.

Endvidere kom en sendetidsudvidelse, hvor tv nu var tilgængeligt døgnet rundt. Samtidig blev der skabt flere kanaler, hvilket gav DR og TV 2 mulighed for at målrette kanalerne til bestemte seersegmenter. Endelig kunne tv-mediet grundet digitaliseringen, hvilken vi vil udbyde senere, oprette *on demand*-tjenester, der gjorde det muligt for seerne at streame tv, *når de vil og hvor de vil* (Søndergaard 2016, s. 75f). Ifølge Lauridsen havde man førhen benyttet sig af VHS-bånd og DVD’er, der tillod seerne at se film og serier, når de havde lyst. I 2012 blev de dog udkonkurreret af online streaming, både i form af kommercielle streamingtjenester som TV 2 Play, Netflix og HBO Nordic og af den gratis streaming-tjeneste DRTV (Lauridsen 2016, s. 9f).

3.1.1 Seriens frembrud

Udbuddet af tv-serier har på samme måde som tv-mediet ændret og udviklet sig gennem tidens løb. Allerede i 1953 blev den første (danske) serie sendt på tv, men da tv på dette tidspunkt fortsat kun var tilgængelig for de få, var det begrænset hvor mange der så den (Lauridsen 2016, s. 34). Lauridsen peger på, at der gennem årene er forekommet nogle store ændringer i tv-udbuddet på dansk tv. Første store ændring var i 1960, da DR stadig var på toppen af tv-mediet, og her blev de amerikanske serier dominerende på dansk tv. Næste store ændring var, da danskerne i begyndelsen af 1980’erne “stiftede bekendtskab med amerikanske ‘evighedsserier’” (ibid., s. 30). Da monopolbruddet i 1988 sendte flere kanaler på fremmarch i Danmark “væltede det ud af tv-skærmene med fortrinsvis amerikanske episodeserier med hundredvis af episoder” (ibid.).

Den sidste store ændring, som Lauridsen peger på, er, da streamingtjenesterne i 2010'erne overtog Danmark, hvilket fik udbuddet af serier til at stige, da man således kunne tilgå alle serierne online, når man havde lyst (ibid.). Denne udviklingen er vores analyseobjekter således et produkt af, da begge serier er tilgængelige online. Her gælder det, at *Brødrene Ost* ligefrem udkom på streamingtjenesten TV 2 Play, hvor afsnittene blev tilgængelig med en uges mellemrum. Dette var tilfældet for begge seriens sæsoner. I modsætning hertil blev *Operarejsen* ganske vist lanceret på DRTV, hvor alle afsnittene blev tilgængelige samme dag. Dog blev serien ligeledes sendt på DR 2, hvor afsnittene udkom med en uges mellemrum. Dette gjorde sig gældende for begge sæsoner af serien. Streamingtjenesternes gennembrud i Danmark var som før nævnt kun mulig grundet digitaliseringen, hvilken vi vil uddybe i næste afsnit.

3.2 Digitaliseringen

Mediehistorien stod omkring årtusindskiftet overfor en skelsættende udvikling i form af digitaliseringen, der allerede i 1990'erne tog fart. Ifølge medieforsker Jens F. Jensen havde medielandskabet indtil nu været relativt stabilt, men med digitaliseringen ændrede de allerede eksisterende medier sig samtidig med at nye medier brød frem (Jensen 2016, s. 12f). I denne forbindelse skelner Jensen mellem (1) fødte digitale medier og (2) adopterede digitale medier. Her forstås adopterede medier som analoge medier, der gennem en digitaliseringsproces konverteres til digital form (ibid., s. 13f). De adopterede medier omfatter således alt fra bøger og musik til de store traditionelle medier som tv, film og radio (ibid., s. 15ff). Fælles for de adopterede medier gælder, at digitaliseringen skete "i flere trin: først af produktionen, derefter af distributionen og endelig til sidst ude hos brugerne" (ibid., s. 17). Det var således digitaliseringen, der som nævnt gjorde det muligt at streame tv på diverse streamingtjenester. I modsætning til de adopterede digitale medier, er de fødte digitale medier først opstået med og gennem digitaliseringen. "De fødte digitale medier omfatter først og fremmest computermedier, multimedier og netmedier såsom internettet og world wide web" (ibid., s. 14).

Medieforsker Lisbeth Klastруп peger på en yderligere udvikling, hvor der skelnes mellem web 1.0 (1993-2003) og web 2.0. (2004-). Den store udvikling fra web 1.0 til web 2.0 var, at almindelige mennesker nu fik mulighed for at være tilstede online og skabe et netværk (Klastруп 2016, s. 16f). Ifølge Klastруп bliver *sociale medier* en samlebetegnelse for de tjenester, "der tillader onlinebrugere at interagere med hinanden omkring brugerpubliceret indhold" (ibid., s. 9). Desuden påpeger Jensen, at man skelner mellem sociale medier og *mainstream medier*, hvor sidstnævnte henviser til tv, radio og aviser. Forskellen mellem de to medietyper

er ifølge Jensen, at mainstream medier består af “centraliserede institutioner, envejskommunikation, professionelle indholdsproducenter, afsenderfokus og passivt medieforbrug. De sociale medier stod for det modsatte: decentrale informationsproducenter, tovejskommunikation, brugergenereret indhold, aktiv deltagelse” (Jensen 2016, s. 25f).

Vi vil ikke uddybe sociale medier yderligere, da deres plads i dette speciale er af mindre betydning. Dette er tilfældet, da vi blot vil trække på sociale medier i forbindelse med specialets første analysedel, når vi undersøger Magnus og Emil samt Frederik, Rasmus og Allans celebritystatus. Vores fokus vil i højere grad være på tv-mediet i kraft af vores analyseobjekter.

3.3 Det postmoderne samfund

Gennem de forudgående afsnit har vi fået klarlagt nogle af de betydningsfulde medieudviklinger gennem tiden. I dette afsnit vil vi derfor danne os et overblik over, hvordan det samfund vi befinder os i ser ud.

Det postmoderne samfund⁴ er efterhånden blevet beskrevet og karakteriseret af mange teoretikere. Sociologen Charles Wright Mills præsenterer det postmoderne samfund som en fjerde tidsalder (Mills 1959, s. 184), og ifølge professorerne i pædagogisk psykologi Klaus Nielsen og Lene Tanggaard strækker det senmoderne samfund sig fra 1980 og frem (Nielsen & Tanggaard 2018, s. 96). Sociologen Anthony Giddens forklarer, at det senmoderne samfund i kraft af globaliseringen og teknologisk udstyr er karakteriseret ved en adskillelse af tid og rum. Her forstås det, at vi således har mulighed for at kommunikere upåvirket af geografiske afstande (Giddens 1991, s. 28f). Dette er ligeledes, hvad det foregående afsnit pegede på, hvor vi i kraft af internettet og især de sociale medier netop kan kommunikere med alle andre brugere uafhængig af tid og rum.

Sociologen Hartmut Rosa beskæftiger sig ligeledes med det senmoderne samfund og peger på, at det er karakteriseret ved en konstant acceleration, hvorfor han blandt andet henviser til det som *accelerationssamfundet* (Rosa 2014, s. 20). Rosa opstiller tre komponenter, der tilsammen udgør accelerationen; (1) *den teknologiske acceleration*, (2) *acceleration af social forandring* og (3) *acceleration af livstempo*. Ved den teknologiske acceleration rammer accelerationen “transport-, kommunikations- og produktionsprocesser” (ibid., s. 21). Rosa forklarer, at den teknologiske acceleration har påvirket den sociale virkelighed og “fuldstændig transformeret samfundets ‘rum- og tidsregime’ [...] [og r]ummet lader nærmest til at ‘trække sig

⁴ Det er forskelligt, hvorvidt denne tidsperiode benævnes som postmoderne eller senmoderne, og i dette projekt vil vi benytte begge termer synonymt med hinanden.

sammen' som følge af transportens og kommunikationens hastighed" (ibid., s. 21f). Det vil sige, at verden ifølge Rosa fremstår mindre, når vi i samtiden har fundet metoder til at bevæge os hurtigere og kommunikere uden at være begrænset af geografi. Rosa tilslutter sig således Giddens' beskrivelse af det senmoderne samfunds tid og rum som adskilt fra hinanden. Derudover forklarer Helles, at smartphonens udvikling betød, at danskerne i 2015 "havde hele internettet liggende i lommen, samtidig med at de kunne ringe til en hvilken som helst afkrog af kloden, uanset hvor i fædrelandet de befandt sig" (Helles 2016, s. 57). Helles pointerer dog, at når individer på denne måde har ubegrænset adgang til kommunikationsmedier, så skaber det "nye forventninger om tilgængelighed: Det er blevet en selvfølgelighed at andre mennesker er direkte tilgængelige for vores kommunikation" (ibid., s. 59). I denne forbindelse finder vi det relevant at inddrage professor i medievidenskab Stig Hjarvards pointe om, at medierne ikke længere kan adskilles fra samfundet og kulturen (Hjarvard 2008, s. 13). Vi forstår dermed, at det senmoderne samfund i høj grad er influeret af medierne. Derfor vil vi argumentere for, at når vi ser serier som eksempelvis *Brødrene Ost* og *Operarejsen*, så er vi tilbøjelige til at følge de medvirkende på sociale medier og erhverve os metaviden om dem.

Rosas andet komponent, acceleration af social forandring, går ud på, at individer i det senmoderne samfund kontinuerligt ændrer "[h]oldninger og værdier, mode og livsstil, sociale relationer og forpligtelser, grupper, klasser eller miljøer, sociale sprog og praksisformer og vaner" (Rosa 2014, s. 23). I denne forbindelse peger Rosa på "en sammentrækning af de tidsrum, der kan siges at udgøre 'nuet'" (ibid., s. 24), hvilket betyder, at individer skal (op)nå flere ting på kortere tid. Dette øger således vores udviklingsproces, hvorfor vores identitet ofte forandres hurtigere. Rosas tredje komponent, Acceleration af livstempo, centrerer sig omkring en 'tidshunger', som ifølge Rosa virker paradoksal, når den teknologiske acceleration har gjort det muligt at nå flere ting på kortere tid. Dette skulle umiddelbart resultere i mere 'fritid', men i stedet udfylder individer blot den ekstra tid med flere gøremål (ibid, s. 26ff). I denne forbindelse vil vi fremhæve det Rosa kalder *den kulturelle motor*, der bygger på løftet om evigt liv. Her er logikken, at individets livskvalitet bliver bedre des flere erfaringer og oplevelser vedkommende får. Det vil sige, at selvom verden indeholder uendelige muligheder, forsøger individer at forbedre livet ved at erhverve så mange erfaringer som muligt (ibid., s. 36f).

Med udgangspunkt i Rosa mener vi således, at dette kan være grunden til, at der i nyere tid er opstået flere rejseprogrammer, da de netop gør det muligt for individer at 'opleve' andre kulturer uden at skulle bruge tid og penge på transport. Samtidig kan dette forklare, hvorfor serier som *Operarejsen* og *Brødrene Ost* har potentiale til at blive populære, da de udover at være rejseprogrammer ligeledes tilvejebringer kulturel viden om henholdsvis mad og opera.

Således kan man gennem serierne på en medieret måde opleve det samme, som seriernes værter oplever, hvilket vi vil uddybe i specialets tredje analysedel, når vi beskæftiger os med rejse-serien. Denne pointe understøttes ligeledes, når Jensen forklarer, at en konsekvens af det postmoderne samfund er at “en voksende del af vores oplevelser af, og viden om, verden ikke skyldes førstehånds-erfaringer fra den umiddelbare ‘virkelighed’, men [derimod] mediefor-midlede andenhånds-erfaringer” (Jensen 2012, s. 300). Det er således denne forståelse af det postmoderne samfund, som vi vil have in mente gennem vores speciale.

4.0 Indføring i casevalg

Som vi allerede har nævnt i indledningen, vil vi i dette speciale udfolde en dybdegående ana-lyse af tv-programmerne *Brødrene Ost* og *Operarejsen*. Derfor vil vi i nærværende afsnit lave en overordnet introduktion til begge serier, hvilket skal bidrage til en generel forståelse af pro-grammerne, før vi begynder at behandle dem ud fra udvalgte teorier i analysen.

I *Operarejsen* følger vi vennerne Frederik, Rasmus og Allan, mens de rejser ud i verden for at se operaforestillinger. Udover disse operaoplevelser opsøger vennerne ligeledes kultur-oplevelser og spiser lækker mad. Opera defineres på den store danske som et “stort anlagt mu-sikværk for sangere, kor og orkester, formet som et drama med sungne replikker og virtuose arier og ensemblenumre” (DDO 2023). Desuden forklarer Frederik, hvad opera er for ham i sæson 1, episode 1: “Jeg hader når noget er sådan øh helt tydeligt spillet [...] Det der er be-mærkelsesværdigt ved det for mig, det er at de følelser, som så er i det, bliver ekstremt ægte. Altså det er som om opera er måske det falskeste i verden, som formidler det mest ægte og oprigtige” (*Operarejsen* S1E1: 10:26). Med Frederiks udlægning bliver vi tidligt i *Operarejsen* således gjort opmærksomme på Frederiks store passion for opera, hvilken kommer til at af-spejle resten af serien.

Operarejsen udgøres af 2 sæsoner, og her gælder det, at første sæson består af 8 episoder og anden sæson indeholder 7 episoder. Episoderne er 43-45 minutter, og forløber i forlæn-gelse af hinanden med et sammenhængende narrativ som en føljetonserie (Lauridsen 2017, s. 241). Selvom sæsonerne fremstiller to separate rejser, er det bærende narrativ i begge, at kom-ponisten Allan skal inspireres til at kreere et værk. Skabelonen for begge sæsoner er kontrakt-modellen, hvilket tydeliggøres, når Frederik i sæson 1, episode 1 siger: “Vi starter altid hjemme. Hjem, ud, hjem” (*Operarejsen* S1E1: 08:33). Begge sæsoner starter således ‘hjemme’, hvor vennerne beslutter sig for at tage afsted, så følger vi dem gennem flere episoder, mens de er ‘ude’, og endelig slutter vi ‘hjemme’, hvor Allan viser Frederik og Rasmus, hvad han er

kommet frem til med inspiration fra deres rejse sammen. Dog vil vi påpege, at vennerne i sæson 1 ser en opera i Danmark (Operarejsen S1E1), hvor de i sæson 2 er hurtigere til at forlade 'hjemmet', når de går direkte fra at aftale endnu en rejse til at sidde i toget på vej 'ud' (Operarejsen S2E1). Samtidig slutter sæson 1 med, at vennerne er til generalprøve på den symfoni, som Allan har komponeret på baggrund af rejsen (Operarejsen S1E8: 37:16), men i sæson 2 er han blot i gang med at skridte scenen op, og afbrydes af operachefen, der forlanger en tredje akt (Operarejsen S2E7: 41:00), hvilket vi i øvrigt opfatter som en indikator for, at der vil komme en sæson 3.

I *Brødrene Ost* tager brødrene Magnus og Emil os med på en rejse, hvor lækker mad (ost) og luksuriøse oplevelser er i højsædet. Serien består ligesom *Operarejsen* af 2 sæsoner, hvor første sæson ligeledes indeholder 8 episoder, og anden sæson omfatter 7 episoder. Episoderne er et sted mellem 21 minutter og 27 minutter, og i modsætning til *Operarejsen* forstår vi hovedsageligt *Brødrene Ost* som en episodeserie, hvilken ifølge Lauridsen kredser om en separat historie i hvert afsnit (Lauridsen 2017, s. 242). Dette er netop tilfældet i *Brødrene Ost*, hvor hvert afsnit er bygget op omkring et enkelt land, og rejsen i det specifikke land færdiggøres i samme afsnit. Dette er den generelle struktur i serien, dog med få undtagelser som episode 7 og 8 i sæson 1, hvor brødrene, grundet et tip fra en fremmed, vælger at blive i Tyskland for at finde en bestemt ostemager, der synger for sine oste (Brødrene Ost S1E7: 22:32). Her bliver sammenhængen mellem afsnit 7 og 8 i sæson 1 tydelig, når der står "TO BE CONTINUED" på billedsiden (illustration 1). Desuden refererer brødrene engang imellem til episoder, der er sket i tidligere afsnit. For eksempel i sæson 2, episode 6, hvor Magnus og Emil skal til at smage på flamingoost og opdager, at mejeriet har sat en flaske *Quinta de la Rosa* på bordet, hvilket er en flaske portvin fra den vingård de var på i sæson 2, episode 1. Her tænker brødrene tilbage på oplevelsen, og der vises et klip fra det pågældende afsnit (Brødrene Ost S2E6: 18:20). På samme måde som i *Operarejsen* lægger *Brødrene Ost* i sæson 2, episode 7 op til, at der vil komme en sæson 3, da de gennem episoden diskuterer, hvorvidt Emil skal skiftes ud med en anden, men Magnus ender med at sige: "Prøv at høre Emil. Du er stadig med" (Brødrene Ost S2E7: 25:38).



Illustration 1: "TO BE CONTINUED" (Brødrene Ost S1E7: 23:02)

Desuden er der en nogenlunde fast struktur i både *Operarejsen* og *Brødrene Ost*. I *Operarejsen* indeholder episoderne: (1) En opera, der skal opleves, forklares og evalueres, (2) et besøg på et museum/en seværdighed eller lignende, (3) en madoplevelse, (4) en status på Allans proces, og (5) rejsesekvenser. Disse elementer forekommer i varierende rækkefølge. Madoplevelsen kan enten være en ret, som Rasmus kokkerer eller et besøg på en restaurant. Rejsesekvenserne ændrer sig fra sæson 1 til sæson 2. I sæson 1 rejser Frederik, Rasmus og Allan først rundt i Rasmus' autocamper, der hurtigt skiftes ud med en mere moderne autocamper, som Frederik skaffer (*Operarejsen* S1E1). Men i sæson 2 rejser vennerne i stedet rundt via offentlig transport i form af bus, tog og fly. I *Brødrene Ost* forekommer den relativt faste struktur i hver episode som: (1) En præsentation af det land de er kommet til, ofte i form af en speak, (2) en præsentation af det sted, brødrene skal overnatte, (3) et besøg på en autentisk og lokal restaurant og/eller en Michelin-restaurant, og (4) et møde med den/de specialiteter som landet er kendt for, herunder et besøg hos selve producenten. Ligesom i *Operarejsen* forekommer de nævnte elementer i forskellig rækkefølge. Dette ændrer sig fra sæson 1, hvor det er en specifikt ost, der er målet, til sæson 2, hvor det også kan være alt fra portvin i Porto (*Brødrene Ost* S2E1) til 'skærpekød' (fåreskinke) på Færøerne (*Brødrene Ost* S2E5), som brødrene er på udkig efter. En anden væsentlig forskel fra sæson 1 til 2, er, at andre medie kendte personer medvirker i afsnittene, eksempelvis tv-vært Sofie Linde eller sanger Malte Ebert.

Desuden slutter begge sæsoner af *Brødrene Ost* med en sang. I første sæson er det Magnus, der synger sangen. Her begynder sangen, mens Emil og Magnus stadig sidder på restauranten, men det tydeliggøres, at sangen begynder, fordi skærmen bliver et andet format (illustration 2), og herefter klippes der til, hvad der ligner en produceret musikvideo (illustration 3).

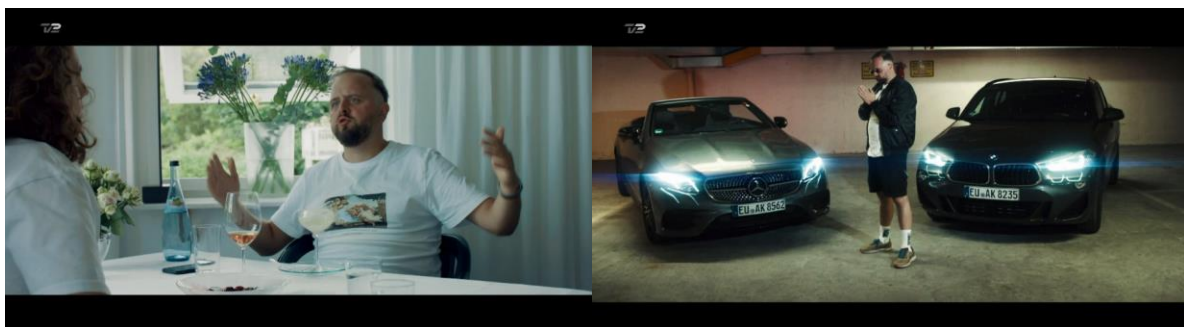


Illustration 2: Magnus synger på restauranten (Brødrene Ost S1E8: 22:21)

Illustration 3: Magnus synger i parkeringskælder (Brødrene Ost S1E8: 23:51)

I sæson 2 er det Malte Ebert, der synger en sang for brødrene på stranden, hvilket kan observeres på illustration 4. Her glider vi umiddelbart fra at høre Ebert spille melodien på akustisk guitar i diegetisk lyd, til at der i ikke-diegetisk lyd kommer flere instrumenter på. Samtidig tydeliggøres sangens begyndelse ved at formatet ændrer sig ligesom i sæson 1.



Illustration 4: Malte Ebert synger finalesangen i sæson 2 (Brødrene Ost S2E7: 26:56)

Endvidere finder vi det relevant at knytte en kommentar til måden, hvorpå begge serier iscenesætter 'rejsen' på. I *Operarejsen* bliver bevægelsen fra den ene lokation til den anden tydelig, når vi i sæson 1, ser vennerne 'bumle' af sted, mens de befinder sig i autocamperen som på illustration 5. Selve rejsen iscenesættes her gennem kameraet i bilen, der får samme effekt som håndholdt kamera, som netop sætter fokus på bevægelse, og samtidig kan få seerne til at føle, at de rent faktisk er med vennerne på deres tur. Derudover forekommer der sekvenser, hvor selve vejen med de andre biler filmes, hvilket er tilfældet på illustration 6, hvor vi samtidig lytter til en operasang i form af ikke-diegetisk lyd.

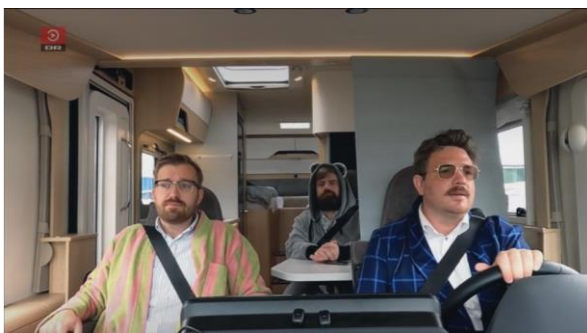


Illustration 5: Vennerne bumler afsted i Tyskland (Operarejsen S1E2: 02:03)



Illustration 6: Vennernes autocamper på vejen i Tyskland (Operarejsen S1E2: 06:18).

I sæson 2 har vennernes rejsetransport som allerede beskrevet ændret sig, og derfor bliver selve rejsen her iscenesat, når de eksempelvis befinder sig i toget som på illustration 7. Eller når vi ser toget ude fra, hvor vi på samme måde som i sæson 1, gennem ikke-diegetisk lyd, oplever en opera, hvilket er tilfældet på illustration 8. Den ikke-diegetiske lyd bliver altid præsenteret gennem *faktabokse*, hvor seerne således informeres om, hvilken sang der afspilles og hvilken komponist, der har lavet den, samt den eventuelle forestilling, sangen er fra. Dette kan observeres i øverste, højre hjørne på illustration 6 og 8. Når (opera)musik illustreres i faktabokse bliver musikken dermed opmærksomhedspåkaldende, hvor seerne således i høj grad kan blive bevidste om den. Ofte er musikken stemningsskabende, men den bliver ligeledes brugt til at skabe 'bløde' overgange mellem sekvenser. Her følger den ikke-diegetiske operamusik os fra sekvens, til overgang, til ny sekvens, og dette er for eksempel tilfældet på illustration 8, som fungerer som en overgang. Samtidig benyttes operamusikken til at skabe samhørighed mellem sekvenserne i det pågældende afsnit, da de benytter musikstykker fra den specifikke operaforestilling, som vennerne skal se i episoden. Det vil sige, at brugen af (opera)musik er et gennemgående virkemiddel i *Operarejsen*, og vi vil løbende i vores analyse illustrere, hvad musikkens formål i udvalgte sekvenser kan være.



Illustration 7: Vennerne i tog til (Operarejsen S2E1: 03:52)



Illustration 8: Toget vennerne befinder sig i (Operarejsen S2E1: 04:58)

Derudover benytter *Operarejsen* sig af visuelle effekter, når de skal give seerne besked om, hvor i verden vennerne befinder sig, hvilket for eksempel er tilfældet på illustration 9. Samtidig iscenesættes lokationen ofte gennem vennernes hovedbeklædning, hvilket eksempelvis gør sig gældende i sæson 2, episode 3. Her tydeliggøres rejsen fra England til Frankrig, når Frederik, Rasmus og Allan bytter de engelske trilby-hatte ud med franske baretter, hvilket kan observeres på illustration 10 og 11.



Illustration 9: Sicilien - visuel effekt (Operarejsen S2E4: 00:04)

Illustration 10: Vennerne med trilby-hatte (Operarejsen S2E3: 01:43)

Illustration 11: Vennerne med franske baretter (Operarejsen S2E3: 01:52)

I modsætning til *Operarejsen* bliver 'rejsen' i mindre grad iscenesat hos *Brødrene Ost*, der oftest 'hopper over' selve 'rejsen' til de respektive lande, og blot begynder afsnittet i det land, der agerer omdrejningspunkt i den pågældende episode. Dette mønster brydes dog enkelte gange, for eksempel når brødrene tager til Bornholm, hvor vi oplever brødrene inde i flyet, hvilket kan observeres på illustration 12. Desuden begynder flere af episoderne med, at brødrene opholder sig på transport-steder som togstationer og lufthavne. Dette er eksempelvis tilfældet på illustration 13, hvor Magnus bliver hentet af Emil ved lufthavnen i Modena.

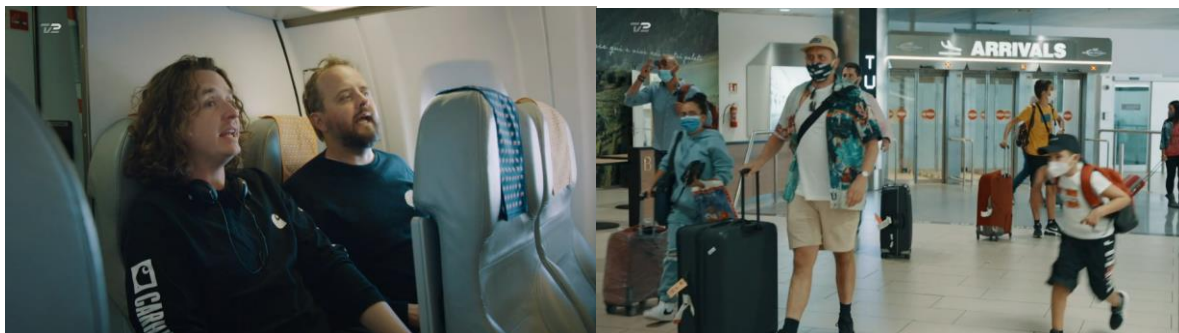


Illustration 12: Brødrene med fly til Bornholm (Brødrene Ost S1E5: 02:41).

Illustration 13: Magnus i lufthavnen (Brødrene Ost S2E3: 01:08).

I forlængelse heraf får vi ligeledes enkelte rejse-sekvenser i de respektive lande, hvor brødrene via lejede biler kører fra lokation til lokation inden for landegrænsen. Dette observerer vi for eksempel i sæson 1, episode 4, hvor brødrene kører i bil i München. På samme måde som i *Operarejsen* gør det sig i *Brødrene Ost* gældende, at vi både følger brødrene inde i bilen som på illustration 14, og udefra, hvor en del af landskabet er synligt som på illustration 15.



Illustration 14: Brødrene inde i bilen i München (Brødrene Ost S1E4: 20:16).



Illustration 15: Brødrenes lejede bil på vejen (Brødrene Ost S1E4: 19:55).

Desuden benytter *Brødrene Ost* sig ligesom *Operarejsen* af visuelle effekter for at orientere seerne om, hvor de befinder sig, hvilket eksempelvis er tilfældet på illustration 16. Derudover gør brødrene i høj grad noget ud af at italesætte, hvor de befinder sig, for eksempel når Magnus byder Emil velkommen i Paris og siger “Bonjour. Det er Paris, Emil” (Brødrene Ost S1E1: 01:27-01:30). Lokationen bliver enkelte gange ligeledes illustreret gennem beklædningsgenstande, eksempelvis når Magnus i Barcelona er iført en Barcelona t-shirt som på illustration 17. Desuden benytter *Brødrene Ost* sig af faste speak-sekvenser, der ligeledes orienterer seerne om, hvor brødrene befinder sig. Her er det radio- og tv-personlighed Mikael Bertelsen, der står for at informere seerne; blandt andet om det land eller den by brødrene befinder sig i eller om det hotel, som de skal bo på (illustration 18).



Illustration 16: Barcelona (Brødrene Ost S1E2: 01:21).



Illustration 17: Magnus i Barcelona t-shirt (Brødrene Ost S1E2: 01:58).



Illustration 18: Hotel i Hamborg (Brødrene Ost S1E7: 02:46)

Endeligt finder vi det relevant at knytte en kommentar til programmernes generelle stil, herunder intro og klipning. *Operarejsen* har som sådan ikke en introduktion, ud over at programmet ofte begynder med en visuel effekt i form af tekst, der indikerer, hvor i verden de befinder sig, hvilket for eksempel var tilfældet på illustration 9. Dog kommer der et par minutter inde i hvert afsnit et resume, der viser os, hvad der skete i forrige afsnit. I modsætning til *Operarejsen* har *Brødrene Ost* en fast introduktionssekvens, hvor der skiftes mellem sæsonbestemte klip og

animerede klip af brødrene. Et eksempel på de animerede klip er illustration 19, hvor brødrene observerer en ost. I forhold til programmernes klipning er det tydeligt, at *Operarejsen* indeholder relativt rene klip, hvor der eksempelvis klippes direkte mellem forskellige scener. Dette forholder sig anderledes i *Brødrene Ost*, hvor scenerne ofte opdeles af en retro pauseskærm med teksten “Brødrene Ost” og tegnede billeder af blandt andet et vinglas eller en hummer som på illustration 20. Desuden indeholder sæson 1 af *Brødrene Ost* en fiktionaliseret introsekvens, og denne skiftes i sæson 2 ud med en ‘hvad skete der sidste gang’ sekvens.



Illustration 19: Intro sekvens til *Brødrene Ost* (Brødrene Ost S1E2: 00:58)

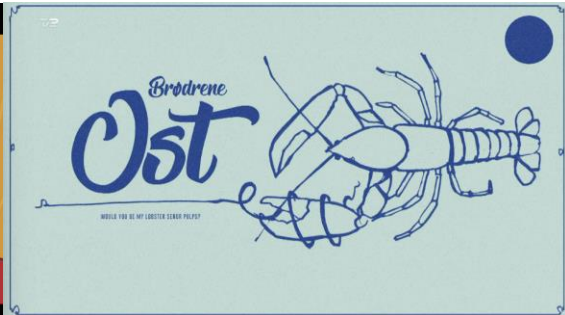


Illustration 20: Retro pauseskærm (Brødrene Ost S1E2: 03:06)

5.0 Del 1: Celebrity og fiktiobiografisme

I denne første del af projektets analyse vil vi behandle henholdsvis Frederik, Rasmus og Allan samt Magnus og Emils celebritystatus. Herefter vil vi undersøge, hvordan de muligvis benytter denne celebritystatus og mediecirkulation, til at skabe en fiktiobiografisk modus i deres respektive programmer.

5.1 Celebrity: En teoretisk introduktion

I denne del vil vi med afsæt i celebritykulturen komme nærmere, hvem værterne i henholdsvis *Operarejsen* og *Brødrene Ost* er, og herunder hvordan de har opnået deres berømmelse. Vores teoretiske ståsted er Rojeks værk *Celebrity* (2001) og Haastrups bog *Celebritykultur* (2020), hvori hun præsenterer centrale begreber og teorier.

Rojek forklarer i sit værk, at en celebrity kan defineres som et individ med tilskrivelse af “glamorous or notorious status [...] within the public sphere” (Rojek 2001, s. 10). Denne positive eller negative anerkendelse fra offentligheden medfører, at celebrities ligeledes får en “impact on public consciousness” (ibid.). I forlængelse af denne definition opstiller Rojek tre forskellige celebritytyper, som han kalder: (1) *Arvet* (*ascribed*), (2) *meriteret* (*achieved*) og (3)

tilført (attributed) (ibid., s. 17). Den arvede berømmelse betyder, at den kendte har fået en celebritystatus på grund af en (familie)relation til en allerede berømt person. Et klassisk eksempel, hvor denne celebritytype figurerer, er kongehuset, da børnene i den kongelige familie automatisk bliver genstand for medieopmærksomhed og dermed berømmelse. Ved den meritede berømmelse opnår personen i kraft af vedkommendes profession eller talent anerkendelse. Her kan der eksempelvis være tale om politikere, forskere eller youtubere. Direktør for Sundhedsstyrelsen Søren Brostrøm er eksempelvis en celebrity, der qua sin profession, kom i massiv mediedækning under corona-pandemien, og dermed fik en celebritystatus. Endeligt er den tilførte berømmelse baseret på en optræden i medierne, hvor personen får mediedækning på grund af denne optræden, hvilket en realitydeltager kan være et eksempel på (ibid., s. 17ff). Her kan vi diskutere, om Brostrøm ligeledes kan placere sig i denne kategori, da man kan forestille sig, at hans celebritystatus vil aftage i takt med, at vi taler mindre og mindre om corona-pandemien. Det er således ikke usædvanligt, at en celebrity kan trække på flere kategorier.

Haastrup tager afsæt i kulturprofessor Graeme Turner, når hun begrundet, hvordan en celebrity kan defineres ud fra “at celebrities er offentlige personer, som fremstiller både den private og den offentlige del af deres liv i medierne” (Haastrup 2020, s. 17). Turner mener desuden, at en celebrity “will be highly visible through the media, and their private life will attract greater public interest than their professional life” (Turner 2004, s. 3). Dette anser Haastrup for at være en snæver konklusion og argumenterer for, at der er “en stor interesse for [...] [celebrities] privatliv, men det erstatter ikke nødvendigvis interessen for det professionelle virke” (Haastrup 2020, s. 20). Uanset hvad, så er en celebrities vedvarende berømmelse jævnfør Haastrup “afhængige af, at publikum er interesserede” (ibid., s. 15) og Rojek beskriver samtidig, hvordan en celebrity ofte er omgivet af personer, der opretholder den pågældende celebrities image overfor modtagerne, eksempelvis agenter eller fotografer (Rojek 2001, s. 10). Med afsæt i dette har en celebrities samfundsmæssige status således heller ikke betydning for dennes berømmelse, da det er publikum der ‘bestemmer’, hvorvidt de får succes eller ej. Dermed kan celebritykulturen anses “som en primært kommercielt mediedrevet kultur” (Haastrup 2020, s. 16).

5.1.1 Værternes celebritystatus

Det gælder for Frederik, Rasmus og Allan såvel som for Magnus og Emil, at de har en større eller mindre celebritystatus i medielandskabet. I det nærværende vil vi derfor med afsæt i Rojeks celebritytyper redegøre for, hvordan de har opnået deres berømmelse. Desuden vil vi undersøge og kommentere på den opmærksomhed, som de får i medie billedet.

5.1.1.1 Frederik, Rasmus og Allan

Frederik (37 år) er uddannet klarinettist, og i 2011 blev han optaget på DRs talenthold for satirespiller. Professionen som klarinettist, og anerkendelsen fra DR, er således et udtryk for, at Frederik har arbejdet sig til sin berømmelse, og jævnfør Rojek dermed kan anses som en meriteret celebrity. Privat bor Frederik i Hvidovre med sin kone og to sønner (Stokholm 2023). Frederik er mest kendt for det succesfulde satiriske radioprogram *Den Korte Radioavis* (2015-2019), der blev sendt på *Radio24syv*. Her spillede Frederik rollen som seniorkorrespondenten Kirsten Birgit Schiøtz Kretz Hørsholm, hvilken fik en stor fanskare, og rollen kan således anses som startskuddet til Frederiks berømmelsesstatus (ibid.). For sin præstation i *Den Korte Radioavis* vandt han, sammen med Rasmus, titlen som Årets Komiker i 2017 (Zulu 2017), hvilket gav ham yderligere opmærksomhed i medie billedet. Udover denne pris modtog Frederik for få måneder siden Robert-prisen for Årets Mandlige hovedrollen i DRs tv-serie *Orkestret* (2022), hvor Frederik spiller andenklarinetisten Bo Høxenhaven. Frederik er desuden kendt for at være holdkaptajn på *Den Klassiske Musikquiz* (2016-) (Stokholm 2023), og således tegner der sig et billede af, at han ofte forener musikformidling med tv- eller radiooptrædener, herunder satire. Dette pointerer Frederik desuden selv i et interview med *JydskeVestkysten*: “Jeg arbejder for at udbrede kendskabet til klassisk musik, og hvis jeg ser en mulighed for det, springer jeg til [...] [fordi] [m]ange har følt en stor distance til det og måske set det som lidt hovskisnovski” (ibid.).

I skrivende stund er Frederik således en mærkbar offentlig person, som er aktuel med flere tv-programmer, tv-serier, men også foredraget *Hvad er der galt?* med psykolog Svend Brinkmann. Denne aktualitet kan være udtryk for, at publikum ser en stor interesse i Frederiks arbejde og optrædener i medie billedet. Frederik beskriver selv, hvordan hans stigende berømmelse har givet ham visse fordele; “vi forsøgte at sælge Operarejsen i fem år, før det lykkedes, fordi vi i den periode ikke var kendte nok. Og det er egentlig en kedelig tendens. Men det betyder så samtidig for mig, at jeg ikke behøver at arbejde så meget på at sælge mine idéer mere” (ibid.). Denne udtalelse er et eksempel på, hvad ens celebritystatus kan medbringe, og

hvordan den jævnfør Haastrup kan ses som en del af en 'kommerciel mediedrevet kultur', hvor publikum har en afgørende rolle. Frederiks interesse for musikken og det højkulturelle kan dog også være et eksempel på, at hans professionelle virke, ifølge Haastrup, ligeledes har stor indflydelse på, at han er populær blandt publikum.

Frederik har et tæt samarbejde med Rasmus (40 år). Rasmus bærer flere forskellige kasketter, som eksempelvis journalist, skuespiller, komiker, satiriker og radiovært. Han har, som Frederik, været en del af DRs talenthold, og er desuden uddannet journalist fra Danmarks Medie- og Journalisthøjskole (Kristelig Dagblad 2023), hvilket betyder, at hans berømmelse er opblomstret med afsæt i profession og anerkendelse. Privat er Rasmus far til tre piger og gift med lægen Bodil (Cilius 2021). Rasmus' celebritystatus tog, som Frederiks, fart med *Den Korte Radioavis*, hvor han spillede rollen som nyhedsredaktøren Rasmus Bruun. Som allerede nævnt udløste dette prisen som Årets Komiker i 2017. Frederik og Rasmus er et relativt fast makkerpar, hvilket tydeliggøres, når de ofte optræder sammen. Rasmus har nemlig også en fiktiv rolle, som souschefen Jeppe Nygren, i *Orkestret*, hvor han spiller tæt sammen med Frederik (Cilius//Bruun 2023a). Og i 2021 lavede de sammen tv-programmet *Fuld af Danmark*, som kan ses på TV 2 PLAY, og har desuden sammen turneret med livshowet *Det skide show* (2018). Herudover har Rasmus blandt andet været vært på DR2s satire- og quizprogram *Bruuns Stue* (2020) og for nyligt haft en fiktiv rolle i DRs familieserie *Troldehjertets hemmelighed* (2023), som troldejægeren Cornelius (Cilius//Brun 2023b). Rasmus er således repræsenteret bredt i det danske medielandskab, og har derfor en celebritystatus, som opretholdes af det interesserede publikum.

Allan (38 år) udgør den sidste del af trekløveren i *Operarejsen* og hans celebritystatus er opstået på grund af hans relation til Frederik, hvorigennem han fik en rolle som speaker-Allan i *Den Korte Radioavis*. Allan blev sat til at lave en programteaser til *Den Korte Radioavis* en dag, hvor han alligevel var med Frederik på arbejde. Dette var i første omgang ikke tænkt som et vedblivende indslag, men det endte med, at Allan blev en fast del af radioprogrammet (Munk 2023). Allan er dog uddannet komponist fra Det Kongelige Musikkonservatorium i Aarhus (2017) (Madsen 2022). Han har komponeret flere værker, som han har modtaget priser for, eksempelvis den symfoniske sangcyklus *Beinta* (2016) (Madsen 2022). Allans profession har som udgangspunkt ikke gjort ham til en celebrity, men det er i højere grad hans venskab med Frederik (og Rasmus), og dermed medvirken i *Den Korte Radioavis* samt *Operarejsen*, som har sat hans navn på medielandkortet. Allan er selvfølgelig med i *Operarejsen* på grund af sin profession som komponist, og i denne forbindelse kan vi anse hans berømmelse som

meriteret. Spørgsmålet er dog, om Allans celebritystatus gradvist vil blive mindre, hvis *Operarejsen* ikke udgiver flere sæsoner. Det kan tiden imidlertid kun være med til at vise, men hvis dette bliver tilfældet, vil Allans berømmelse i højere grad være tilført. I denne forbindelse vil hans celebritystatus ændre karakter, hvor han således blot vil være kendt inden for sit eget felt (klassisk musik), hvor han dog vil have en meriteret berømmelse. Her kan vi desuden tale om, at Allan, ifølge Rojek, vil være *genkendt (renown)*, hvilket netop vil sige, at berømmelsen er en “localized fame within the particular social assemblage of which they are a part” (Rojek 2001, s. 12). Således vil han være kendt indenfor sit eget fag, og dermed indenfor et lukket miljø, der ikke nødvendigvis peger ud i mediebilledet.

På nuværende tidspunkt er Frederik, Rasmus (og Allan) i en betragtelig grad omtalt i mediebilledet, hvor der typisk kredses om interessen for deres privatliv. Et stående eksempel var, da Rasmus delte en historie i *Operarejsen* sæson 2, afsnit 6 om, at han som ung medarbejder i SuperBrugsen havde stjålet varer for 15.000 kr. (*Operarejsen* S2E6: 26:18). *BT* og *SE og HØR* var i den forbindelse ude med overskrifter som “Rasmus Bruun afslører kriminel fortid” (Nygaard 2023) og “Rasmus Bruun fyret fra SuperBrugsen: Stjal for 15.000 kroner” (Hansen 2023b). Desuden har Rasmus’ skæg, som han har groet forud for rollen i *Troldehjertets Hemmelighed* (2023), også fået meget opmærksomhed i medierne. Rasmus’ familie har tilsyneladende haft ‘svært’ ved det nye look og *Ekstra Bladet* skriver blandt andet, hvordan Rasmus har udtalt sig herom: “Min ældste datter brød ud i gråd og nægtede, at jeg skulle have lov til at hente hende i skolen” (Tørring 2023). *Billedbladet* kommer også på banen med overskriften “Rasmus Bruun spiller Cornelius i *Troldehjertets Hemmelighed*: Hans tre børn reagerede voldsomt” (Hansen 2023c). Denne optagethed, i forhold til Rasmus’ families reaktioner på hans skæg, er således i tråd med Turners pointe om, at medierne har en stor interesse i forhold til celebrities privatliv.

En lignende medieopmærksomhed gør sig gældende for Frederiks privatliv, når *Ekstra bladet* eksempelvis ‘graver’ i Frederiks barndom og bringer artiklen “Opsigtsvækkende barndom: Jeg røg pibe som 11-årig” (Kopping 2022b). *BT* er ligeledes interesseret i Frederiks barndom, hvor de iscenesætter ham som en doven, underlig og “lille tyk [...] dreng, der var så klog, at han kom et år for tidligt i skole og sprang tredje klasse over” (Johansson 2023). Når vi til gengæld tegner et billede af Allans mediecirkulation, ser det lidt anderledes ud, da det er hans komponistarbejde, herunder modtagelse af priser eller støttekroner, som fylder det meste. Det er ikke lykkedes os at finde detaljer omkring hans kæreste, som han ellers omtaler i *Operarejsen* (*Operarejsen* S2E3: 25:08). Samtidig har vi kun fundet sparsomme oplysninger om Allans afdøde mor, som han i *Operarejsen* indikerer at have haft et nært forhold til (*Operarejsen* S2E7:

24:22). Dette kan være i tråd med, at han ikke har samme celebritystatus som Frederik og Rasmus, hvor hans profession som komponist fylder mere end komik og satire på radio og tv. Desuden giver *Operarejsen* et indtryk af, at Allan er en mere privat person, som godt kan lide sit eget selskab, når han for eksempel siger: “Jeg kan i princippet ikke holde andre mennesker ud” (*Operarejsen* S1E3: 07:16).

5.1.1.2 Magnus og Emil

Magnus (41 år) er gift med Nana Fagerholt og sammen har de tre drenge (Munk 2022). Magnus har i begyndelsen af sine 20'ere gennemført en toårig markedsøkonomiuddannelse, men pointerer selv, at det ikke var hans rette hylde: “Hold kæft, jeg var dårlig til det. Jeg fik 5 i min hovedopgave og måtte skrive den om i sommerferien. Så fik jeg 6” (Martinez 2014). I stedet for at bruge sin uddannelse, blev han ‘runner’ på nogle film- og tv-produktioner, hvor han brugte al sin tid og energi (ibid.). Magnus fik sit store gennembrud i TV 2 Zulus komedieserie *Danish Dynamite* (2012), hvor han spillede den selvglade ejendomsmægler Jeppe K (Jacobsen 2019), som blandt andet er kendt for udtrykket: ‘Det ligemeget, fuldstændig ligegyldigt’ efterfulgt af sit særprægede grin ‘aha aha aha’ (Ebbekær 2013). På baggrund af denne optræden vandt han i 2014 prisen som Årets komiker (Det danske filminstitut 2023). I 2013 debuterede han desuden som skuespiller i *Kvinden i buret* og har sidenhen medvirket i flere spillefilm, hvor filminstruktør Thomas Vinterbergs film *Druk* (2020) indbragte Magnus og hans tre medskuespillere skuespilprisen ved San Sebastián Filmfestival (DFI 2023). Ydermere har Magnus selv instrueret flere film, og han debuterede i 2019 med komedien *Selvhenter*, hvor han sammen med Emil både er manuskriptforfatter og skuespiller (ibid.). Filmen er i nogen grad baseret på hændelser fra brødrenes eget liv, hvilket blandt andet indikeres af, at deres karakterer i filmen hedder ‘Magnus’ og ‘Emil’ (Jacobsen 2019). Således kan Magnus skrive instruktør, skuespiller og komiker på cv’et. På trods af at Magnus ikke har en uddannelse inden for sit fag i filmbranchen, kan vi argumentere for, at han som prisvindende komiker- og skuespiller er blevet anerkendt for sine talenter, og dermed jævnfør Rojek har en meriteret berømmelse.

Emil (33 år) er Magnus’ lillebror. Han har sammen med sin bedre halvdel Ditte Hvillum en søn og en datter (To The Moon Honey 2022). Vejen til Emils succes har været broget og startede med et job som ‘runner’ på *Go’ morgen Danmark*, hvilket ledte til jobs som indspilningsleder, blandt andet på første sæson af komiker Jonatan Spangs tv-serie *Lillemand* (2015). Emil ville dog gerne skrive og tog derfor imod et job som manuskriptforfatter-assistent på ungdomsserien *SJIT Happens* (2012-2017), hvor han var medskriver af én hel sæson. Efter nogle

mislykkedes forsøg på at blive optaget på Den Danske Filmskole, kom han ind på manuslinjen, da en anden studerende havde droppet ud (Jobbank 2021). Emil har således en meriteret berømmelse med afsæt i sin profession og talent for at skrive, hvilket hans manuskriptarbejde med den populære julekalender *Tinka* (2022) (Kopping 2022a) ligeledes kan være med til at understøtte.

Men Emil er også kendt på baggrund af sin familierelation til Magnus, hvor *Selvhenter* blev startskuddet på mediernes interesse for ham. I den forbindelse er der ifølge Rojek således tale om en arvet berømmelse, i og med (storebror) Magnus har været en offentlig og kendt personlighed i flere år end Emil, hvor blandt andet efternavnet 'Millang' i højere grad må anses at lægge sig til Magnus' person. I *Brødrene Ost* gør Magnus selv seerne og Emil opmærksomme på dette, når Emil spørger Magnus om, hvem han (Emil) er, og Magnus svarer: "Du er Magnus Millangs bror" (*Brødrene Ost* S2E6: 26:50). Dette er en analyse, man på nuværende tidspunkt kan argumentere for, men det kan afhænge af deres fremtidige karriere, hvor deres celebritystatus bliver ved med at udvikle sig. På nuværende tidspunkt ser det dog ud som om, at Magnus og Emil udvikler sig sammen. De kan (ligesom Frederik og Rasmus) efterhånden anses som et fast makkerpar, som vi helt naturligt forventer optræder sammen i medie billedet. Udover *Brødrene Ost* og *Selvhenter* har de medvirket i SE Energi og Klimas kortserie *#WTF-gørvimedklimaet* (2017) samt podcasten *Tråd* (2020).

I medie billedet kan vi dog observere, hvordan Magnus' privatliv er mere omtalt end Emils. Det gælder for eksempel den medieopmærksom Magnus fik, da han blev ramt af stresssymptomer, hvor *SE & HØR* bringer artiklen: "Magnus Millang taler ud om alvorlig sygdom: - Jeg troede, jeg fik hjertestop" (Hansen 2022), mens *Femina* lancerer den korte video: "Hudløst ærlig Millang: Jeg kunne ikke mærke min underarm" (Femina:update 2022). Hver gang Magnus er blevet far bliver det ligeledes dækket af flere medier, mens vi har haft svært ved at få bekræftet af medierne, at Emil er far til to. Ligeledes er der kun sparsomme oplysninger om Emils bedre halvdel Ditte Hvillum, som vi heller ikke er blevet helt sikre på er en forlovede eller kone. Dog informeres vi via *Brødrene Ost* om, at Emil er gift, når han i programmet integrerer med to piger i Lissabon, hvor den ene siger "Har jeg ikke lige set på Instagram, at du er gift" (*Brødrene Ost* S2E6: 26:03). Vi kan dog heller ikke få bekræftet på Emils Instagram eller Facebook, om han er blevet gift, så det kommer til at stå i det uvisse. Således er Magnus i højere grad end Emil mediecirkuleret, hvilket antal følgere på Instagram ligeledes kan være med til at understøtte. I skrivende stund har Magnus 106.000 følgere, mens Emil kun har 9.944 følgere. I det nedenstående afsnit vil vi formulere en kort analyse af, hvordan celebritykulturen

og den vedvarende berømmelse er i tæt relation til de sociale medier. Dette er et stort forskningsområde, men grundet projektets omfang vil vi kun skitsere nogle få tendenser, som er relevante for vores analyseobjekter.

5.1.1.3 Sociale medier: En kort kommentar

Haastrup forklarer, at selvrepræsentation på de sociale medier er en naturlig del af celebritykulturen “fordi det er en ideel platform at præsentere sin identitet på i det offentlige rum” (Haastrup 2020, s. 108). Hun peger i den forbindelse på tre forskellige celebrities på de sociale medier: (1) *traditionelle celebrities*, (2) *micro-celebrities* og (3) *influencere*. Vi vil i det nærværende afgrænse os til at beskæftige os med traditionelle celebrities, da disse, modsat micro-celebrities og influencere, ofte har “etableret deres stjerneimage ‘uden for’ de sociale medier” (ibid., s. 109). Dette er i tråd med, at vi i den foregående analyse fandt ud af, at værterne i *Operarejsen* og *Brødrene Ost* har en meriteret (opnået) berømmelse. Det kan ifølge Haastrup være frugtbart for traditionelle celebrities, at figurere på sociale medier for at være synlige, bevare deres berømmelse “og dermed fastholde følgernes interesse” (ibid.). Her kan de selv kontrollere indholdet, som kan omhandle alt fra deres profession og reklamer til deres privatliv. Dette bliver samtidig en kontrast til den traditionelle promotion, som pressen leverer (ibid.).

Magnus har som nævnt 106.000 følgere på sin Instagramprofil og på Facebook følger hele 140.000 personer med, når han poster diverse opslag. Magnus har siden 2018 haft stor succes med konceptet ‘Freitag’ på sine profiler. Konceptet går i al sin enkelthed ud på, at Magnus hver fredag med humoristiske opslag minder sine følgere om, at det endelig er fredag. Hertil kommer en sang og musikvideo, som Magnus lancerede i 2018 med afsæt i konceptet (Manolo TV 2019). Dette er et eksempel på, hvordan en allerede kendt person kan bruge de sociale medier til at vedligeholde publikums interesse og skabe mere synlighed. Dette kan styrke Magnus' virke udenfor de sociale medier, fordi hans følgere således kan få et ønske om at følge med i hans andre projekter, da de i forvejen er tiltrukket af hans indhold på for eksempel Instagram. Når han således instruerer en ny film eller medvirker i et nyt tv-program og reklamerer for det på SoMe, bliver følgerne opmærksomme på det, og ser det han laver. Omfanget af Magnus' følgere er med til at styrke dette yderligere, da Emil eksempelvis ikke vil få ligeså meget opmærksomhed, når han poster på de sociale medier. Emil har i skrivende stund heller ikke lavet et opslag på Instagram siden december 2022, hvor han var aktuel med *Tinka* (2022), hvilket vidner om, at han ikke bruger platformen på samme måde, som Magnus gør. Dette kan desuden være i tråd med Emils celebritystatus, som ikke er på samme niveau som Magnus'.

Når det kommer til værterne i *Operarejsen*, så bruger de sociale medier lidt mere atypisk. Frederik og Rasmus deler som nævnt deres profil under navnet @ciliusbruun på Instagram, mens de har hver deres profil på Facebook. Hos @ciliusbruun følger godt 40.000 personer med i deres opslag, mens antallet er noget mindre på Facebook, hvor Frederik har ca. 24.000 følgere og Rasmus kun 3.400 følgere. Allan har godt 11.000 følgere på Instagram og 2000 følgere på Facebook. Frederik og Rasmus' makkerskab flyder yderligere sammen, når de vælger at dele en Instagramprofil, og det kan derfor være medvirkende til, at det er svært at adskille dem. Desuden kommer profilen til at fremstå mere professionel end privat, i og med Frederik og Rasmus gennem deres fælles profil har fokus på deres arbejde. Når de deler en profil, er det måske også mindre forventeligt, at de eksempelvis iscenesætter deres familieliv. Det samme gør sig til dels gældende på Allans profil, der i overvejende grad fremstår professionel, når hans feed primært består af arbejdsrelaterede billeder (@allangravgaardmadsen 2023). Vi må derfor konstatere, at deres brug af sociale medier i høj grad bliver en promovning af deres arbejde 'uden for' sociale medier, og således ikke et sted, hvor vi kan få et dybere privat kendskab til værterne.

Brugen af de sociale medier bliver for både Frederik, Rasmus og Allan samt Magnus og Emil med et overvejende fokus på deres professionelle virke 'uden for' de sociale medier. Haastrup bemærker da også, at de traditionelle celebrities på de sociale medier ofte taler *til* og ikke med sine fans, netop med henblik på at vedligeholde deres images (Haastrup 2020, s. 109). Dette er således i høj grad, hvad der forekommer i forhold til de mandlige værter i vores analyseobjekter. Dog gør Magnus mere ud af sin optræden på sociale medier, hvor han gennem sit succesrige koncept Freitag oftere poster billeder og videoer til sine følgere.

5.1.3 Celebritykulturen i *Operarejsen* og *Brødrene Ost*

Værterne fremhæver ofte deres celebritystatus i programserierne. Særligt udtalt er det i *Brødrene Ost*, hvor Magnus gang på gang gør os opmærksomme på, at han er kendt fra tidligere roller. Det er typisk karakteren Jeppe K, som han nævner, eksempelvis i sæson 1, afsnit 5, hvor brødrene gæster Bornholm: "Nu kommer ham, der spiller Jeppe K til øen" (Brødrene Ost S1E5: 06:27). Men også hans prisvindende rolle i filmen *Druk* bruger Magnus til at fremhæve sin berømmelse: "Det er sku da ham der Vinterbergdrengen" (Brødrene Ost S1E2). Magnus bruger ligeledes den tidligere omtalte kontrast mellem sin egen og Emils celebritystatus, hvor han pointerer, at det betyder noget at være kendt i forhold til, at få ting til at ske, eller opnå noget bestemt. Dette gør sig eksempelvis gældende, da de skal lave en aftale med osteproducenterne

Lene og Lene på Bornholm. Emil vil overtage kontakten til kvinderne, men Magnus' kommentar til dette er: "Du er jo ikke kendt" (Brødrene Ost S1E5: 10:31), hvilket antyder, at Magnus mener, at det kun er ham, som kan gøre brug af sin berømmelse til at opnå en aftale med producenterne. Desuden signalerer Magnus, at han kender mange andre celebrities, for eksempel skuespiller Mads Mikkelsen (Brødrene Ost S2E4: 20:15) eller sangeren L.O.C (Brødrene Ost S1E8: 09:34). Flere af de kendte, som medvirker i *Brødrene Ost*, har desuden en relation til Magnus uden for programmet, som eksempelvis skuespiller Lars Ranthe, der ligeledes har medvirket i *Druk*.

Dette kan være i tråd med Haastrups forklaring om, at man som celebrity tilskrives noget ekstraordinært. Hun tager afsæt i medieprofessor Richard Dyer, som på den ene side siger, at alle i princippet kan blive celebrities (demokratisk), men på den anden side lykkedes det kun for ganske få (eksklusivt). Dyer opstiller fire punkter, som en ramme til at forstå, hvordan en celebrity bliver skabt: (1) *Synligt forbrug* (*conspicuous consumption*), (2) *Karisma* (*Charisma*), (3) *Den protestantiske arbejdsmoral* (*succes*) og (4) *Autenticitet* (*ordinariness*) (Haastrup 2020, s. 34). Synligt forbrug handler om celebritiets livsstil og forbrug, som kan signalere en succesfuld status. Karisma er specielle kvaliteter og en særlig gennemslagskraft hos individet, som ofte støttes af mediernes repræsentation (Haastrup 2020, s. 34f). Den protestantiske arbejdsmoral bygger på, at det på den ene side "er op til skæbnen eller tilfældet, om man bliver berømt, på den anden side får man ikke succes uden hårdt arbejde" (ibid., s. 35). Autenticitet er i denne kontekst et samspil mellem at fremstå ekstraordinær og ordinær på samme tid. Hvor det ekstraordinære ved en celebrity kommer til udtryk gennem succes, forbrug og livsstil, skal det ordinære forstås "i betydningen at være underlagt de psykologiske, samfundsmæssige og kulturelle forandringer som almindelige mennesker" (ibid., s. 36). Dette kan fremme muligheden for, at publikum kan identificere sig med celebritien.

Magnus kan være et eksempel på dette samspil, da han i *Brødrene Ost*, qua vores indledende bemærkninger i dette afsnit, spiller på sin celebritystatus i forhold til, hvem han er ellers kender, samt hvad han kan bruge sin berømmelse til. Eksempelvis vil han ringe til L.O.C. for at få nærmere info omkring en Michelin-restaurant, han gerne vil spise på (Brødrene Ost S1E8: 09:40), hvilket således kan signalere en succesrig livsstil. Det ordinære kan hos Magnus opstå, når vi i mediebilledet kan læse om hans førnævnte hårde periode med mange stresssymptomer. Stress rammer rigtig mange danskere hvert år (SST 2022), og dette kan derfor blive en måde, hvorpå vi kan identificere os med Magnus: Mange mennesker ved nemlig, hvor svært det kan være for én selv eller som pårørende, når stress er tæt inde på livet.

I *Operarejsen* reflekterer vennerne over at være en kendt person, og Rasmus antyder da også, at denne 'kendthed' kan bruges til at opnå noget. På humorisk vis fortæller han, at han ville ønske, at han havde mødt sin kone *efter*, at han var blevet 'semikendt', da han så ville have 'udnyttet' sin celebritystatus til at score damer (*Operarejsen* S1E2: 15:07). På et dybere plan erkender Rasmus dog, at han indimellem har en 'angst', der knytter sig til, hvad han får sagt, og hvordan han formulerer sig i interviews. Her knytter 'angsten' sig til, at han efterfølgende skal 'stå på mål' for det han har sagt (*Operarejsen* S2E1: 30:18). Her sætter Rasmus (som offentligt kendt) således ord på, hvordan ens identitet kan blive konstrueret gennem medierne, samt hvor angstprovokerende dette kan føles. Frederik pointerer i forlængelse af dette, at "hvis man er en offentlig person, så er man nogen i nogens øjne, som ikke nødvendigvis er den person man selv er" (*Operarejsen* S2E1: 30:25). I forbindelse med Frederik og Rasmus' kommentarer finder vi det relevant at inddrage begreberne: *Jeget (I)* og *miget (Me)*, som Rojek beskæftiger sig med, og som psykolog George Mead er ophavsmand til. Jeget er 'det faktiske jeg' og miget er 'selvet som det ses af andre'. Ifølge Rojek kan denne splittelse skabe problemer, fordi der netop er en forskel mellem det faktiske jeg og det offentligt tilgængelige jeg (Rojek 2001, s. 11f). Ud fra jeget og miget forstår vi således, at det netop er miget, som Frederik refererer til, når han snakker om 'en person som ikke er en selv'. Samtidig er det ligeledes tydeligt, at Rasmus' 'angst' knytter sig til, at han er bange for, hvordan han fremstår over for andre. Det vil sige, at han bekymrer sig om den distance, der kan opstå mellem hans jeg og mig, hvis han kommer til at sige noget i et interview, som han efterfølgende ikke kan stå helt inde for.

Desuden gør vennerne opmærksom på deres tidligere virke uden for *Operarejsen* blandt andet, når de henviser til *Hvem holder masken?* (2021) (*Operarejsen* S2E1: 01:37) og *Troldehjertets hemmelighed* (*Operarejsen* S2E1: 04:26). Samtidig kan Frederik, Rasmus og Allans makkerskab i *Operarejsen* for nogle seere være et eksempel på deres kendthed på grund af deres store succes med *Den Korte Radioavis*.

Således bliver både vennernes og brødrenes celebrity-status italesat gennem programmerne, og det er netop deres mediecirkulation, som vil danne grundlag for de følgende afsnit. Her vil vi sætte fokus på fiktiobiografisme og fikcionalitet i *Operarejsen* og *Brødrene Ost*, hvor vi blandt andet vil have in mente, at tidligere optrædener i medierne kan lægge til grund for, hvorfor vi som seere reflekterer over sandhedsværdien i dele af programmerne.

5.2 Fiktiobiografisme: Om at spille en rolle som sig selv samt funktionen ‘det opfundne’ i *Brødrene Ost* og *Operarejsen*

Ovenstående afsnit om celebritykultur og -status har været med til at vise, hvordan Frederik, Rasmus og Magnus og til dels Allan og Emil figurerer som aktuelle personligheder i vores mediekultur. Dermed kan mange mennesker have en vis viden om dem, hvilket er i tråd med, at “fiktiobiografiske værker [netop] forudsætter og er dybt afhængige af modtagerens viden om kendisser” (Jacobsen 2011, s. 65). Dette får således betydning, når vi i den nærværende analyse vil undersøge værternes rolle i samspil med, hvad vi ved om deres virkelighed. Vi vil i den forbindelse tage afsæt i Jacobsens forskning, hvor hun forklarer, hvad termen *fiktiobiografisme* indeholder. Derudover vil vi belyse ‘det opfundne’ i *Operarejsen* og *Brødrene Ost* og undersøge, hvilken funktion dette har. Her vil vi desuden have blik for udviklingen gennem sæsonerne i forhold til brugen af opfundne elementer, og vi vil med afsæt i værket *Fiktionalitet* (2013) skrevet af Jacobsen et al. anvende begrebet *fiktionalitet*. I analysen af programmerne vil fokus være på, hvor, hvornår og med hvilket formål, afsenderne af programmet anvender fiktionalisering strategisk. I denne sammenhæng vil vi pointere, at vi opfatter Magnus og Emil som afsendere af *Brødrene Ost*, fordi de er manuskriptforfattere herpå. Og vi anser Frederik, Rasmus og Allan for at være afsendere på *Operarejsen*, da de som nævnt fik idéen til programmet. Det er derfor dem, vi refererer til, når vi løbende henviser til programmernes afsendere. Før vi udfolder analysen, vil vi først lave en teoretisk introduktion. Denne skal fungere som et springbræt til analysen, hvor vi behandler *Brødrene Ost* og derefter *Operarejsen*.

5.2.1 Fiktiobiografisme: En teoretiske introduktion

Jacobsen kalder “kendtes fikcionaliserede selvoptrædener” (Jacobsen 2018, s. 235) for fiktiobiografisme. Inden for fikcionalitet skelner man mellem global fikcionalisering og lokal fikcionalisering. Ved førstnævnte “inviteres modtageren til at opfatte hele værket eller meddelelsen som opfundet [...] [og det omfatter] fiktion i den velkendte generiske forstand, men det dækker også over eksempelvis “fake news” eller fiktive profiler på sociale medier” (Jacobsen 2022). Ved den lokale fikcionalisering er værket delvist opfundet, og optræder derfor i samspil med “en ikke-fikcionaliseret diskurs og genererer betydning gennem dette møde” (Jacobsen 2022).

Netop indenfor lokale fiktioniseringer finder vi fiktionstvetydige værker, hvor Jacobsen identificerer fiktiobiografisme som en underkategori (Jacobsen 2022; Jacobsen et al. 2013, s. 51).

Selvom vi kan snakke om fiktiobiografiske værker, kan det ofte være mere givende at snakke om det som “en modus, en fortællemåde, der kan optræde i forskellige genrer på tværs af medier” (Jacobsen 2012, s. 33). Det kan det til dels være i dette speciale, hvor vi senere vil undersøge, hvordan den fiktiobiografiske modus påvirker de genrer, der trækkes på i vores analyseobjekter. Ved fiktiobiografisme er der tale om en række værker, “hvor kendte spiller rollen som sig selv, og hvor rollen meget vanskeligt eller slet ikke kan adskilles den virkelige person” (Jacobsen 2011, s. 57f). I den sammenhæng kan publikums opfattelse indtage en uafgørlig position, hvor det er svært at vide, hvorvidt eller hvornår, der er tale om virkelighed eller fiktion. Den fiktiobiografiske modus fik for alvor momentum i Danmark i 2005 med tv-serien *Klovn*, hvor makkerparret og komikere Frank Hvam og Casper Christensen optræder som dem selv, og hvor flere af deres kendte venner ligeledes medvirker i rollen som sig selv. I *Klovn* deler de medvirkende både navn og karakteristika med sin rolle, men for eksempel dør Jarl Friis Mikkelsens karakter i serien, selvom han i virkeligheden stadig er levende (Jacobsen 2012, s. 23), hvilket er med til at indikere det fiktiobiografiske element omkring Jarls rolle. Efter *Klovn* og frem til i dag er den fiktiobiografiske fortællemodus blevet anvendt i adskillige værker. Alt fra Christoffer Boes *Offscreen* (2006) med Christoffer Boe og Nicolas Bro, der begge optræder i rollen som sig selv, til Dejan Cukics *Pokerfjæs* (2011), hvor flere kendte bl.a. Mads Mikkelsen og Thomas Bo Larsen spiller sig selv (ibid., s. 23ff). Derudover benyttes den fiktiobiografiske fortællemodus i det populære *Stormester* (2018-)⁵, hvor Lasse Rimmer og Mark Le Fèvre medvirker som henholdsvis stormesteren Lasse Rimmer og assistenten Mark Le Fèvre.

Jacobsen forklarer desuden, at termen fiktiobiografisme er valgt, da den indikerer “at to traditionelt set modsatrettede tendenser kan eksistere med fuld berettigelse samtidig i samme værk” (ibid., s. 33). Her refererer biografisme-delen til (selv)biografier, og fiktion-delen refererer til en forståelse af fikcionalitet som retorisk strategi (ibid., s. 34f). Jacobsen forklarer, at afsenderen i fiktiobiografiske værker inviterer modtageren til at forstå nogle ting som biografiske (virkelighed) og andre ting som fikcionalitet (opdigtede) (Jacobsen 2011, s. 61f).

Endvidere pointerer Jacobsen, at fiktiobiografisme udspringer fra comedy-traditionen, og “[d]en fiktiobiografiske modus er [...] udviklet gennem stand-up-traditionen” (Jacobsen

⁵ Stormester er den danske udgave af *Taskmaster* (2015).

2012, s. 32). Præmissen for stand-up er komikerens selvoptræden, hvor navn og rygte investeres, når vedkommende gennem intime detaljer, ydmygende oplevelser, inddragelse af andre kendte, overdreven positivitet og/eller italesættelse af samfundsmæssige problemstillinger skaber et humoristisk rum i samspil med publikum. “Selvironien spiller her (som i fiktiobiografisme) en afgørende rolle, fordi det er komikerens mod til at udstille sig selv og sine dårlige sider, der både skaber sympati hos modtageren og gør den komiske situation mere intim og risikabel” (ibid., s. 32).

5.2.2 Fiktionalitet: En teoretisk introduktion

Som forrige afsnit indikerer bygger fiktiobiografisme ifølge Jacobsen på fiktionalitet, herunder tanken om denne som en retorisk strategi (Jacobsen 2012, s. 34f), og derfor finder vi det relevant at uddybe fiktionalitet for at få en dybere forståelse af fiktiobiografismen.

Fiktionalitet skal forstås som en egenskab et stykke kommunikation (mundtlig, skriftlig, digital, visuel) kan indeholde, og “som en afsender kan signalere, at kommunikationen besidder, og som en modtager kan antage, at kommunikationen besidder” (Jacobsen et al. 2013, s. 29). Det kaldes fiktionisering, når afsender/modtager signalerer/antager, at kommunikationen besidder fiktionalitet. Ifølge Jacobsen kan afsenderen benytte fiktionalitet til at overbevise modtageren om *noget*, og modtageren kan anvende fiktionalitet for at tilskrive kommunikation mening og relevans. Således har fiktionaliteten et potentiale i forhold til at “opstille fremtidsmuligheder, forhandle værdier og påvirke holdninger” (Jacobsen 2022). Intentionen med fiktionalitet er ifølge Jacobsen at beskrive det ikke-værende fremfor virkeligheden. Det vil sige, at afsenderen, gennem fiktionalitet, interesserer sig for, hvordan virkeligheden kunne være, eller hvordan den kan blive. Derfor hæver fiktionalitet sig over spørgsmålet om, hvorvidt det kommunikerede er sandhed eller løgn, da det i sig selv signalerer, at det der fortælles er opfundet (Jacobsen 2022; Jacobsen et al. 2013, s. 29).

Inden for fiktionalitet er der divergerende forståelser af, hvad essensen af fiktionalitet er. Jacobsen lægger sig op ad litteraturforsker Rikke Andersen Kraglund, når hun forklarer, at fiktionalitet for fiktionalforsker Richard Walsh⁶, handler om invitationen til refleksion (Jacobsen 2022). Walsh mener nemlig, at “[f]ictive communication may invite the reader or listener to map an engagement with representations of *what is not* onto *what is*. This mapping can

⁶ Richard Walsh satte med sit værk *The Rhetoric of Fictionality* (2007) kursen for en nytænkning af fiktion med begrebet fiktionalitet, der forstås ”som [en] kommunikativ ressource på tværs af en række medieplatforme og i mange forskellige typer kommunikation” (Jacobsen 2022).

substantially affect his or her sense and understanding of what is” (Nielsen, Phelan & Walsh 2015, s. 68). Således kan afsenderen gennem fikcionalitet invitere modtageren til at forsøge at opleve og forstå fiktionen, og således opstår fikcionalitetens potentiale i forhold til at højne modtagerens fortolkningsevne (Jacobsen 2022). For andre fikcionalitetsforskere som Simona Zetterberg Gjerlevsen og Henrik Skov Nielsen samt Jacobsen er det signalering af det opfundne, der er det essentielle karakteristika for fikcionaliteten. Dette er ligeledes grunden til, at de to retninger adskiller sig i forhold til, hvordan fikcionaliteten italesættes. For Walsh gælder det, at “if the text is to work as fiction, there must be some frame that situates it as such, beyond any fictional paratext or behind any deceptive paratext” (Walsh 2007, s. 46). Således er det tilstrækkeligt for Walsh, at fikionalisering ved et værk fremgår af paratekster, hvor det for Gjerlevsen og Nielsen bliver mere essentielt “to look for, and find, textual signs that point to the fictional status of an utterance independent of contextual knowledge and paratextual markers” (Gjerlevsen & Nielsen 2020, s. 6). Selvom der således er divergerende forståelser inden for fikcionalitetsteorien vil vi i dette projekt benytte dem i samspil, da vi ønsker at undersøge den essentielle signalering af fikcionalitet fra afsenderen side, der netop lægger op til refleksion hos modtageren.

Som nævnt opfattes fikcionalitet som en retorisk strategi, og derfor kan brugen heraf have et stort potentiale i forhold til at påvirke modtagerens holdning vedrørende forskellige samfundsrelevante diskussioner. Ifølge Jacobsen fungerer det specielt godt eksempelvis inden for politik, fordi det er “meningsløst at argumentere imod en udmelding, der direkte inviterer til at blive modtaget som opfundet” (Jacobsen 2022). Hertil kommer, at fikcionalitet har et potentiale i forhold til at påvirke modtagere emotionelt, hvor især ironien og dermed humoren er essentiel (ibid.).

5.2.3 Magnus & Emil og fiktiobiografisme

For at en modtager har de bedste forudsætninger i forhold til at forhandle den kendtes performance i et fiktiobiografisk værk, er det som nævnt en fordel, at modtageren besidder en viden fra andre medietekster omkring den kendte. I kraft af den tidligere analyse af Magnus og Emil som celebrities ved vi, at medierne er optaget af dem. Her cirkulerer Magnus dog mere i medierne end Emil. Når de således florerer i medierne, har publikum mulighed for at tilegne sig en viden, der kan være frugtbar i forhold til at opnå det fulde udbytte af programmer, som de medvirker i; her *Brødrene Ost*. Vi vil derfor i denne analyse inddrage andre medietekster; både artikler fra pressen, men også andre værker, som brødrene har optrådt i. Dette vil vi gøre for at

komme nærmere dét, som skaber de slørede grænser for fikcionaliseringerne i *Brødrene Ost* og dermed sikrer et forhandlingspotentiale mellem seerne og afsenderen af serien. Her kan der opstå en kritisk tøven hos seerne, hvor der således skabes en uafgørlighed, og dette rum kan være “udtryk for en afsenderstrategi, hvis mål er at holde modtageren i en aktiv forhandlingsposition” (Jacobsen et al. 2013, s. 50).

Vi har valgt at begynde med en introduktion til filmen *Selvhenter*, hvilken kan betegnes som et fiktiobiografisk værk. I filmen spiller Magnus og Emil Millang som tidligere nævnt rollerne som Magnus og Emil Millang, der sammen skal hente deres afdøde alkoholiserede far hjem fra Spanien. Der er en række ligheder mellem virkelighedens Magnus og Emil og deres roller i filmen, eksempelvis at de er brødre og rent faktisk har mistet deres far til druk tilbage i 2014 (Nygaard 2019). Desuden står Emil i *Selvhenter* overfor, at skulle være far til en søn, hvilket også stemmer overens med virkeligheden. Disse informationer indikerer således et *referentielt* forhold til virkeligheden, dog afhænger modtagerens position og informationsforhandling af, om vedkommende kender til Emils familieforhold eller ej. Inden for den fiktiobiografiske forskning betegner begrebet *referentialitet* afsenderens invitation til modtageren om at forstå det pågældende stykke information som i overensstemmelse med virkeligheden (Jacobsen 2011, s. 61f). Dog er Emils kæreste i filmen ikke hans virkelige kæreste, hvilket tydeliggøres, når hendes navn er Sofie i stedet for Ditte (*Selvhenter*: 13:52), hvilket kan betegnes som en *ikke-referentielt* information, da denne ikke stemmer overens med virkeligheden (Jacobsen 2011, s. 61f).

Således er der flere forskelle (eller fikcionaliseringer), der netop betyder, at værket kan anses som fiktiobiografisk. Filmen centrerer sig langt hen ad vejen om broderskabet, hvor Magnus er den dominerende og selvoptagede type, mens Emil er den forsigtige og uselvstændige type, som gør præcist hvad Magnus forlanger. Denne dynamik kan virke fikcionaliseret, da den ofte fremstår overdrevet, hvor den samtidig bliver drivkraften omkring en stor del af humoren i filmen. I den forbindelse kan vi således tale om en *svævende referentialitet*, som betyder, at modtageren er i tvivl om, hvorvidt informationen (det iscenesatte) skal forstås som virkeligt eller fiktivt (Jacobsen 2011, s. 61f).

Magnus og Emil tager desuden denne bror-dynamik med sig ud af filmen, når de eksempelvis laver et bil-interview med filmsitet *Moovy*. Her foretrækker Magnus for eksempel, at det kun er ham, som medvirker i interviewet. Derfor starter interviewer og Magnus med at køre en runde i bilen uden Emil, hvor spørgsmålene hurtigt kommer til at handle om: “Hvor meget er dig selv og hvor meget er fiktion [i *Selvhenter*]?” (Albrechtsen 2019: 01:55). Hertil

svarer Magnus, at “meget af det er fiktion, især dynamikken mellem mig og Emil og hele Magnus-karakterens arrogance og ligegyldighed [...] det jo ikke noget jeg har” (ibid.: 02:28). Magnus forklarer dog, at dynamikken eksisterede dengang, da de var henholdsvis 16 år og 8 år, hvor Magnus var meget dominerende og Emil gjorde, hvad der blev sagt, som var han Magnus’ slave (ibid.: 04:19). Interviewet i bilen er som udgangspunkt meget neutralt og seriøst og virker derfor tro mod virkelighedens Magnus. Der kan dog opstå en tøven hos modtagerne, når Magnus siger, at han ikke indeholder arrogance og ligegyldighed. Dette udsagn kan få seerne til at overveje, hvorvidt han er i en fiktiv rolle, da vi kender Magnus som arrogant fra både *Selvhenter*, men også fra Jeppe K-karakteren. Således kan vi have svært ved at holde Magnus væk fra sine tidligere roller, når vi møder ham i andre sammenhænge. Denne konstellation har lektor Jon Helt Haarder i sin forskning om *performativ biografisme*⁷ kaldt for *biografisk irreversibilitet*. Begrebet indebærer, at vi som læsere, eller seere af et værk, ikke kan foregive, at vi ikke har en særlig empirisk viden om en given karakter (Haarder 2014, s. 19). Dette overskud af biografisk irreversibilitet bliver især tydeligt, da Moovy-intervieweren efterspørger en køretur alene med Emil. Magnus siger modvilligt ja, mens han pointerer, at det nok skal klippes ud igen (Albrechtsen 2019: 04:47). Her kommer vi lynhurtigt tilbage i det uafgørelige i kraft af den svævende referentialitet, hvor det bliver svært at skelne mellem virkelige Magnus og fiktiobiografiske Magnus fra *Selvhenter*. Dette bliver publikum samtidig nødt til at forholde sig til, når det kommer til, hvem den virkelige Magnus egentlig er.

Baggrunden for at medtage *Selvhenter* og Moovy-interviewet er, at *Brødrene Ost* ligesom *Selvhenter* er bygget op omkring brødrenes relation, herunder deres indbyrdes dynamik. I *Brødrene Ost* observerer vi ligeledes en meget dominerende Magnus, der ofte ‘driller’ sin lillebror, hvor de sågar dedikerer episode 1 i sæson 2 til dette. I dette afsnit lægger Magnus ud med at kalde Emil “lille luder” (*Brødrene Ost* S2E1: 01:24) og “bøsse” (*Brødrene Ost* S2E1: 02:39), og han fortsætter hele afsnittet igennem med, at ‘hygge-mobbe’ Emil. Det er i den forbindelse interessant, at inddrage Emils del af Moovy-interviewet, da han sætter lidt flere ord på dynamikken mellem ham og Magnus, når han forklarer at “[b]roderdynamikken [...] det er jo ikke noget, der kommer ingen steder fra” (Albrechtsen 2019: 05:32). Emil fortæller videre, at den stammer fra føromtalt periode i deres liv (Emil, 8 år og Magnus, 16 år). Her var Magnus så dominerende, at Emil kunne finde på at tage Magnus’ jakke, når de var på restaurant, og

⁷ Performativ biografisme skal ses som en bred og kulturel strømning, hvor kendetegnene er, “at kunstnere [...] bruger sig selv eller andre virkelige personer i et æstetisk betonet spil med læserens og offentlighedens reaktioner” (Haarder 2014, s. 111), hvor den biografiske reference skal ses “som en bevægelse af det autentiske” (Haarder 2014, s. 113), der netop kan kalde på forskellige reaktioner fra modtagerne (Haarder 2014, s. 114). Fænomenet kan vi støde på i mange sammenhænge, både litterære og medie (Haarder 2014, s. 112).

Emil fortæller desuden, hvordan øgenavnet ‘lille luder’ var en fast del af deres jargon: “Når vi var derhjemme så hed jeg jo bare konsekvent ‘den lille luder’ (ibid.: 06:01). Det hænder endda, at øgenavnet bliver brugt den dag i dag” (ibid.: 06:11).

Med afsæt i dette forekommer brøredynamikken i *Brødrene Ost* på en og samme tid både virkelig og fikcionaliseret. Virkelig, fordi vi fra andre medietekster er blevet præsenteret for brødrenes dynamik; både i fiktions- (*Selvhenter*) og i faktaøjemed (Moovy-interview). Men fikcionaliseret fordi Magnus i selvsamme Moovy-interview blandt andet siger, at han ikke er arrogant, og dynamikken mellem ham og Emil er fiktion. Samtidig hentyder både Magnus og Emil til, at den dynamik, hvor Magnus er dominerende og Emil underdanig, er foregået i deres barndom, og således noget de har forsøgt at genskabe i *Selvhenter*, men normalt ikke praktiserer i ‘det virkelige liv’. Hertil kommer, at Magnus overdriver sin adfærd i *Brødrene Ost* ved også at kalde Emil ‘bøsse’ og mobbe ham mere eller mindre groft gennem hele afsnittet. Dette eksempel bevidner om en svævende referentialitet, hvor seerne er i tvivl om, hvad der er virkelighed, og hvad der er fiktivt. Således sættes seerne i en tøvende forhandlingsposition, hvor de må overveje sammenhængen mellem *Selvhenter*, Moovy-interviewet og *Brødrene Ost*, hvor brødrenes dynamik er gennemgående. Dette kalder Jacobsen for en fiktiobiografisk tøven, som “griber [...] ud af værket og adresserer direkte forholdet mellem værk og virkelighed” (Jacobsen 2012, s. 87f). Samtidig er modtagernes position relativ, fordi deres forudsætninger for at forstå sammenhængen mellem filmen, serien og interviewet afhænger af, om de har kendskab til dem alle tre.

5.2.4 Strategisk performance

Den overdrevne adfærd, som Magnus besidder i *Brødrene Ost*, er karakteristisk, når det kommer til fiktiobiografisme og fikcionaliserede værker. Fiktiobiografisme kan ifølge Jacobsen benyttes strategisk: For det første er den særligt anvendelig i komediegenren, fordi den i kraft af sin svævende referentialitet kan “gøre det sjove sjovere og det pinlige mere pinligt” (Jacobsen 2012, s. 91), hvilket Jacobsen desuden omtaler som *merhumor* (Jacobsen 2012, s. 91). Derudover kan det være strategisk for kendte at medvirke i fiktiobiografiske værker, og ifølge Jacobsen optræder de ofte efter en formel, hvor “[u]dgangspunktet er et uheldigt karaktertræk eller en uheldig episode fra virkeligheden, som overdrives og videreudvikles” (Jacobsen 2011, s. 63). Den kendtes optræden kan resultere i én af to mulige scenarier: (1) Det kan mislykkes, og dermed ødelægge den kendtes omdømme, eller (2) det kan lykkes, og således skabe sympati hos og ændre modtagerens syn på den/det gældende episode/karaktertræk (Jacobsen 2011, s.

63). Det vil sige, at den kendte kan benytte sin fiktiobiografiske optræden strategisk, når den direkte kan påvirke virkeligheden i form af modtagernes opfattelse af den kendte (Jacobsen 2011, s. 64). Dette analyseafsnit af *Brødrene Ost* kommer til at vise, hvordan især Magnus bruger fikcionalitet til at kommentere på fordomme om sig selv samt stereotypiseringer af forskellige samfundsgrupperinger. I denne forbindelse inviteres seerne således til at forhandle deres opfattelse af celebritien Magnus Millang og samfundsgrupper han performer ind i.

Magnus spiller i flere sekvenser af *Brødrene Ost* på, hvordan han er kendt udenfor programmet, samt hvad der bliver sagt om ham i pressen. Et gennemgående tema er Magnus' identitetsforvirring, som ekspliciteres af Emil, når han spørger: "Famler du lidt efter noget identitet lige for tiden?" (*Brødrene Ost* S1E8: 10:00). Magnus har gennem sæsonerne blandt andet prøvet kræfter med at være street, veganer, feminist, politisk interesseret og aktivist. De mange forskellige identiteter og (opdigtede) roller, som Magnus således påtager sig, kan være et udtryk for fiktioniseringer. Desuden er det i tråd med Rosas begreb om acceleration af social forandring, som netop betyder, at vi i det senmoderne samfund blandt andet har tendens til at ændre holdninger, værdier og livsstil. Således kan Magnus forskellige interesser og identiteter ligeledes være en sarkastisk bemærkning til det senmoderne samfund, hvor flere og flere mennesker kan have svært ved stilstand og måske ikke hviler i sig selv.

Men hvornår er Magnus så virkelige Magnus og hvad er virkelige Magnus' grundværdier? Dét er med afsæt i *Brødrene Ost* ikke nemt at svare på, men det vi *kan* observere er, at Magnus' overdrevne selvoptrædener får samfundsgrupper og debatter belyst på en anden måde, end vi er vant til at se, samtidig med at Magnus fremstår selvironisk, når han bruger sig selv til at opnå dette. Dette vil vi desuden uddybe i specialets anden analysedel. Magnus' identitetsforvirring i programmet kan desuden være i tråd med, at han professionelt har haft svært ved at gå fra komiske roller (for eksempel Jeppe K) til mere seriøse roller (for eksempel rollen som Nikolaj i *Druk*). Medierne har haft blik for dette og *BT* udkom blandt andet med artiklen "Sådan har du aldrig set ham før: Magnus Millang springer ud som alvorlig skuespiller" (2019) i forbindelse med premieren på *Druk*. Magnus pointerer også selv en episode, hvor hans rolle som Jeppe K gav en uheldig reaktion hos publikum i forbindelse med sin fiktive rolle i *Kvinden i Buret* (2013):

Jeppe K kom ud som en karakter og blev voldsomt populær. Det betød også, at da [...] [*Kvinden i Buret*] så endelig blev vist, og Nikolaj Lie Kaas i rollen som Carl Mørck tog et billede frem af Daniel Hale med ordene: "Han ser sådan her ud!", begyndte folk i biografen

at grine [...] Det fungerede ikke, at jeg pludselig dukkede op midt i noget helt andet (Rye-hauge 2022)

Således bliver det tydeligt, at Magnus' person flyder sammen med hans (skuespiller)roller, og vi (seerne) kan derfor blive i tvivl om, hvornår han er sig selv, eller hvornår han spiller en fiktiv rolle, hvilket igen er i tråd med den biografisk irreversibilitet. Dermed kommer hans tidligere roller til at have en påvirkning på hans nye roller, og således den selviscenesættelse, som han for eksempel fremviser i *Brødrene Ost*.

I *Brødrene Ost* får Magnus' optræden en selvironisk effekt, når han forsøger at fremstå som en ansvarsfuld storebror, der planlægger en rejse med sin lillebror. Dog opstår der ofte udfordringer i forhold til Magnus' rejseplaner, og her løser Emil dem, eksempelvis ved at få kontakt til diverse osteproducenter, når Magnus ikke formår det (for eksempel sæson 1, episode 5). Men når dette sker, bliver Magnus ofte irriteret på og grov overfor Emil, fordi det formentlig giver ham mindreværdskomplekser. Vi har før lagt os fast på, at både Magnus og Emil ikke mener, at bror-dynamikken er svarende til virkeligheden, og derfor må vi formode, at Magnus igen overdriver sin adfærd i *Brødrene Ost*. Således performer Magnus ind i en usympatisk rolle, og dette bliver en selvinvestering, fordi der kan være konsekvenser knyttet til dette, hvis ikke seerne er i stand til at afkode den selvironiske forhandling.

I forhold til Emils optræden opstår der ligeledes (dog i mindre grad) en forhandling. I *Selvhenter* optræder han som en meget forsigtig og ubehjælpelig lillebror og siger selv om den rolle: "Det [er] jo ikke mig der er på det lærred" [...] de problemer [uselvstændig, usikker] som Emils karakter dealer med [...] det er ikke nogle issues jeg går og dealer med" (Albrechtsen: 05:07-05:26). I *Brødrene Ost* fremstår Emil i højere grad som det modsatte af uselvstændig og usikker, da han ofte løser de problemer, brødrene måtte have på vejen. Dette kan være med til at bevise, at vi får mere af den virkelige Emil i *Brødrene Ost* end i *Selvhenter*, hvor det fortsat er meget uafgørligt i forhold til Magnus.

Magnus bruger som nævnt også sig selv til at forhandle stereotyper og fordomme i samfundet, hvor et stående eksempel er forhandlingen af kønsroller, hvilket der både er fokus på i sæson 1, afsnit 5 og sæson 2, afsnit 4. Magnus får blandt andet sagt om stewardesser: "Et lækkert serviceorgan" (*Brødrene Ost* S1E5: 02:48), hvortil Emil svarer: "Det er ikke så 2020-agtigt, at fremhæve sådan noget [...] det virker lidt dateret at snakke om kvinder på den måde" (*Brødrene Ost* S1E5: 02:56). Magnus griber hurtigt denne kritik og får den vendt på hovedet ved at forklare: "Jeg er meget fremme i skoene, hvad angår damers rettigheder" (*Brødrene Ost* S1E5: 03:28). Og da de ankommer til deres hotel er Magnus ikke bleg for at italesætte over for

Emil, at han talte alt for hårdt til den kvindelige receptionist (Brødrene Ost S1E5: 04:56) og efter udpakning på værelset kommer Magnus tilmed ud i en t-shirt, hvorpå der står skrevet: 'The future is female' (Brødrene Ost S1E5: 06:02). Emil pointerer, at t-shirten er ny, men Magnus slår fast, at den har han haft længe (Brødrene Ost S1E5: 06:08). Når Magnus først opfører sig 'som man gjorde engang' i forhold til synet på kvinder, for derefter at ændre adfærd til at have et mere nutidigt syn på kvinder, fremstiller han en mand fra en anden generation, som tilmed latterliggøres i og med han fremstilles som om, at han er faret vild i sit eget samfund.

Således bruger Magnus sig selv til at forhandle og kritisere et forældet kvindesyn. I denne sammenhæng er det således tydeligt, at Magnus sætter sin egen person på spil ved at kommentere på det forældede kvindesyn, og med den fiktiobiografiske modus er det en risiko, at det kan falde tilbage på ham selv på grund af navnesammenfaldet. Men det mener vi ikke er tilfældet her, da hans overdrevne ageren tydeliggør distancen til hans person. Samtidig kan seernes medieviden være relevant i forhold til forhandlingen, i og med at vi ikke kender ham som repræsentant for et forældet kvindesyn. Vi kender ham i højere grad som en komiker, der ofte spiller en karakter, der ikke nødvendigvis er som de fleste. Det har vi før vist gennem karakteren Jeppe K, men i *Danish Dynamite* spiller Magnus ligeledes rollen som postbuddet Torben Svendsen. Torben får foretaget en kønsskifteoperation, hvor han får kunstige bryster og dermed 'bliver' til Tone. Magnus forklarer selv, at denne karakter skal være med til at sætte fokus på "ensomhed og den der naivitet og søgen efter, at det faktisk er i orden, at det nogle gange gør ondt indeni [...] Man griner af, hvor forfærdeligt det også er" (Ryehauge 2022). Magnus gør i *Brødrene Ost* således i højere grad grin med boomeren, der fortsat laver jokes, som eksempelvis er nedværdigende over for kvinder. Og her bruger han netop fikcionaliseringer omkring sin egen person strategisk til at få budskabet frem i lyset.

5.2.5 Om startsekvenser og andre kendte, der medvirker som dem selv i *Brødrene Ost*

I de ovenstående afsnit har vi fokuseret på det fiktiobiografiske, særligt i forhold til brødrerelationen mellem Magnus og Emil, samt fikcionalitet som strategi, når det kommer til at sætte fokus på stereotyper og samfundsproblematikker. I dette afsnit vil vi undersøge, hvilken rolle de nøje iscenesatte startsekvenser i sæson 1 spiller. Dernæst vil vi undersøge, hvordan de andre medvirkende celebrities i sæson 2 benytter deres fiktiobiografiske optræden til at forhandle fordomme om dem selv, hvilket samtidig styrker den fiktiobiografiske modus i *Brødrene Ost*.

Hvert afsnit tager sin begyndelse med en nøje indstuderet og iscenesat sekvens, som umiddelbart kunne ligne en intro til en film. I sæson 1, afsnit 1 kommer Emil for eksempel ind på noget, der kunne minde om et kælderkontor (illustration 21), hvor der zoomes ind på brød og brieost. Et lille tv høres i baggrunden, hvor man kan fornemme, at der kører et faktaprogram om ost. Emil kalder på Magnus, men han er der ikke, og derfor går Emil i gang med at spille på rockguitar, men bliver dog afbrudt af en fastnettelefon: “Emil [...] Jeg er i Paris. [...] Emil, jeg har printet en flybillet til dig [...] skynd dig herved” (Brødrene Ost S1E1: 00:40). Efter introsekvensen, som foretages af voice-overen, klippes der til, at Emil løber Magnus i møde på kærlighedsbroen i Paris (illustration 22).



Illustration 21: Emil på deres fælles kontor (Brødrene Ost S1E1: 00:39).



Illustration 22: Emil løber mod Magnus i Paris (Brødrene Ost S1E1: 01:35).

Der er flere elementer ved denne sekvens, som signalerer iscenesættelse og tilmed ren fiktion. Det virker usandsynligt, at Magnus er smuttet fra ‘sit kontor’ og har efterladt det på denne måde, hvor ost og brød flyder og tv’et står tændt. Samtidig kommer vi på en nostalgisk rejse tilbage i tiden, hvor billedrør-tv, fastnettelefon og udprintede flybilletter benyttes. I dette tilfælde kan vi således tale om, at fikcionalitet bruges til at iscenesætte broderskabet, da Magnus og Emil er opvokset i en tid hvor nævnte nostalgiske elementer var en fast del af hverdagen, såsom fastnettelefonen. Desuden ved vi fra andre medietekster, at Magnus og Emil arbejder tæt sammen på et kontor i København, hvor “ost og dødsmetal [fylder] temmelig meget [...] efter frokost finder [Magnus og Emil] skimmelosten frem, og så står den på knækbrød med mug, når dagens sidste kreativitet skal klemmes ud” (Ryehauge 2022). At *Brødrene Ost* begynder med så tydelig en iscenesat sekvens, hvilket desuden er tilfældet i samtlige episoder i sæson 1, vidner om, at vi som seere skal tænke, at en del af serien er fiktion, hvilket også er noget Magnus direkte forklarer i et interview: “Brødrene Ost [...] er fiktion” (Hindse 2022). Ligesom vi udledte, at *Selvhenter* er et fiktiobiografisk værk, fordi det både indeholder biografiske ligheder og forskelle, kan vi også til dels forstå *Brødrene Ost* som et fiktiobiografisk

værk, da der på trods af det biografiske overskud, også er en stor portion uafgørlighed og fiktionaltitet til stede heri.

Denne uafgørlighed tager også sit afsæt i andre medvirkende celebrities, hvilket vi vil eksemplificere med afsnit 3, sæson 2, hvor skuespiller Lars Ranthe medvirker samt afsnit 5, sæson to, hvor politiker Lars Løkke medvirker. Lars Ranthe ankommer til Italien med det påskud, at han skal være brødrenes tolk. Det er et afsnit, hvor Emil egentlig skulle programlægge deres oplevelser, men Magnus er ikke tilfreds med Emils arbejde. Det virker i princippet naturligt, at Magnus har inviteret Lars Ranthe i og med vi ved, de har en relation udenfor programmet på grund af deres kollegaskab, hvor de blandt andet begge to medvirkede i *Druk*. Lars Ranthe fremstår i *Brødrene Ost* irriterende og arrogant, når han eksempelvis nedgør Emils tøj: “Hvad er det for noget tøj du har på? Jeg troede, du var i Italien. Kæmpe idiot” (*Brødrene Ost* S2E3: 19:10). Denne adfærd fremstår således overspillet og til dels opfundet. Et eksempel på den svævende referentialitet opstår desuden, når vi får at vide, hvorfor Lars Ranthe bærer to armbåndsure, hvor det ene er et almindeligt ur, er det andet “en træffelkronograf” (*Brødrene Ost* S2E3: 20:37), som efter sigende skulle følge den italienske træffelsæson. Han fortæller desuden, at han i sin ungdom, hvor han studerede drama i Italien, købte en billig træffelgris, som nu er “et sted mellem 50-75.000 euro” (*Brødrene Ost* S2E3: 21:15) værd. Hertil kommer, at Lars Ranthe 3 uger om året skulle bo i Italien sammen med grisen, når der er højsæson for træfler. Det er umuligt at finde frem til disse informationer i andre medietekster, og det virker desuden højst usandsynligt, at Lars Ranthe skulle rejse fra sin familie ned til en gris i 3 uger hvert år. Således fremstår informationerne i høj grad fiktive, men i princippet kan vi ikke være sikre på, at dette er tilfældet, og derfor fremstår de som svævende referencer, hvor modtageren forholder sig tøvende i sin forhandling. Dette understøtter desuden den fiktiobiografiske modus i *Brødrene Ost*.

Noget lignende sker, når Lars Løkke medvirker i sæson 2, episode 5. Løkke er flere gange blevet kritiseret i mediebildet, hvor hans tilgang til politik er blevet kaldt arrogant og dominerende. Flere socialdemokrater bemærker for eksempel, at Lars Løkke optrådte arrogant overfor forslaget (i 2019) om, at ‘de nedslidte’ på arbejdsmarkedet skulle have adgang til en tidlig pension. Her stemte Lars Løkke klart imod, da dette ville gøre “Danmark fattigere” (Kjærgaard 2019). Han kommer ligeledes i modvind, da han vælger at deltage i reality-programmet *Over Atlanten* (2021), fordi flere politikere mener, at det er arrogant og absurd at deltage, alt imens han får en høj løn fra staten (Østergaard, Miles & Larsen 2020). Desuden fremstår Lars Løkke overvejende arrogant og dominerende i *Over Atlanten*, når han for eksempel ender i en konflikt med kageskribent og iværksætter Ditte Julie Jensen, som i kølvandet på

diskussionen udtrykker: “Men fordi man er tidligere statsminister kan man kraftedeme ikke tillade sig at sige hvad som helst” (Over Atlanten 2021: 18:45). Her kalder hun ham indirekte arrogant, og dette styrker således den nævnte fordom om Løkke.

I *Brødrene Ost* fremstår Lars Løkke netop arrogant og dominerende, fordi han blandt andet sætter Magnus på plads, da de samtaler hen over maden: “Det er faktisk lidt irriterende, at du bliver ved med at afbryde [...] fordi Emil og jeg snakker om nogle, synes jeg, fornuftige ting” (Brødrene Ost S2E5: 14:25). Dette kan virke lidt dominerende, arrogant og pinagtigt, men på Instagram flourerer der en ‘fraklipssekvens’ om selvsamme scene (@manolomillang 2019), hvor Lars Løkke over flere omgange knækker sammen af grin, over at Magnus bliver ved med at afbryde ham, mens han taler politik med Emil. Denne medietekst på Instagram er en paratekst, hvilken bevidner om, at *Brødrene Ost* indgår i en kontekstualisering, som indebærer, at serien typisk vil cirkulere i andre forskellige mediesammenhænge, hvilket Jacobsen ligeledes pointerer, når hun forklarer at “værket lever [...] videre i forskellige medieformater og konteksten bliver en uomgængelig del af værket” (Jacobsen et al, 2014, s. 51). Denne paratekst kan således blive et bevis på, at virkelige Lars Løkke ikke er så dominerende, som han fremstår i afsnittet. Men det ændrer ikke på, at Lars Løkke laver en modig selvinvestering, som ville kunne skade hans ry, hvis den mislykkedes. Lars Løkke hæver sig ligeledes over Magnus og Emil, da han beder dem om at iklæde sig den færøske nationaldragt, mens hans selv ikke tager en på (Brødrene Ost S2E5: 17:00). Så ved at spille sig selv i en dominerende udgave og dermed ind i en diskurs om ham, der flourerer i mediebilledet, kan Lars Løkke udnytte fiktionaliseringstrategier til at skabe sympati hos seerne. Dette er fraklipsvideoen med til at understøtte, da man her får den lunefulde Lars Løkke for fuld plade. Lars Løkke har desuden optrådt på denne måde før i en *Klovn*-sketch (2013), som blev produceret i forbindelse med *Knæk Cancer*. Her performer han ind i en diskurs om at være arrogant, når han beder Frank flytte sig fra endepladsen, hvor Lars Løkke altid selv sidder (UploadingDanishVids 2014). Dette sker i samme sekvens, hvor seerne er vidne til, at Lars Løkke efter sigende døjer med ‘numsesved’, når han cykler, hvilket han behandler med talcum (ibid.). Når Lars Løkke både optræder dominerende og arrogant samtidig med han spiller en rolle som selv, hvor han døjer med ‘numsesved’ (svævende referentiel information), opstår der en selvironisk distance til det liv og den karriere, han fører, og som vi kender fra medierne.

Dette stemmer således overens med Jacobsens pointe om, at fiktiobiografiske værker inviterer modtagerne til forhandling mellem “karaktererne som de fremstår i det fiktiobiografiske værk, og sådan som vi ser dem på baggrund af vores mediekulturelle viden om dem” (Jacobsen 2012, s. 34). Denne analyse viser således i overvejende grad, at *Brødrene Ost* er et

fiktiobiografisk værk. Her observerer vi dog, at forhandlingen af de biografiske og fiktioniserede elementer varierer. I denne forbindelse oplever vi en udvikling i forhandlingspotentialer fra sæson 1 med de fiktioniserede startsekvenser til sæson 2, hvor vi præsenteres for flere celebrities, der spiller overdrevne udgaver af dem selv. Samtidig vil vi mene, at *Brødrene Ost* adskiller sig fra klassiske fiktiobiografiske værker som *Selvhenter*, *Klovn* og *Ditte og Louise* (2015-2016). Her består den tydeligste forskel i, at brødrene i *Brødrene Ost* ofte henvender sig direkte til seerne og gør opmærksom på sin form som tv-program. Derfor kan vi ikke udelukkende placere programmet som et fiktiobiografisk værk, og denne direkte henvendelse vil vi vende tilbage til i specialets tredje analysedel.

5.2.6 *Operarejsen* og fiktioniserede sekvenser

Operarejsen fremstår som udgangspunkt overvejende faktadreven, men i de nærværende afsnit vil vi analysere og diskutere, hvorvidt vi finder fiktionelitet og en fiktiobiografisk modus i programmet. Her bliver fiktionelitetsteorien derfor et godt udgangspunkt i og med denne ikke interesserer sig for at klassificere et værk som enten fiktion eller ikke-fiktion, “men i stedet kigger på fiktioniseringerne lokalt og analyserer disses funktion i den specifikke sammenhæng, de opstår i” (Jacobsen 2017, s. 141).

Ved at se på de to sæsoner og dermed i alt 15 afsnit bliver det åbenlyst, at nogle afsnit i hver sæson rummer flere fiktioniseringer end andre. Faktisk finder vi, at der sker en udvikling fra sæson 1 til sæson 2, hvor vi observerer en overvægt af fiktioniseringer i sæson 1. Denne antagelse mener *Berlingske* ligeledes har noget på sig, da de anklager sæson 1 for, at man aldrig rigtig kunne være “sikker på, om de tre værter [...] var sig selv, eller om de spillede en rolle. Det hele var ligesom holdt lidt ud i strakt arm med [en] ironisk distance” (Brunstrøm 2023), og de hentyder endda til, hvordan flere seere “dyrkede det på linje med “Klovn”” (ibid.). Men hvad er det så, der gør, at sæson 1 i højere grad end sæson 2 virker fiktiobiografisk? Både sæson 1 og 2 begynder med, hvad vi vil kalde ‘en fiktiv rammefortælling’. I sæson 1 oplyses vi om, at Allan har fået et rejselegat, som skal bruges til, at han kan indhente inspiration ude i verden til en opera, som han skal komponere. Allan har ikke lyst til at rejse, da han hader lufthavne, men dette ‘fikser’ Frederik og Rasmus ved, at de kan køre rundt i Rasmus’ autocamper. Al kommunikationen vedrørende dette, foregår over telefonerne, alt imens Frederik rengør sin pool med et net (*Operarejsen* S1E1: 00:02), og Rasmus går rundt i sin have og klipper hæk, mens det regner (*Operarejsen* S1E1: 01:18), hvilket kan observeres på illustration 23 og 24:



Illustration 23: Frederik rengør sin pool (Operarejsen S1E1: 00:02)

Illustration 24: Rasmus klipper hæk (Operarejsen S1E1: 01:14)

Denne sekvens kommer til at fremstå som en nøje iscenesat fortælling, fordi vennerne i løbet af tre telefonopkald aftaler en længerevarende rejse. Her kan modtageren blive tøvende i sin forhandling, fordi vi kan blive i tvivl om, hvor tæt på virkeligheden den information vi præsenteres for ligger. Informationen fremstår umiddelbart fiktiv, for det første fordi vennerne højst sandsynligt ikke benytter Allans 'rejse-legat', da det vil være mere nærliggende at tro, at rejsen er finansieret af DR. For det andet ville sådan en rejse kræve mere planlægning; især hvis man er gift og har børn, som det er tilfældet for Frederik og Rasmus. Således fremstår dette som en fikcionaliseret sekvens, der kan være med til at invitere seerne til at overveje, om resten af sæsonen ligeledes vil indeholde fikcionaliserede elementer.

I sæson 2 er den igen 'gal med Allan'. Han har fået skriveblokade og sidder på en bænk med en kage, da han ringer til Rasmus, som er i gang med at støvsuge (Operarejsen S2E1: 00:13). Lynhurtigt finder de ud af, at det er en ny rejse, som der skal til, så Allan på ny kan blive inspireret til at skrive videre. Problemet er, at pengene fra Allans rejselegat er brugt, og til dette problem foreslår Rasmus, at Frederik betaler med sine "Hvem holder masken-penge" (Operarejsen S2E1: 01:32). Således kan vennerne tage pengene fra noget "kommerciel, sjælløst tv-underholdning og give tilbage til kunsten" (Operarejsen S2E1: 01:38), hvilket Frederik accepterer. Dette indbyder endnu en gang til en tøvende forhandling hos modtageren, fordi det lyder usandsynligt, at Frederik vil betale hele rejsen, med alt hvad den indebærer, af egen fri lomme. Vi må således igen formode, at rejsen er finansieret af DR. Denne sekvens indeholder desuden også en metakommunikativ reference, da TV 2's program *Hvem holder masken?* (2021) bliver brugt som en udstilling af visse underholdningsgenrer, som ikke har så meget bund og alvor i sig. Denne udstilling af *Hvem holder masken?* opfatter vi ligeledes som en forhandling fra Frederiks side, da hans medvirken i programmet kan give anledning til mistanke om, hvorvidt han har gjort det for pengenes skyld. Når vennerne italesætter denne kobling

i *Operarejsen*, kommer Frederik således mistanken i forkøbet og udviser selvironi, og dette kan medføre, at han kommer i øjenhøjde med seerne. Her fremstår Frederik almindelig, da han blot udfører et stykke arbejde, ligesom de fleste seere kan genkende fra deres eget arbejdsliv. Dette kan samtidig være led i at ‘rense’ sit navn for ‘underlødige’ musikunderholdning, og således bibeholde sin status som anerkendt højkulturformidler. Samtidig sættes *Operarejsen* i scene som en kontrast til den type programmer; måske kan vi endda tale om, at de med italesættelsen af *Hvem holder masken?* fremmer programmets kvalitet og hæver sig over det.

Startsekvenserne indeholder således nøje iscenesatte dramatiseringer mellem vennerne samt et urealistisk tidsperspektiv, og dermed begynder både sæson 1 og 2 med at invitere seerne til at være opmærksomme på den fremadrettede forhandling i *Operarejsen*, hvor de kan møde modsatrettede (biografiske og fikcionaliserede) invitationer. Som nævnt forekommer disse invitationer oftere i sæson 1, og kommer for eksempel til udtryk gennem de problemer, vennerne får med Rasmus’ autocamper, som tvinger dem til at leje en ny i Tyskland (*Operarejsen* S1E1: 39:56). Frederik påtager sig ansvaret i forhold til at få lejet en ny autocamper, og denne sekvens virker nøje indstudieret, da mange faktorer peger på opfundethed. Her går Frederik først rundt ved en tilsyneladende lukket forretning (illustration 25), dernæst ‘beder’ han til Gud om en løsning (illustration 26) for til sidst at vende sig om, hvor en medarbejder ud af det blå pludselig står bag ham, og Frederik udbryder: “Gott im Himmel” (*Operarejsen* S1E1: 40:22). Herefter breder sig et meget skummelt og tilfreds smil over Frederiks ansigt (illustration 27).



Illustration 25: Autocamperforretningen er lukket (*Operarejsen* S1E1: 39:41)

Illustration 26: Frederik beder til Gud (*Operarejsen* S1E1: 40:09)

Illustration 27: Frederik smiler tilfreds (*Operarejsen* S1E1: 40:26)

Denne sekvens indbyder således i høj grad til at tænke, at scenariet er opfundet og det understøttes desuden af den måde Frederik ‘betaler’ for autocamperen på. Frederik har nemlig indgået en aftale med firmaet om, at de kan leje camperen for “Fire posts om ugen” (*Operarejsen* S1E1: 41:57). Det vil sige, at vennerne skal dele deres oplevelse af at bruge autocamperen med deres følgere på Instagram. Dette er fikcionaliseret på flere planer. For det første bliver Frederiks kommentar (‘Gott im Himmel’) en reference til vennernes ophold i Tyskland. Derudover

benyttes sangen “Va T’en” fra Fausts operaforestilling *Gounod* (Operarejsen S1E1: 39:03) som ikke-diegetisk lyd til at fremhæve situationens seriøsitet og ‘gribende’ spænding. Endvidere kan vi trække en tråd til programmets titel, som er “En pagt med Djævelen”, hvilket som udgangspunkt skal referere til den operaforestilling, vennerne ser i afsnittet. Men den kommer ligeledes til at danne bund for en lille narrativ fortælling: Frederik har nemlig “aldrig været i nærheden af, at sige ja til en pagt [...] Alle reklamer har [...] [han] sagt nej til” (Operarejsen S1E1: 14:30). Dette giver Rasmus og Allan ham ret i, og de taler desuden videre om, at Frederik også har sagt nej til at medvirke i TV 2’s underholdningsprogram *Vild med dans*, som desuden er en referentiel information, som er belyst gennem diverse medietekster, eksempelvis *SE og HØR* (Hansen 2023a) og *Ekstrabladet* (Mejdahl 2023).

Denne narrative fortælling, hvor Frederik gør noget, han ikke har lyst til står således i kontrast til, at han ‘sælger sig selv for fire post om ugen’ til fordel for en kæmpestor og luksuriøs autocamper, hvilket vi desuden kan sidestille med episodens titel. Her opstår selvironien, men på en underspillet måde, hvor det måske kun er den opmærksomme seer, der opfanger de små detaljer omkring Frederiks tilgang til reklamer. Ikke desto mindre inviterer det seerne til en forhandling om, hvorvidt Frederik er typen, der giver køb på sine principper. Og dette forhandlingspotentialer tydeliggøres af de posts Frederik løbende i sæsonen tilsyneladende laver og poster, hvilket eksempelvis ses på illustration 28.



Illustration 28: Frederik filmer med selfiestang (Operarejsen S1E2: 00:35)

Disse posts må antages at være ikke-referentiel information, da det er umuligt at finde dem på Frederiks Instagramprofil, som han i øvrigt har sammen med Rasmus under navnet @ciliusbruun. Hertil kommer, at Frederik i ‘Instagramvideoen’ fortæller, hvordan man nemt kan “gå ind på autocamper.de og skriv[e] rabatkoden Rasmus, Frederik og Allan. Så får [...] [man] 20 %” (Operarejsen S1E2: 01:16). Her kan seerne endnu engang komme til at forholde sig tøvende i forhandlingen. For det første i kraft af den tidligere sekvens, hvor Frederik aftaler at ‘låne’

autocamperen mod 'betaling' i form af posts. Fordi denne sekvens var fikcionaliseret, vil seerne højst sandsynligt være opmærksomme, når vi senere ser Frederik lave disse posts. Samtidig kommer sekvensen til at fremstå fikcionaliseret i kraft af Frederiks overdrevne adfærd, der skal fremhæve, at han virkelig ikke har lyst til at 'nedværdige' sig til at lave disse opslag på sociale medier. Dette bliver tydeligt når han umiddelbart lige inden han begynder at filme sit post, har brug for at samle energi dertil ved at kigge væk, synke og puste hårdt ud (illustration 29). Endeligt kan vi gennem en google-søgning finde frem til, at den omtalte hjemmeside umiddelbart ikke forhandler eller udlejer autocampere af mærket Hymer, men i stedet firehjulstrækkere med camp-muligheder (www.autocamper.de).



Illustration 29: Frederik samler energi til at lave SoMe-post (Operarejsen S1E2: 00:29)

Således observerer vi i sæson 1 af *Operarejsen*, hvordan fikcionaliseringer er en integreret del af den måde, hvorpå sæsonen fungerer og udspiller sig på. Fikcionaliseringerne bliver ofte et redskab til at fabrikere humor, leg og drillerier mellem Frederik, Rasmus og Allan – og dermed en kontrast til det højkulturelle i serien. I sæson 2 er fikcionaliseringerne mere lokalt til stede, hvor et stående eksempel forekommer i episode 4 når Rasmus snubler ned ad en trappe. Her bruges flere filmiske virkemidler til at overdrive, hvor 'voldsomt' faldet var. Faldet observeres blandt andet i slowmotion med en anden farvetoning, hvor Rasmus overdrevne reaktion (illustration 30) filmes, men også Frederik og Allans overdrevne reaktioner vises i slowmotion (illustration 31 og 32). Desuden spilles et dramatisk og melankolsk stykke musik, mens vi ser vennernes reaktioner. Således tjener den cinematografiske iscenesættelse til at understrege, at sekvensen er fikcionaliseret. Denne sekvens kommer desuden til at fremstå som en iscenesættelse og parodi af operaens overdrevne natur. Det billede, som vennerne således her skaber af

operaen, er i tråd med Frederiks opfattelse af operaen. Frederik ser det nemlig som en overdreven og falsk genre, men fremhæver dog dens potentiale til at formidle ægte følelser. De ægte følelser kommer til udtryk, når Frederik og Allan hjælper Rasmus op, og de tre venner går hjem arm i arm (Operarejsen S2E4: 40:42). Dette kan vi desuden forstå som et generelt billede på det særlige bånd, de tre venner har sammen.



Illustration 30: Rasmus falder og har en overdreven smerte-reaktion (Operarejsen S2E4: 40:15)	Illustration 31: Frederiks overraskede udtryk over Rasmus' fald (Operarejsen S2E4: 40:31)	Illustration 32: Allan, der trækker sin trøje op over hovedet, da Rasmus falder (Operarejsen S2E4: 40:21)
---	---	---

Endvidere benyttes fikcionaliseringerne til at fremhæve vennernes indbyrdes dynamik. Dette sker for eksempel via deres 'morgenkåber'. Kåberne kan være med til at repræsentere en rollefordeling mellem Frederik, Rasmus og Allan, som på engang viser noget om deres personlighed samtidig med, at kåberne fungerer som et humoristisk element, der skaber en kontrast til det faktuelle omkring operamusikken. Frederik ifører sig en lidt finere, blåternet og klassisk kåbe (illustration 33), som måske endda kan signalere overklasse, hvilket kan referere til hans status som musikkender og -formidler. Desuden er det ofte ham, som kører autocamperen. Og det er ham, som har booket forestillingerne og tilmed ved en betragtelig del om dem på forhånd; enten fordi han har set dem før eller tilegnet sig viden om dem. Han fremstår dermed som 'overhovedet'. Rasmus bærer en lidt ulden, stribet og farverig kåbe med lyserøde og lysegrønne striber (illustration 33). Her iscenesættes Rasmus som en 'blød' mand, der er i kontakt med sin feminine side. Dette passer i øvrigt godt med, at det er Rasmus, som laver maden, tømmer urinbeholderen og ofte vasker op. Allan har en vaskebjørnsheldragt (illustration 33) på, som både virker humoristisk, men som ligeledes kan være med til at illustrere Allans lidt skæve personlighed, hvilket vi senere vil uddybe i specialets tredje analysedel. Samtidig har dragten en hætte, som Allan ofte benytter, hvilket kan pege i retning af, at han engang imellem gerne vil trække sig lidt tilbage og være sig selv. Ud fra denne beskrivelse får vi desuden associationer til, at Frederik er faren, Rasmus er moren og Allan er deres søn. Det tydeliggøres desuden gennem vennernes placering i autocamperen, hvor Frederik og Rasmus sidder foran og tager

styringen, og Allan sidder på bagsædet som et barn (illustration 34). Dette bliver en lattervækkende tanke, hvor vennerne fremstår selvironiske, især i kontrast til Allans position som værende eksperten indenfor operamusik. Dette er ikke som sådan brug af fiktionisering eller tegn på fiktiobiografisme, men det indikerer humor, ironi og rollespil, hvilket alligevel indbyder til, at vi reflekterer over programmets formel, præmisser og indhold sat op imod faktakonventionen, som vi desuden vil vende tilbage til i specialets tredje analysedel.



Illustration 33: De tre venner i deres 'badekåber' (Operarejsen S1E1: 31:11)



Illustration 34: Frederik og Rasmus på forsædet og Allan på bagsædet (Operarejsen S1E2: 09:52)

Samtidig kan det være en måde, hvorpå vennerne hver især får sat fokus på nogle særpræg ved deres personligheder, hvilket kan være led i en modig selvfremsstilling, som kan skabe sympati. Sympatien opstår for Rasmus, fordi han tør at vise sin feminine side, hvilket for modtagerne kan fremstå modigt og 'vogue'. Allan kommer til at fremstå sårbar ved at vise sine svagheder, hvor han for eksempel har svært ved at påtage sig ansvar (hvorfor Rasmus og Frederik må arrangere turen for ham). Allans selvfremsstilling kan føre til, at seerne får sympati for ham, dels fordi vi får ondt af ham, og dels fordi det er modigt af ham at iscenesætte sig selv på den måde. Frederiks selviscenesættelse kan ligeledes føre til sympati hos seerne, fordi han fremstår selvironisk, når han fremviser sin dominerende, bedrevidende og belærende natur. Dette kan i øvrigt være i tråd med flere af Frederiks andre roller, hvor han kan have samme personlighedstræk. Dette vil vi vende tilbage til i efterfølgende afsnit.

Endnu en fiktioniseret sekvens som vi vil fremhæve i *Operarejsen* er slutningen i sæson 2, hvor Allan kan fortælle Frederik og Rasmus, at han er færdig med at komponere et værk. Vennerne får dog selskab af operachefen, som ikke mener, at værket er færdigt, men mangler en tredje akt. Herefter zoomes der ind på Allans udspilede og dermed overraskende blik (illustration 35). Dernæst ser vi et nærbillede af operachefens bestemte blik (illustration 36) og et halvtotalebillede af Frederik og Rasmus' overdrevne bekymrende og opgivende ansigter (illustration 37). Denne sekvens virker påfaldende instrueret, og vi får associationer til de

fiktionaliserede scener, som vi oplevede i begyndelsen af begge sæsoner. Samtidig tematiserer sekvensen, at der højst sandsynligt vil udkomme en sæson 3 af *Operarejsen*, og hvordan denne vil lægge sig i direkte forlængelse af sæson 1 og 2; både i forhold til indhold og form.



Illustration 35: Allans overraskede blik (Operarejsen S2E7: 42:44)

Illustration 36: Operachefens bestemte blik (Operarejsen S2E7: 42:46)

Illustration 37: Frederik og Rasmus' overdrevne reaktion (Operarejsen S2E7: 42:50)

Desuden skaber den ret gennemgående brug af fiktionaliseringer i sæson 1 samt de mere lokale fiktionaliseringer i sæson 2 (eksempelvis sekvensen, hvor Rasmus falder), refleksion hos seerne, fordi de kan tænke: 'Det *må* være opdigtet!'. Og dette fordrer spørgsmål som: Hvad er så ellers fiktion? Og er det den virkelige Frederik eller en fiktiobiografisk optræden vi er vidne til nu? Disse spørgsmål vil vi blandt andet komme nærmere i det efterfølgende afsnit.

5.2.7 Er der tale om fiktiobiografiske optrædener?

Som allerede nævnt er det en fordel, at vi har en vis viden om de kendte gennem andre medietekster, når vi skal forholde os til og afkode tv-programmer, da vi i så fald kan opnå det fulde udbytte af de eventuelle iboende referencer til mediebilledet. De tre venner i *Operarejsen* er, som allerede belyst, mest kendte for deres optræden i *Den Korte Radioavis*, som blev springbrættet til mediernes interesse for både deres professionelle virke samt deres privatliv. Ved således at trække på viden vedrørende vennernes medvirken i *Den Korte Radioavis* vil vi umiddelbart ikke være i tvivl om, at Frederik her spiller en fiktiv rolle, når han optræder med et andet biologisk køn og hedder Kirsten Birgit. Samtidig bliver det tydeligt, at Rasmus og Allan optræder fiktiobiografisk i *Den Korte Radioavis*. Her optræder Rasmus for eksempel med eget navn, men i og med han spiller overfor Frederik, som nu spiller Kirsten Birgit, kan vi (seerne) allerede i den sammenhæng begynde at overveje, hvorvidt hans rolle som nyhedsredaktør-Rasmus er fiktiobiografisk. Her opstår vores tøven i kraft af, at Rasmus orienterer sig mod Frederik, som var han Kirsten Birgit og ikke hans velkendte ven Frederik. Desuden fremstår nyhedsredaktør-Rasmus overdrevet 'vattet' og underdanige. Allan er speaker i programmet, og får

tilnavnet Speaker-Allan. Han hedder således sit eget navn, men han er ikke komponist som i virkeligheden. Både Speaker-Allan og Kirsten Birgit har sin egen Instagramprofil, hvilket tydeliggør hvordan rollerne har fået 'deres eget liv', hvor Speaker-Allan og Kirsten Birgit således får deres egen status som celebrities. Denne form for celebrities kalder Rojek for *celeactors*, som er "a fictional character who is either momentarily ubiquitous or becomes an institutionalized feature of popular culture" (Rojek 2004, s. 23). Ofte kan disse fiktive karakterer bruges til at kritisere samfundsmæssige forhold, hvilket er tilfældet med Kirsten Birgit, som benytter sig af satire og grænseløs komik, når 'hun' udfolder sine meninger om blandt andet politik (Cilius//Bruun 2021).

Vi har valgt at inddrage *Den Korte Radioavis*, i og med det var (og er) et meget populært program, som fik stor opmærksomhed i medierne. Og som vi vil vise i løbet af dette afsnit, kan deres roller i radioprogrammet få betydning for deres optræden i *Operarejsen*. Derudover kan det jævnfør Haarders teori om biografisk irreversibilitet umiddelbart være svært for Frederik, Rasmus og Allan at undgå at flyde sammen med deres roller i radioprogrammet. *DR* bringer for eksempel artiklen "Speaker-Allan får Danmark til at grine. Men Allan håber du også vil lytte til ham selv" (2019). I artiklen fortæller Allan, at Speaker-Allan har påvirket en anmeldelse af hans komponistarbejde, da "ikke alle forstod, at det var ham selv, der var på scenen. Politikens anmelder troede, det var satire-karakteren Speaker-Allan [...] så koncerten fik kun to hjerter i anmeldelsen" (Andersen 2019). Allan frygter i den forbindelse, "at folk ikke kan adskille komponisten fra speakeren" (ibid.). Årsagen til at denne adskillelse for publikum kan være svær, kan ligeledes være fordi, at komponist-Allan simpelthen var mindre kendt, før han fik rollen som Speaker-Allan. Dermed er Speaker-Allan blevet en kendt figur før komponist-Allan (som vi må formode er den virkelige Allan).

Frederik og Rasmus flyder ligeledes sammen med deres tidligere roller, men de flyder også sammen som et meget fasttømret makkerpar, hvilket blandt andet understøttes af deres fælles Instagramprofil. Den måde hvorpå Frederik og Rasmus' makkerskab således bliver deres brand, minder i høj grad om Casper og Franks mediekendte makkerskab. I flere år (og muligvis stadigvæk) har det været svært ikke at tænke på Casper, når Frank nævnes, og omvendt tænke på Frank, når Casper nævnes. Med denne form for fasttømrede makkerpar bliver det besværligt at adskille dem fra hinanden, da der opstår en særlig sammenhængskraft mellem personerne, hvor vi muligvis opfatter dem som 'én samlet pakke'. Det er måske netop denne konstellation, som Frederik og Rasmus er på vej hen imod i kraft af deres mange optrædener sammen. Hvor *Den Korte Radioavis*, *Orkestret* og *Fuld af Danmark* står som bærende eksempler herpå.

Den Korte Radioavis kan være med til at sige noget om vores opfattelse af Frederik, Rasmus og Allan i *Operarejsen*. For når vi eksempelvis tvivler på, hvornår vi ser Speaker-Allan, og hvornår vi ser virkelige Allan, overflytter vi så denne forhandling til *Operarejsen*, hvor en ny 'figur' kan opstå: Opera-Allan. Her vil vi bemærke, at denne figur kan være mere fordelagtigt for Allan, da den er mere i tråd med hans arbejde som komponist. Og dermed bliver hans optræden i *Operarejsen* en effektiv måde at få sat fokus på ham som 'komponisten', og hvor der således ikke opstår samme 'problem', som det var tilfældet med speaker-Allen.

For Frederik og Rasmus gælder det, at der ofte opstår en tøven, når vi ser dem sammen i nye tv-programmer eller lignende. Dette er på grund af deres tidligere fiktive og fiktiobiografiske roller, hvor de spiller overfor hinanden. Derfor bliver vi (modtagerne) sat i en forhandlingsposition, når vi ser de to sammen, hvor vi kan være i tvivl om, hvordan vi skal afkode deres adfærd. Denne tøven er således også til stede i *Operarejsen*, hvor vi løbende kan observere, hvordan de trækker på karaktertræk fra tidligere roller. Eksempelvis siger Frederik følgende til Rasmus i sæson 2, episode 7: "Eh, hvor er du dum, hvor er du dum at høre på" (*Operarejsen* S2E7: 29:40). Dette er en relativ genkendelig frase, som Kirsten Birgit ofte benyttede overfor redaktør-Rasmus i *Den Korte Radioavis*. Her bliver vi således i tvivl om, hvorvidt Frederik trækker på sin rolle som Kirsten Birgit, herunder dynamikken mellem denne og redaktør-Rasmus. Eller om det simpelthen er Frederik og Rasmus' rigtige dynamik, som i andre værker trækkes med ind i dynamikken mellem for eksempel Kirsten Birgit og redaktør-Rasmus. Alt andet lige opstår der en situation, som kan føre til en tøven hos seerne, når de skal forholde sig til, hvordan de skal afkode Frederik og Rasmus' dynamik.

I *Orkestret* spiller Frederik rollen som den viljestærke, overlegen, bedrevidende, bitre og dominerende anden-klarinet Bo Høxenhaven. Bos karaktertræk kan således være i tråd med vores tidligere analyse af, hvad Frederiks kåbe signalerer og dermed tillægger hans person i *Operarejsen*. Han kan i nogle sekvenser i *Operarejsen* fremstå belærende og overlegen overfor Rasmus, eksempelvis i forbindelse med Rasmus' kørsel og viden omkring sin egen autocamper. Dette kommer til udtryk, når Frederik stiller Rasmus belærende spørgsmål som: "Har du tjekket aircondition væsken?" (*Operarejsen* S1E1: 04:00), "Du er med på, at der er 6 gear?" (*Operarejsen* S1E1: 43:57) eller konstaterer "Hold da op, den kobling holder da ikke hele vejen, hvis du bliver ved med at køre sådan" (*Operarejsen* S1E1: 05:10). Til Frederiks belærende tone omkring, at Rasmus ikke har tjekket 'airconditionvæsken' og dermed hentyder til den ikke virker, foreslår Rasmus: "Så åbner vi bare vinduerne" (*Operarejsen* S1E1: 04:21). Rasmus vil således helst have problemerne fejlet af vejen, så der er god stemning, og spørger da også Frederik lidt bekymret om, det bliver en tur "hvor der er brok hele vejen" (*Operarejsen* S1E1:

04:33). Det kan således diskuteres, hvorvidt Rasmus ligeledes flyder sammen med sin rolle i *Orkestret*, hvor han spiller den usikre, konfliktsky og undskyldende souschef Jeppe Nygren. Dette er desuden karaktertræk, som ligeledes gjorde sig gældende hos Rasmus' fiktibiografiske rolle som redaktør-Rasmus. Og det bliver dermed tydeligt, at Rasmus i *Operarejsen* flyder sammen med sine tidligere roller.

Således går de (især Frederik) for et øjeblik ind i deres tidligere roller, og i dette rum opstår et forhandlingspotentiale hos seerne. Vi ved jo potentielt ikke, hvad der er kendetegn fra 'den virkelige Frederik' eller 'den virkelige Rasmus', og således blot er blevet kendt med diverse optrædener i radioen og tv'et, og hvilke personlighedstræk, der er skuespil eller som minimum er overspillet. Dette italesætter Frederik ligeledes selv, når han i et interview med DR forklarer: "For mit vedkommende spiller jeg de dele af mig selv, som passer til en given rolle [...] Der er for eksempel nogle, der mener, jeg er arrogant, men jeg holder det nede [...] til daglig. Men det har jeg i mig, og dét kan jeg så skrue op for" (Christensen 2022). Sekvenserne, hvor vi tøver, bliver således som udgangspunkt svævende referentiel indhold, som bidrager til uafgørlighed, hvilket er i tråd med, at Frederik selv udtaler, at han indeholder nogle af de karaktertræk, som hans fiktive roller har, men at han samtidig overdriver dem.

Uanset hvad forbindes Frederik, i kraft af sin satirikerbeskæftigelse, med noget sjovt. Så vi tillægger måske i højere grad hans belærende og dominerende træk i *Operarejsen* en underholdende modus, fremfor at vi eksempelvis finder ham usympatisk. Når vi således ikke finder ham usympatisk, opstår der et rum, hvor Frederik på bekostning af Rasmus kan underholde seerne. Dette bliver desuden et genkendeligt træk ved deres indbyrdes dynamik, hvilket understøtter vores forståelse af de to som et sammentømret makkerpar (i medie billedet). Samtidig kan Frederik bruge satire til at belyse forskellige emner eller samfundsdebatter uden vi umiddelbart tænker dårligt om ham. Dette vil vi desuden vende tilbage til og uddybe i specialets anden analysedel.

Seerne kan dog ikke se bort fra det store overskud af biografisk materiale, som netop bliver ved med at skabe en virkelighedskobling. Rasmus taler eksempelvis jævnligt om sin kone Bodil, vi besøger Allans arbejdsplads, og vi kan observere på Allans hjemmeside, at de to operarejser blev udslagsgivende for værket *Träume nicht* (2021) (Madsen 2023). Men de mange fiktionaliseringer indbyder til forhandlinger, og dette bliver samtidig et 'frisk pust' til den ellers højkulturelle og for mange ukendte fortælling om operamusik. Således kan *Operarejsen* på flere parametre ansues som et fiktionstvetydigt værk, som henviser til det forhold, at afsenderen af værket benytter en form for udsigelse, der bevidst medtager fiktionalisering som et af sine retoriske virkemidler, men som i sin helhed hverken lader sig kategorisere som

tilhørende enten fiktion eller ikke-fiktion (Jacobsen et al. 2013, s. 48). Vi vil dog argumentere for, at vi ikke nødvendigvis tænker ‘nu spiller Frederik en fiktiv rolle’ og nu observerer vi ‘virkelige Frederik’, men i højere grad blot overvejer *om* der eventuelt kan være tale om en fiktiobiografisk optræden. Således ligger vores tøven et andet sted end i *Brødrene Ost*, hvor vi ikke var i tvivl om, at eksempelvis Magnus optræder som en overdreven udgave af sig selv. Med andre ord: Vi overvejede ikke, om hans optræden var fiktiobiografisk, vi vidste det godt.

5.3 Delkonklusion

Inden vi går videre til specialets anden analysedel vil vi i dette afsnit opsummere, hvad vi på nuværende tidspunkt har fundet frem til ved at arbejde med celebrityteorien og fiktiobiografisme, herunder fikcionalitet.

Gennem første analysedel er det blevet tydeligt, at alle fem mænd har en celebritystatus, men at det især er Frederik og Rasmus samt Magnus’ privatliv, som cirkulerer i medierne. Denne mediecirkulation kan fordre en biografisk irreversibilitet, hvor vi således ikke kan se *Operarejsen* og/eller *Brødrene Ost* uden at sammenkæde værterne med det, vi allerede ved om dem i kraft af medierne, herunder deres tidligere optrædener i andre medietekster. *Brødrene Ost* kombinerer i høj grad biografisk irreversibilitet og fikcionaliseret kommunikation, hvilket således udgør en fiktiobiografisk modus, der fremstår gennemgående og dominerende. I denne forbindelse, og ud fra vores analyse, forstår vi således hvordan *Brødrene Ost* på mange punkter kan placeres som et fiktiobiografisk værk. Her bliver Magnus den bærende part, da han gentagne gange gennem sin fiktiobiografiske optræden indtager forskellige fikcionaliserede roller. Samtidig trækker han i høj grad på sine tidligere optrædener (eksempelvis Jeppe K). Således bliver den tredelte referentialitetsstruktur tydelig i *Brødrene Ost*, når vi genkender biografiske elementer i form af hans rigtige navn og fikcionaliserede elementer i form af de roller, han påtager sig samt en svævende referentialitetsramme, hvor det vi præsenteres for, fremstår uafgørligt. Når Magnus på denne måde gennem sin fiktiobiografiske optræden kan hoppe ind og ud af forskellige fiktive roller, bidrager det med et potentiale, hvor han gennem disse kan portrettere forskellige samfundsgrupper. Således opstår der et potentiale for at kommentere på samtiden, hvilket vi vil uddybe i specialets næste analysedel.

I modsætning til *Brødrene Ost*, kom vi i vores analyse frem til, at *Operarejsen* ikke umiddelbart kan klassificeres som et fiktiobiografisk værk. Hvor vi med Magnus ikke var i tvivl om, hvorvidt hans optræden var fiktiobiografisk eller ej, men nærmere skulle placere, hvilken fikcionaliseret rolle han spillede, så ligger forhandlingen et andet sted i *Operarejsen*.

Her er vi nærmere i tvivl om, hvorvidt især Frederik ind imellem optræder fiktiobiografisk. Denne tvivl eller tøven bunder i, at vi, som vist i analysen, oplever enkelte steder, hvor Frederik udviser tydelige karaktertræk fra sine tidligere fikcionaliserede roller (eksempelvis Kirsten Birgit). Dette kan være med til, at vi som seere forholder os relativt tøvende overfor Frederik igennem begge sæsoner. Desuden styrkes vores tøven af de tydeligt fikcionaliserede sekvenser, der især er gennemgående i sæson 1. *Operarejsen* benytter således fikcionaliseringer strategisk til at skabe humor og dermed underholdning for seerne, hvilket bliver en fin kontrast til de faktuelle oplysninger omkring operadelen. Dette er samtidig i tråd med DRs publicservice mål om at underholde og oplyse på samme tid.

6.0 Del 2: Humorens funktion

I specialets første analysedel har vi behandlet værternes celebritystatus samt de fiktiobiografiske optrædener i vores analyseobjekter. I denne analysedel vil vi vende blikket mod humoren, for at behandle hvordan denne kommer til udtryk i *Brødrene Ost* og *Operarejsen*. I denne forbindelse ønsker vi at undersøge, hvilken funktion humoren får i de respektive serier, samt hvilket potentiale den kan bidrage med. Endvidere vil humoranalysen lede over i en satire analyse, hvor vi vil diskutere, hvornår og hvordan henholdsvis brødrene og vennerne kommenterer på aktuelle samfundsdebatter og -emner.

6.1 Humorteori

Filosof Noël Carroll forklarer i sit værk *Humour* (2014), at *morskab* (*comic amusement*) er en følelse som individer kan opleve i mødet med humor. Her bliver humoren det objekt som morsomhedsfølelsen retter sig mod, for eksempel i form af en joke (Carroll 2014, s. 4f). Det er således humoren, der får os til at grine, men humoren kommer i mange former, og der er ligeledes udformet mange teorier om den.

Critchley er inspireret af Morreall, når han i sit værk *On Humour. Thinking In Action* (2002) opdeler humor i tre overordnede teorier; (1) *overlegenhedsteori* (*superiority theory*), (2) *lettelsesteori* (*relief theory*) og (3) *inkongruensteori*⁸ (*incongruity theory*) (Critchley 2002, s. 2). Overlegenhedsteori trækker tråde tilbage til Aristoteles og Platon og bunder ifølge Critchley i en følelse af at være hævet over andre (ibid., s. 2f). Lettelsesteorien har ifølge Critchley rødder

⁸ Ifølge Morreall er inkongruensteori "the dominant theory of humor in philosophy and psychology" (Morreall 2009, s. 10).

i filosof Herbert Spencer og psykolog Sigmund Freud. Her forklarer Critchley, at latteren ifølge Spencer kan forstås som “a release of pent-up nervous energy” (ibid., s. 3). Og for Freud gælder det, at “the energy that is relieved and discharged in laughter provides pleasure because it allegedly economizes upon energy that would ordinarily be used to contain or repress psychic activity” (ibid.). Ved Freud bliver humoren således en befriende ventil (Freud 1927, s. 19f). Inkongruensteorien relaterer sig ifølge Critchley til filosofferne Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer og Søren Kierkegaard. Her opstår humoren, når det der sker, ikke stemmer overens med det, vi forventer (Critchley 2002, s. 3). Det vil sige, der hvor inkongruensen opstår.

Med afsæt i de tre humorteorier ønsker vi således at undersøge humorens funktion i vores analyseobjekter, og som lektorerne Andreas Halskov og Jakob Isak Nielsen forklarer, kan overlegenheds-, inkongruens- og lettelsesteorien “optræde [...] skiftevis eller sågar samtidig” (Halvskov & Nielsen 2017, s. 23). Hertil kommer, at humor generelt spiller på “en inkongruens mellem *mønstergenkendelse* og *forventningsbrud*” (Halvskov & Nielsen 2017, s. 19), og der vil således også forekomme en inkongruens, når vi observerer lettelses og overlegenhedsteori. Vi vil dog som udgangspunkt behandle dem hver for sig, for at opnå et overblik over, hvilke teorier, der er dominerende i henholdsvis *Brødrene Ost* og *Operarejsen*. Samtidig skal det sikre, at vi kan drage slutninger om, hvilken funktion de enkelte teorier har i forhold til vores analyseobjekter. Først vil vi undersøge lettelsesteorien, efterfulgt af inkongruensteorien, og derefter vil vi behandle overlegenhedsteorien. Vi vil løbende inddrage relevante teoretikere og perspektiver for at finde humorens funktion og latterens udspring, og endelig vil denne anden del af projektet udmunde i en satirisk diskussion.

6.2 Den lettende humor

Lettelsesteorien bygger som nævnt på idéen om, at vi gennem latter kan få afløb for en eventuel opbygget og overskydende energi. Ifølge Halskov og Nielsen benyttes denne humorteori ofte som en afslutning på scener, hvor der er opstået en sørgelig eller anspændt stemning. Her kan det komiske optrin “virke plat eller ligefrem overflødigt, men tjener netop til at forløse en dramatisk stemning” (Halskov & Nielsen 2017, s. 23).

I *Brødrene Ost* sæson 1, afsnit 1 bliver Magnus i tiltagende grad irriteret over, at alle hans planer går i vasken, og han retter denne irritation mod Emil, der gang på gang redder situationen. Da Emil efter at have snakket med en kvinde i baren på restauranten Le Pantruche i Paris, fortæller Magnus, at han har ‘fikset’ et møde med osteproducenten (Ganot), kan Magnus ikke holde sin irritation tilbage længere, og brødrene ender i en diskussion (*Brødrene Ost*

S1E1: 13:55-15:22). Magnus udbryder: “Nu kan jeg mærke, at jeg bliver en lille smule provokeret, Emil [...] jeg gider ikke mere” (Brødrene Ost S1E1: 14:15), og da Emil beder ham om at blive siddende, siger han “Næ. Gu vil jeg da ej. Nu tager jeg på Monte Cristo alene, så kan I andre sove på jeres lortehostel” (Brødrene Ost S1E1: 15:00). Stemningen er presset mellem de to brødre, og som vi observerer på illustration 38 er han begyndt at bevæge sig ud fra det bord, de sidder ved. Men fordi brødrene sidder inderst ved et langt bord (illustration 39), og Magnus sidder på sofasiden, må han skubbe sig selv hen over sofaen, indtil han er ved bordets ende, hvilket giver en komisk effekt, da han ikke kan lave en ‘quick exit’, som umiddelbart var planen. Magnus tydeliggør selv den komiske situation ved at sige: “Ej, hvor er det irriterende, det her” (Brødrene Ost S1E1: 15:10). Det er således Magnus’ upraktiske exit, der skaber humoren, og her får humoren netop den effekt, at vi kan få afløb for den energi, vi muligvis opbyggede under brødrenes diskussion. Det er dog ikke sikkert, at der overhovedet ophober sig en overskydende energi hos seerne. I kraft af Magnus’ fiktiobiografiske optræden afkoder vi måske i højere grad situationen som fikcionaliseret, og derfor bliver vi ikke nødvendigvis bekymrede over brødrenes optrin.



Illustration 38: Brødrene på Le Pantruche (Brødrene Ost S1E1: 14:15).



Illustration 39: Magnus forlader bordet på Le Pantruche (Brødrene Ost S1E1: 15:14)

Denne måde at bruge humoren på er også til stede i *Operarejsen*, for eksempel i sæson 1, episode 3, hvor Frederik opdager, at deres autocamper kun kan køle, hvis den er tændt, og vennerne diskuterer, hvad de skal gøre uden aircondition i 40 graders varme i Italien (Operarejsen S1E3: 13:29-14:20). Stemningen er presset mellem vennerne, hvilket blandt andet er tydeligt, når Rasmus spørger: “Du [Frederik] spurgte ikke om vi kunne køle bilen ned hernede i 40 graders varme?” (Operarejsen S1E3: 14:08) og Frederik lettere irriteret svarer “Jeg vidste jo ikke, der ville være 40 grader varmt i Italien, vel” (Operarejsen S1E3: 14:10). Lige inden scenen slutter udbryder Allan: “Jeg vil gerne have en is” (Operarejsen S1E 3: 14:18). Her opstår

humoren ved Allans inkongruente kommentar, og humoren kan få en ventillignende funktion, hvor seerne får afløb for den energi, som de muligvis har opbygget.

Det samme gør sig gældende i *Operarejsen* sæson 1, episode 1, hvor koblingen i Rasmus' autocamper står af, og vennerne bliver lettere presset, fordi de andre biler dytter, og de må holde ind til siden (*Operarejsen* S1E1: 37:00-38:58). Stemningen bliver gradvist mere anspændt, mens vennerne diskuterer, hvad problemet er, og hvad de skal gøre. Det er især tydeligt, at Rasmus er påvirket af situationen, og humoren opstår, da Frederik forsøger at 'trøste' ham:

Frederik:	Det er synd for dig
Allan:	Ja
Frederik:	Det er ikke dig, jeg taler til, Allan
Allan:	Nå okay
(Operarejsen S1E1: 38:48)	

Ifølge Halskov og Nielsen griner vi af morsomme misforståelser, "hvor samme situation opleves helt forskelligt fra to forskellige synsvinkler" (Halskov & Nielsen 2017, s. 18). Det vil sige, at vi i denne situation griner af, at Allan troede Frederiks 'trøst' var rettet mod ham frem for Rasmus. Således får vi igen her mulighed for at komme af med den overskydende energi, vi havde opbygget gennem den pressede situation.

Endvidere påpeger Halskov og Nielsen, at lettelsesteorien ofte benyttes "i forbindelse med forskellige tunge og tabubelagte emner – emner som sex og kønsliv (der nok fylder meget i vores bevidsthed, men sjældent behandles i det offentlige rum), [...] eller groteske gerninger som incest, [og] pædofili" (Halskov & Nielsen 2017, s. 23). Dette oplever vi ofte i *Operarejsen*, der netop behandler mange tabubelagte emner. I sæson 2 episode 7 sidder vennerne i toget og snakker om døden, og især Rasmus deler sin frygt for at dø (*Operarejsen* S2E7: 14:57-17:44). Her gør Frederik brug af humor for at 'lette' samtalen:

Frederik:	Så har du jo 15 gode år endnu
[...]	

Frederik:	Jeg har jo accepteret at min krop har været stort set ubrugelig siden jeg var 11-12 år gammel
[...]	
Rasmus:	Jeg synes lige jeg er kommet i gang
Frederik:	Gud, jeg synes jeg har været i gang i en evighed
(Operarejsen S2E7: 15:34)	

Når Frederik på denne måde bidrager med små glimt af humor gennem hele den lange samtale om det ellers lidt tunge emne, medvirker det til, at samtalen ikke bliver fyldt med nervøs energi, fordi vi får lov til at grine.

I sæson 1, episode 6 af *Operarejsen* fortæller Frederik, at han har været udsat for et pædofilt overgreb på en festival, da han var 14 år (Operarejsen S1E6: 08:22-9:24). Her forklarer Frederik i en seriøs tone, hvad der skete, men slutter så af med at sige: “Jeg får ikke udløsning på noget tidspunkt... men jeg har meget svært ved at høre ‘sleeping my day away’ i dag” (Operarejsen S1E6: 08:55). Her bryder de tre venner ud i grin, og det samme kan gøre sig gældende hos seerne. Humoren i denne sammenhæng kommer til at fungere som en ventil, hvorigennem vi kan få afløb for den nervøse energi, der muligvis blev opbygget under Frederiks fortælling. Morreall tager udgangspunkt i Freud, når han forklarer, at man gennem jokes kan undertrykke følelser (Morreall 2009, s. 18). Dette kunne være tilfældet i forhold til Frederiks adfærd i denne situation, hvor han egentlig deler en meget intim oplevelse, men ‘beskytter’ sine følelser ved at joke i stedet for at ‘blotte’ sig helt for seerne.

6.3 Den inkongruente humor

Ud over lettelsesteorien finder vi ligeledes, at inkongruensteorien er gennemgående i vores analyseobjekter. Denne humorteori kommer gentagne gange til udtryk i *Brødrene Ost*, for eksempel i Bertelsens voice-over-sekvens i sæson 2, episode 2, hvor han siger: “De forhistoriske istider har skulptureret dette prægtige område, der indeholder noget af det mest særprægede natur i Danmark” (Brødrene Ost S2E2: 04:18), mens vi ser Emil og Magnus i Djurs Sommerland, hvor de kigger på rutsjebaner (illustration 40). Her opstår humoren, fordi vi grundet Bertelsens udtalelse forventer at opleve en særlig smuk natur, men i stedet filmes en forlystelsespark. Det er således, fordi vores forventninger ikke stemmer overens med det, der vises. Det

samme gør sig gældende, når vi i sæson 2, episode 1 præsenteres for landskabet i Portugal til ikke-diegetisk musik, hvor Magnus pludselig dukker op og danser til den ikke-diegetiske musik (illustration 41), hvilket bryder vores forventninger. Her opstår humoren derfor ligeledes gennem den inkongruente oplevelse.



Illustration 40: Den 'særprægede' natur på Djurs (Brødrene Ost S2E2: 04:25)



Illustration 41: Magnus der danser i landskabet (Brødrene Ost S2E1: 15:37)

Derudover indtræder humoren ligeledes, når Magnus ved flere lejligheder pludselig drejer ind på en restaurant eller i en butik, mens han og Emil går ned ad en gade og snakker, eksempelvis som på illustration 42. Her opstår humoren på baggrund af inkongruensteorien, fordi vores forventninger brydes, når brødrenes samtale og gåtur slutter så abrupt. Eftersom Magnus laver dette nummer i de fleste episoder, bliver den humoristiske effekt gradvist mindre, da seerne efterhånden forventer det. Halskov og Nielsen forklarer, at ved den inkongruente humor er “det mest klassiske af alle sammenstød [...] dét mellem *et mønster* og *et brud*” (Halskov & Nielsen 2017, s. 18f). Når Magnus således gentagne gange laver den nævnte ‘finte’, så bliver det et mønster, hvilket betyder, at det bliver forventeligt for seerne. Det betyder ikke, at vi ikke fortsat finder det morsomt, for som Carroll påpeger, så er vi ofte “comically amused by outcomes we anticipate with mounting mirth” (Carroll 2014, s. 17). Professor i filosofi John Morreall forklarer i sit værk *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor* (2009) at dette skyldes, at selvom vi ikke længere overraskes, af det der sker, så bryder det fortsat med “our normal mental patterns and our normal expectations. That is how we can be amused by the same thing more than once” (Morreall 2009, s. 11). Således vil vi med al sandsynlighed fortsætte med at grine af Magnus’ inkongruente adfærd, selvom vi begynder at finde et mønster i det. Det kan desuden bidrage til, at vi som seere finder det endnu sjovere senere, når Emil i den sidste episode af sæson 2 vender Magnus’ trick på hovedet. Her drejer Emil ind i en fiskehandler, og afbryder således den samtale, brødrene havde, som vi kan observere på illustration 43. Her gøres det ligeledes tydeligt, at Emil har brudt med forventningerne, når Magnus siger: “Hvad

laver du?” (Brødrene Ost S2E7: 05:55), og Emil svarer: “Det er dét, du plejer at gøre. Jeg synes bare det var sjovt lige at.. Jeg synes bare det var skægt” (Brødrene Ost S2E7: 05:57).



Illustration 42: Magnus drejer ind på Det Røde Pakhus (Brødrene Ost S1E5: 10:53)



Illustration 43: Emil drejer ind i Bottarga (Brødrene Ost S2E2: 05:52)

Humoren i *Operarejsen* opstår ligeledes ofte på baggrund af inkongruensteorien, eksempelvis i sæson 1 episode 4, hvor vennerne er i gang med at evaluere den opera, de netop har oplevet. Her siger Allan: “Jamen det var da flot. Det var virkelig gode sangerpræstationer. **Der er så mange hunde i den her by.** Det er helt vildt” (Operarejsen S1E4: 41:40, egen fremhævnning). Allan afbryder således sin egen vurdering af operaen for at gøre opmærksom på, at han netop har set en hund. Dette bryder seernes forventninger, fordi vennerne er i gang med den sekvens, hvor de normalt bedømmer den opera, de har oplevet. Frederik gør yderligere opmærksom på denne inkongruente oplysning fra Allan ved at sige: “Allan, bevar fokus i to sekunder her” (Operarejsen S1E4: 41:45). Desuden styrkes humoren her, i kraft den det inkongruente i, at Allan som ellers er en seriøs operaekspert pludselig er mere optaget af den hund han ser end den opera de er i gang med at vurdere.

Derudover opstår der humor, når Frederik og Rasmus diskuterer reglerne i spillet casino. Her kommer der en faktaboks til syne med teksten: “DET ER REGLERNE I CASINO, SOM RASMUS OG FREDERIK TOPPES OM - IGEN” (illustration 44). Her består inkongruensen i, at programmet ofte benytter sig af faktabokse, men typisk i den henseende, at de skal bidrage med information om blandt andet operabegreber og kendte komponister. Men i denne situation er det derimod en ‘benal’ information om vennernes diskussionsemne, og derfor bryder det med seernes forventning til faktaboksen, og således indtræffer humoren.



Illustration 44: Faktaboks om vennernes diskussions-
emne (Operarejsen S1E8: 15:29).

Desuden bliver det tydeligt, at Rasmus og Frederiks diskussion forstyrrer Allan, der er i gang med sit komponistarbejde. Allan beder dem holde op med at skændes og Rasmus siger: “Skulle du ikke arbejde Allan” (Operarejsen S1E8: 16:04). Her svarer Allan: “Det prøver jeg på. Så er der noget med nogle to’ere. Så er der noget med ni. Byg op til ni. Nej, det kan du ikke. Elleve. **Hvem er Krebs?**” (Operarejsen S1E8: 16:05, egen fremhævnning). I Allans udsagn skabes der et mønster, når han nævner tal og handlinger, der passer til spillet, men mønstret brydes til slut, når han stiller spørgsmålet om, hvem der er ‘krebs’, hvor inkongruensen indtræffer. Her opstår humoren således gennem en mangel på sammenhæng mellem de sætninger, der relaterer sig til spillet casino og det spørgsmål, der relaterer sig til stjernetegn.

Desuden vil vi pointere, hvordan der ligeledes opstår humor på baggrund af inkongruensteorien i sæson 1, afsnit 1, hvor vennerne skal nyde en øl, inden de kører videre (Operarejsen S1E1: 28:06-28:50). Her henter Frederik en øl til vennerne, men kommer ud med to ølglas til ham og Rasmus samt et plasticrus til Allan, som det kan observeres på illustration 45. Her opstår humoren, fordi vi som seere forventer, at Frederik kommer med tre ølglas (eller almindelige glas), men i stedet kommer han med to og et plasticrus. Vi vil dog påpege, at vi i høj grad også anser dette som et billede på relationen mellem de tre venner som vi før har fremhævet i første analysedel. Her forstås det, at Frederik og Rasmus er de ‘voksne’ og tager styringen, hvor Allan derimod er ‘et barn’, der blot lader sig føre. Dette stemmer desuden overens med vennernes roller på turen, hvor Frederik styrer, hvilke operaer de skal opleve. Rasmus har ansvaret for madoplevelserne, og Allan skal bare lade sig inspirere af de oplevelser de to andre giver ham.



Illustration 45: Frederik kommer med øl i to ølglas og et plastickrus (Operarejsen S1E1: 28:19).

6.3.1 Den inkongruente klipning og den smittende latter

Halskov og Nielsen påpeger, at der ofte forekommer en klassisk tredelt struktur i en vits, og at denne struktur ligeledes kan skabes gennem klipningen (Halskov & Nielsen 2017, s. 19f). Det er eksempelvis tilfældet i *Brødrene Ost* sæson 2, afsnit 2, hvor der i overgangen fra en scene til en anden klippes mellem tre billeder. De to første billeder er af henholdsvis Magnus og Emil i naturen (illustration 46) og Magnus med et kamera i naturen (illustration 47). Herefter klippes der til billedet på illustration 48, hvor Magnus står og tisser i naturen. De to første billeder skaber et mønster, og derfor forventer seeren, at det tredje billede ligeledes er et hyggeligt billede af brødrene i naturen. Selvom at vi fortsat befinder os i naturen, brydes forventningen, når Magnus pludselig står og tisser. Humoren opstår således stadig på grund af inkongruensten, men selve udtrykket skabes gennem klipningen. Her observerer vi ligeledes, at den tredelte struktur tydeliggøres gennem formaterne. Hvor de to første billeder er taget i bredformat (illustration 46 og 47), så forekommer det tredje billede i højformat (illustration 48). Således bliver de to første billeder to præmisser, der skaber et mønster, hvor det tredje billede bliver punchlinen, der bryder mønstret.

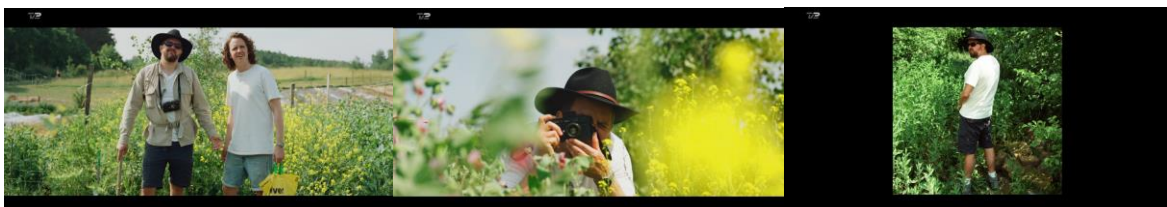


Illustration 46: Magnus og Emil i naturen (Brødrene Ost S2E2: 05:04)

Illustration 47: Magnus tager billeder i naturen (Brødrene Ost S2E2: 05:05)

Illustration 48: Magnus tisser i naturen (Brødrene Ost S2E2: 05:06)

Den samme præmis gør sig til dels gældende i *Operarejsen* i sæson 2, episode 4, hvor vennerne fordeler værelserne i lejligheden i Palermo. Her har Rasmus vist Allan og Frederik to ud af tre værelser, hvor det første var flot, men det andet endnu bedre (*Operarejsen* S2E4: 13:57-15:41). De to værelser bliver således to præmisser, og der danner sig et mønster. Her siger Rasmus, at Allan og Frederik kan vælge værelse, inden de har set det sidste værelse. Allan vælger det første værelse, og Frederik tager det tredje usete værelse. Den skarpe seer er allerede på dette tidspunkt opmærksom på, at der nok venter noget uventet på det tredje værelse, og ganske rigtigt er det tredje værelse ikke bedre end de to foregående værelser. Men hvad vi ikke havde regnet med, og som dermed bryder mønstret og vores forventninger, er, at det tredje værelse er et meget lille rum, der i gamle dage blev brugt som sovested for tjenestefolk. Her opstår latteren således igen på baggrund af den inkongruens, der forekommer mellem de to første værelser og det sidste 'værelse'.

Som det var tilfældet i *Brødrene Ost* benyttes klipningen ligeledes i *Operarejsen* til at tydeliggøre den inkongruente humor. Dette sker, når vi umiddelbart efter værelsesfordelingen præsenteres for tre korte klip. Her ser vi de to første klip af henholdsvis Allan på sit værelse (illustration 49) og Rasmus på sit værelse (illustration 50). For begge disse værelser gælder det, at de er store og farverige, og begge rummer hver især en stor dobbeltseng, hvilket vi observerer på illustration 49 og 50. Endelig klippes der til Frederik i sit kammer, der er småt og gråt, og som indeholder to enkeltsenge, men hvor der ikke er plads til, at de står ved siden af hinanden og former en dobbeltseng (illustration 51). Her gør det sig igen gældende, at de to første klip fungerer som præmisserne, hvor det tredje klip bliver punchlinen.



Illustration 49: Allan på sit pæne værelse (*Operarejsen* S2E4: 15:30)

Illustration 50: Rasmus på sit flotte værelse (*Operarejsen* S2E4: 15:35)

Illustration 51: Frederik på sit tjeneste kammer (*Operarejsen* S2E4: 15:39)

Inkongruensen overrasker ikke kun seerne, men påvirker tydeligvis også vennerne, der bryder ud i latter, i det øjeblik Rasmus åbner døren ind til kammeret. I denne forbindelse bliver det relevant at inddrage filosof Teresa Brennan, der i sit værk *The Transmission of Affect* (2004) introducerer *smitte*-begrebet (*transmission*). Brennan peger på, at kroppe kan smitte hinanden

indbyrdes. Det vil sige, at en krop kan overføre sin affektive tilstand til andre kroppe (Brennan 2004, s. 1). Brennans smitte-begreb centrerer sig omkring kroppe, der befinder sig i nærheden af hinanden i fysisk forstand. Denne tankegang udfordrer professor i filosofi Amy Coplan, når hun beskriver, at “we must be able to directly perceive the other and the other’s emotion through visual or aural observation” (Coplan 2011, s. 46), hvis vi skal smittes af deres affekt. Ud fra denne tanke er det sandsynligt at seerne smittes af vennernes latter, og muligvis selv bryder ud i latter, når vi hører vennerne grine på vej ind i kammeret. Således kan det styrke seernes opfattelse af situationen som morsom, når de bekræftes i dette på grund af vennernes latter, der ligeledes smitter af, og bringer seerne i affekt.

6.4 Den latterliggørende humor

Ovenstående afsnit har vist, hvordan henholdsvis lettelses- og inkongruensteorien benyttes i vores analyseobjekter. Derfor vil vi i dette afsnit behandle overlegenhedsteorien, og undersøge, hvordan denne kommer til udtryk i *Operarejsen* og *Brødrene Ost*.

Ifølge Halskov og Nielsen “knytter [humoren i overlegenhedsteorien] sig til latterliggørelsen af en person eller genstand” (Halskov & Nielsen 2017, s. 17). Dette oplever vi eksempelvis i *Brødrene Ost*, hvor Magnus ofte er nedladende overfor Emil. Det er blandt andet tilfældet, når Magnus som nævnt i specialets første analysedel kalder Emil for ‘lille luder’. Eller når han kommenterer på hans tøjstil:

Magnus:	Emil, du er 30 år. Er det ikke på tide, at du begynder at klæde dig lidt som din alder. At du ligesom hæver dig lidt fra din ungdom snart
Emil:	Det ved jeg da ikke, jeg synes at du plejer da også at køre den sådan ok street selvom du nærmer dig 40
(Brødrene Ost S1E6: 04:07)	

Her gør Magnus grin med, at Emil klæder sig ungt i forhold til sin alder, men (lidt uvant) svarer Emil igen på Magnus’ kritik, og pointerer, at Magnus klæder sig på samme måde, selvom han er ti år ældre end Emil. Her opstår humoren på baggrund af overlegenhedsteorien, hvor vi kan finde det morsomt, at begge mænd muligvis ikke har indset, at de er nået en vis alder, hvor man måske burde klæde sig anderledes. Desuden observerer vi, hvordan Lars Ranthe i sæson 2, episode 3 kritiserer Emils tøj: “Hvad er det for noget tøj du har på? Jeg troede du var i Italien.

Kæmpe idiot” (Brødrene Ost S2E3: 19:09). Her opstår humoren ligeledes, fordi Lars Ranthe latterliggør Emils stil. Emils uheldige tøjvalg er desuden noget som Magnus gjorde opmærksom på i begyndelsen af afsnittet, hvor han siger: “Hvad fanden er det for en blazer du har på? [...] Jeg har heller aldrig forstået shorts og blazer. Jeg synes det er pisse irriterende. Ligner en eller anden latterlig zulu-komiker fra 00’erne” (Brødrene Ost S2E3: 01:18). Til dette svarer Emil dog: “havde du det på i 00’erne?” (Brødrene Ost S2E3: 01:34). Her opstår humoren således på baggrund af overlegenhedsteorien, da vi kan finde det morsomt, at Emil har iført sig shorts og blazer, hvilket ikke ligefrem passer sammen. Og samtidig skyder Emils svar modevalget tilbage på Magnus, hvor det kommer til at lyde som om, at det var sådan Magnus gik klædt i 00’erne. Humoren får således et latterliggørende potentiale, hvor vi griner af henholdsvis den måde Magnus klædte sig en gang samt den måde Emil har valgt at klæde sig i det pågældende afsnit.

Vi observerer ligeledes en del humor i *Operarejsen*, som lægger sig op ad overlegenhedsteorien. Det er for eksempel tilfældet i sæson 1, episode 1, når Rasmus forsøger at parallelparkere sin autocamper, men ender med at bakke den ind i bilen bagved (Operarejsen S1E1: 05:37). Dette kan vi opfatte som morsomt, fordi Rasmus således ikke kan finde ud af at parallelparkere, og dette kommenterer Frederik da også på: “Det er den første parkering. Det er den aller første parkering” (Operarejsen S1E1: 06:09). Dette tydeliggør, hvor dårlig Rasmus var, fordi det tilmed er den første parkering, og han har således ikke parkeret autocamperen uden at have forårsaget skade. I denne sammenhæng kan seerne komme til at føle sig ‘hævet over’ Rasmus, fordi hans kørsel indtil videre fremstår relativt dårlig. Rasmus’ kørsel er desuden ikke et emne, som Frederik slipper med det samme. Eksempelvis siger han: “Vi skal opleve den ene storhed efter den anden.. **hvis vi ellers overlever**” (Operarejsen S1E1: 09:29, egen fremhævelse). Den sidste del af Frederiks sætning er en tilføjelse, som udspringer af, at Rasmus lige efter den første del af Frederiks sætning ikke kan finde koblingspunktet i autocamperen, hvilket resulterer i, at autocamperen går i stå midt i et lyskryds.

Generelt bærer Frederik, Rasmus og Allans venskab præg af en nedsættende humor, og det er især Frederik, der kommer med kommentarer som: “Det har Doc Holliday fuldstændig ret i” (Operarejsen S2E1: 04:15). Her refererer Frederik til Rasmus ved at lave en reference til Doc Holliday fra filmen *Tombstone* (1993), der er særligt kendt for sit merkante skæg. Her bliver det tydeligt, at Frederik laver denne reference som en henvisning til det store overskæg, hvilket Rasmus, som nævnt i specialets første analysedel, har anlagt i forbindelse med en rolle i *Troldehjertets hemmelighed*. Dette får en latterliggørende effekt, hvor det tydeliggøres, at skægget måske ikke ligefrem er flatterende på Rasmus. Det er således en humor, der opstår på

baggrund af overlegenhedsteorien, og denne form for humor er ofte tilstede mellem vennerne og bliver således en del af deres 'jargon'.

Desuden retter vennerne også denne overlegne humor mod genstande, hvilket eksempelvis er tilfældet i sæson 2, episode 3, når vennerne beskriver Opera Bastille i Paris:

Frederik:	Jeg garanterer for at det er den grimmeste opera vi skal ind i.
Rasmus:	Det ligner lidt et, øh, storcenter.
Frederik:	Ja, det ligner lidt sådan et kontorbyggeri ude på Avedøre Holme.
Allan:	Et storcenter for kunst
[...]	
Rasmus:	Jeg synes der er sådan lidt metro-vibe over det.
(Operarejsen S2E3: 36:15)	

Her sammenligner vennerne Opera Bastilles udseende (illustration 52 og 53) med storcentre, kontorbygninger og metroen. Det vil sige bygninger, vi genkender som industrialiserede og kedelige af udseende, hvilket står i skærende kontrast til, hvordan operahuse normalt ser ud (smukke og autentiske). Således opstår humoren på baggrund af overlegenhedsteorien, fordi vennerne latterliggør Opera Bastilles udseende.

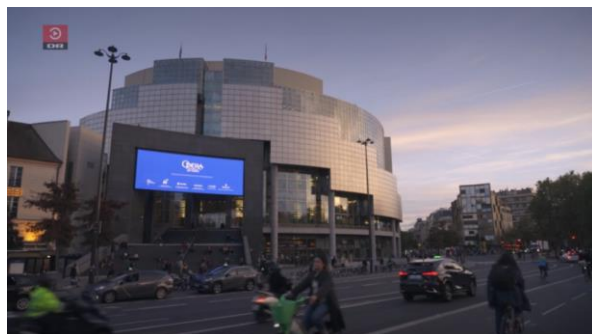


Illustration 52: Opera Bastille i Paris udefra (Operarejsen S2E3: 36:32).



Illustration 53: Opera Bastille i Paris indefra (Operarejsen S2E3: 36:44).

Overlegenhedsteorien kommer ligeledes til udtryk i *Brødrene Ost*, for eksempel i flere af Bertelsens speaks om de hoteller, brødrene bor på. Da brødrene i sæson 1, episode 5 er på Bornholm, skal de bo på Falcon Hotel, som Bertelsen i sin speak beskriver på følgende måde: “Er

man på den afrikanske savanne? Er man på en bjergtop i Alaska? Nej, man er på The Falcon Hotel på Bornholm” (Brødrene Ost S1E5: 05:18). Denne beskrivelse parres med billeder af udstoppede dyr som en antilope og en hvidhval (illustration 54). Her bliver humoren overlegen, fordi der gøres grin med Falcon Hotels udsmykning. Den latterliggørende humor er ligeledes til stede, når Emil i sæson 2, episode 1 skal bo på hotel Malaposta i Portugal, hvor Bertelsen siger: “Alt fra senge til lamper virker næsten, og nogle af de 38 værelser kommer også med et vindue. De fleste har endda en lille skuffe til ting” (Brødrene Ost S2E1: 04:50). Samtidig kører en kollage af klip, hvor seerne for eksempel kan se billedet, der hænger skævt og det meget lille badeværelse (illustration 55). Som prikken over i’et laver Emil OK-tegnet med hånden, for at ‘godkende’ hotellet (illustration 56). Således opstår humoren gennem overlegenhedsteorien, fordi hotellet latterliggøres, og udstilles som et discounthotel gennem den ironiske og kritiserende speak med tilhørende visuelle klip.

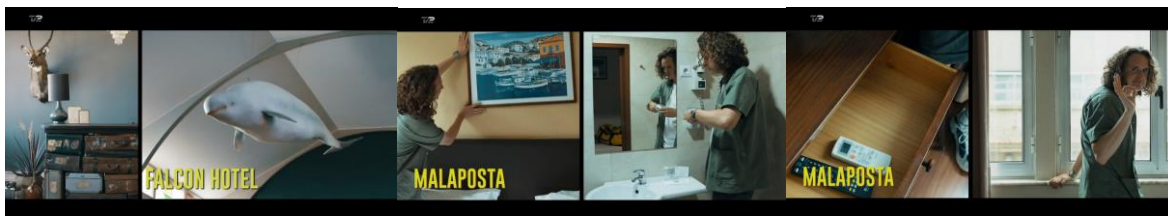


Illustration 54: Udsmykning på Falcon Hotel på Bornholm (Brødrene Ost S1E5: 05:23)	Illustration 55: Indretningen på hotel Malaposta (Brødrene Ost S2E1: 04:47)	Illustration 56: Emil, der ‘godkender’ hotel Malaposta (Brødrene Ost S2E1: 04:58)
--	---	---

Desuden fjoller brødrene rundt mens Bertelsen fortæller om hotellet, hvilket latterliggør det glansbillede, der ofte fremstilles, når man forsøger at ‘sælge’ eller promovere hoteller.

Endvidere vil vi fremhæve, hvordan vennerne i *Operarejsen* i deres evaluerings-sekvenser ofte kritiserer den opera, de netop har oplevet. For eksempel i sæson 2, episode 2, hvor Frederik siger: “Det derinde, det er opera på dåse. Det er baked beans, der kan holde sig i 100 år. Det er en konservativ, præserverende tilgang til en opera” (Operarejsen S2E2: 39:04). Eller når vennerne i sæson 2 episode 5 kritiserer hovedrollernes skuespillerevner, eksempelvis når Rasmus siger: “De to store tumlinge på den scene. Han går sådan klumpedumpe rundt. [...] Hvorfor er der ikke nogen, der har givet den mand noget træning i, hvordan man trækker et sværd fra en skede. Han skal forestille at være sådan en superkriger” (Operarejsen S2E5: 38:58). Når vennerne kritiserer og latterliggør forestillingerne og de medvirkende, opstår humoren således på baggrund af overlegenhedsteorien.

6.4.1 Fysisk humor

Overlegenhedsteorien peger ifølge Halskov og Nielsen på, at vi griner af uheldige personer, som kommer til skade (uden voldsomme konsekvenser) (Halskov & Nielsen 2017, s. 17). I denne forbindelse observerer vi, hvordan overlegenhedsteorien relaterer sig til det Halskov og Nielsen betegner som *slapstickkomedie*. Dette er en subgenre inden for komediegenren, som trækker på *fysisk humor* (Halskov & Nielsen 2017, s. 24f). Humorforsker Günter Beck forklarer, at humoren i denne sammenhæng centrerer sig omkring kroppen. For eksempel i kraft af “silly faces, exaggerates gestures, pratfalls, slapstick, pantomime, clownery, parody, ridicule, the grotesque, nonsense, and even caricatures” (Beck 2012, s. 59). Umiddelbart er denne humorform ikke kendetegnende for *Brødrene Ost* og *Operarejsen*, men den bidrager med et perspektiv, som kan være med til at forklare enkelte sekvenser i begge serier.

I *Operarejsen* vil vi fremhæve sæson 1, episode 2, hvor Frederik og Rasmus gør campen klar til camping ved for eksempel at slå markisen ud. Dette forløber dog ikke helt gnidningsfrit, da begge mænd kommer til skade undervejs. Frederik får sine fingre i klemme og Rasmus får markisen lige ned i hovedet, da konstruktionen til dels falder sammen (illustration 57). Her opstår humoren således, fordi vennerne er håbløst dårlige til en relativt simpel opgave, og i denne forbindelse griner vi (måske) på grund af, at Frederik og Rasmus kommer lettere til skade. Desuden udviser både Frederik og Rasmus en overdreven adfærd, hvor de ‘klovner rundt’, og forsøger at slå markisen ud, men vipper frem og tilbage med dens ‘støtteben’. Samtidig beklager begge mænd sig højlydt, når de kommer til skade, hvilket styrker det humoristiske udtryk, hvor vi muligvis griner af deres smerte. Endvidere styrkes sekvensens ‘klovnede’-adfærd, når Rasmus kort inden slaget i hovedet på ‘klassisk klovne-manér’ siger: “Uhj ha dada dada. Se nu her” (*Operarejsen* S1E2: 18:25), mens han forsøger at balancere markisen. Denne ‘klovnede’ fornemmelse understøttes desuden af sekvensens ikke-diegetisk underlægningsmusik⁹, som umiddelbart fremstår humoristisk og spændingsopbyggende. Den kan således fungere som en guide for seerne, da den kan give en formodning om, at der snart kommer til at ske noget uheldigt.

⁹ Underlægningsmusikken er *Delicate Operation* (60A) af Daryl Neil Alexander Griffith.



Illustration 57: Rasmus og Frederik kommer til skade mens de slår markisen ud på camperen (Operarejsen S1E2: 18:35)

Den fysiske humor er ligeledes til stede i *Brødrene Ost*, og her kommer den især til udtryk i madsekvenserne i samtlige episoder, når brødrene smager Michelin-mad og de pågældende landes specialiteter. Det er for eksempel tilfældet, da brødrene er i Hamborg og spiser fin middag på restauranten, Salt and Silver (illustration 58). Eller når Emil spiser på den dobbelte Michelin-restaurant, Boa Nova, i Portugal med vennerne fra *Suspekt* (illustration 59). Her observerer vi, hvordan brødrene benytter overdreven mimik, eksempelvis udspillede øjnene som på illustration 58 og 59. Dette er højst sandsynligt for at fremhæve, hvor lækker og delikat maden er. Men samtidig får det en komisk funktion, fordi deres ansigtsudtryk fremstår overdrevne og karikerede, hvilket bryder med vores forventninger. Humoren her opstår således ligeledes på baggrund af inkongruensteorien.



Illustration 58: Magnus spiser på overdreven vis på restauranten, Salt and silver, i Hamborg (Brødrene Ost S1E7: 13:55)



Illustration 59: Emil spiser på overdreven vis på den dobbelte Michelin-restauranten, Boa Nova, i Portugal (Brødrene Ost S2E1: 23:57)

6.5 Det kritiske potentiale i *Brødrene Ost og Operarejsen*

Lektor Stefan Kjerkegaard mener, at humor kan sætte “tingene i perspektiv, nogle gange endog i et nyt lys og sikrer, at vi ikke tager os selv for alvorligt” (Kjerkegaard 2017, s. 9). Derfor vil vi i de følgende afsnit diskutere, hvordan henholdsvis *Brødrene Ost* og *Operarejsen* kommenterer på samtiden gennem en humoristisk modus. For at opnå en fyldestgørende diskussion vil vi inddrage Billig og Bruun.

Billig præsenterer i værket *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour* (2005) et kritisk perspektiv på humor. Humor opfattes ofte positivt, fordi den er i stand til at bringe “people together in moments of pure, creative enjoyment” (Billig 2005, s. 2), men ifølge Billig besidder humoren ligeledes en mørk side i kraft af sin latterliggørende natur (ibid.). Billig opstiller begrebsparret; (1) den *rebelske humor* (*rebellious humour*), og (2) den *disciplinerende humor* (*disciplinary humour*), der begge har et latterliggørende potentiale. “Disciplinary humour mocks those who break social rules, and thus can be seen to aid the maintenance of those rules. Rebellious humour mocks the social rules, and, in its turn, can be seen to challenge, or rebel against, the rules” (ibid., s. 202).

Billigs begrebspar kan med fordel samtænkes med den *egalitære satire* og *elitære satire*¹⁰ (Bruun 2011, s. 30), som Bruun uddyber i *Dansk tv-satire. Underholdning med Kant* (2011). Den egalitære satire minder om den rebelske humor, eftersom den er “rettet mod den politiske, økonomiske og kulturelle magt. Det er en satire, som sparker opad i samfundshierarkiet” (ibid.). Den elitære satire minder derimod om den disciplinerende humor, og retter sig mod “dem, der kritiserer magten og det bestående, og denne form sparker så at sige nedad i samfundshierarkiet, hvor spotten rammer den menige samfundsborger samt eventuelt minoriteter og svage grupper” (ibid.). Ved den elitære satire lægges der ifølge Bruun op til, at modtageren enten er selvkritisk eller finder bekræftelse ved at tage afstand til de omtalte samfundsgrupper (ibid.). Desuden forklarer Bruun at satiren “fremstiller den politiske og sociale virkelighed i Danmark, og ikke mindst [...] mediernes fremstillinger af denne virkelighed” (ibid., s. 94). I denne sammenhæng peger Bruun på, at satiren har en referentiell dimension, og derfor er det afgørende, at seerne besidder en viden om samtidens politik og sociale spilleregler (ibid.).

Christensen beskæftiger sig med tv-satirens udvikling og påpeger, at satiren i de senere år er mere interesseret i sociale og private emner frem for politik og kultur (Christensen 2009,

¹⁰ Bruun tager afsæt i Leif Ove Larsen, når hun behandler egalitær og elitær satire (Bruun 2011, s. 30).

s. 67). Ifølge Christensen er der således fokus på celebrity-kulturen og emner som “udseendet, kroppen, kønnet, seksualiteten, selvopfattelse og selvscenesættelse, sociale omgangsformer, væremåder i det hele taget – kort sagt de områder, hvor det *personlige performative* aspekt spiller en central rolle” (Christensen 2008a, s. 123). I denne sammenhæng forklarer Christensen, at der indenfor ny satire er opstået et pinlighedselement, hvor der ofte er fokus på “enkelt-individens absurde og vanvittige besvær med egne og andres forventninger i en evindelig jagt på selvhævdelse og anerkendelse” (Christensen 2009, s. 67). Jacobsen tager afsæt i Christensen, når hun forklarer at denne satire “er karakteriseret ved en grænseoverskridende vulgær pinlig humor, der [...] giver anledning til en befriende og forløsende latter, hvor vi ser andre mennesker dumme sig og bryde med og overskride sociale spilleregler” (Jacobsen 2018, s. 240f). Ifølge Christensen er det netop forløsende, når vi får lov til “at grine af noget, som “man” normalt ikke griner af, af andres adfærd og kroppe” (Christensen 2008a, s. 123).

Med afsæt i Billig og Bruun samt Christensen vil vi således i de følgende afsnit undersøge, hvordan den disciplinerende og rebelske humor kommer til udtryk i vores analyseobjekter. Derudover vil vi undersøge, hvordan Billigs begreber i samspil med satiren skaber et kritisk potentiale i *Brødrene Ost* og *Operarejsen*.

6.5.1 Den disciplinerende humor

I *Brødrene Ost* ser vi ofte, hvordan Magnus især er på jagt efter anerkendelse, når han gentagne gange forhandler sin personlighed. Det oplever vi for eksempel i sæson 1, episode 7, da brødrene er i Hamborg. Her nævner Emil, at han har været der før og dyrket aktivismescenen, hvilket resulterer i, at Magnus på selvhævdende vis begynder at fortælle om sin aktivistiske fortid:

Magnus:	Det har jeg da også. Jeg boede på Nørrebro i 2007, da Ungdomshuset blev ryddet. Jeg var her da det blev ryddet.
Emil:	Ja oppe i lejligheden, ikke?
Magnus:	Jeg var da ude og lige.. sætte ild til en bil
Emil:	Har du sat ild til en bil?
Magnus:	Ja, en Audi A3. Tændte ild til sikkerhedssele. Det er ikke noget jeg er stolt af
Emil:	Nej, okay. Men det er da meget sejt, at du alligevel tør at indrømme det på tv overfor hele Danmark

Magnus:	Jeg satte ikke ild til en bil, men jeg ved noget om aktivisme og det er faktisk derfor vi er i Hamborg
(Brødrene Ost S1E7: 01:40)	

Her bliver det tydeligt, at Magnus opfatter sig selv på en bestemt måde, som han forsøger at iscenesætte over for Emil og seerne, men i løbet af interaktionen, hvor Emil stiller sig kritisk overfor Magnus som aktivist, opnår Magnus ikke den anerkendelse, som vi formoder han forventede. Derfor lyver han om at have sat ild til en bil, hvor Emil dels roser ham for sin aktivisme, men samtidig gør opmærksom på, at det er ulovligt at sætte ild til en bil. Magnus ender med at 'trække i land' og indrømmer, at han løj om at have sat ild til en bil. Det er således tydeligt i denne situation, at Magnus forsøger at leve op til nogle forventninger, som han ikke formår at indfri. Og vi griner ad ham, fordi han dummer sig ved at blive afsløret i at lyve. Dette sker dog tit i flere afsnit af serien, hvor Magnus forsøger at fremstå på en bestemt måde, men gang på gang tager Emil ham i at lyve. Således kommer disse sekvenser, hvor Magnus lyver og Emil afslører det, til at fungere som disciplinerende humor, der 'håner' en bestemt type folk, der forsøger at lyve sig bedre end de er. Satiren er dermed elitær, og seerne kan finde det morsomt ved at distancere sig fra folk, der lyver sig bedre end de er. Carroll forklarer at "the feeling humour stokes is that of the pleasure of finding oneself superior to others, along with contempt for them" (Carroll 2014, s. 8). I denne situation kan seerne føle sig bedre end Magnus (og andre, der lyver), fordi det er et dårligt karaktertræk at lyve, og derfor 'ser vi ned' på folk, der lyver. Derudover kan seerne være selvkritiske nok til at vide, hvor 'åndssvagt' og gennemskueligt det egentlig er, når/hvis de lyver.

Halskov og Nielsen forklarer med afsæt i professor i film- og medievidenskab Torben K. Grodal, at det er en svaghed for overlegenhedsteorien, at empatiske modtagere i mindre grad vil aflæse situationen som sjov, men i stedet fatte empati for den uheldige karakter (Halskov & Nielsen 2017, s. 17f). Vi vurderer dog, at det ikke er tilfældet i *Brødrene Ost*, fordi Magnus bygges op som en relativt usympatisk karakter, hvilket vi ligeledes udledte i vores første analyse, og derfor griner seerne af ham i stedet for at få sympati med ham.

Generelt er især Magnus' adfærd i fokus, for eksempel når han indimellem bryder ud i spontan dans, som det eksempelvis er tilfældet på illustration 60. Her danser Magnus inde på baren, Dahlia i Lissabon. Det fremstår som en inkongruent adfærd, hvilket styrkes, når Emil beder ham stoppe: "Kan du ikke lade være med det der? Det er bare nogle virkelig seje mennesker, der har det her sted" (Brødrene Ost S2E6: 12:32). Her er det tydeligt, at Emil finder

Magnus' dans upassende og pinlig. Nogenlunde det samme er på spil i sæson 1, afsnit 4, hvor brødrene er på café i München. Her blotter Magnus sin mave for at vise Emil, hvor tyk han er (illustration 61), hvilket ligeledes er en inkongruent og upassende adfærd, når man befinder sig på en café. Denne opfattelse styrkes af, at Emil umiddelbart efter tager sig til hovedet og kigger ned, fordi han synes Magnus er pinlig. Således fremstår Magnus' adfærd ofte grænseoverskridende og til tider vulgær, og vi griner både af hans adfærd, der ofte overskrider de sociale spilleregler samt hans krop og den måde han bevæger den på.



Illustration 60: Magnus danser inde på Dahlia i Lissabon (Brødrene Ost S2E6: 12:31).



Illustration 61: Magnus blotter sin overkrop på caféen i München (Brødrene Ost S1E4: 13:43)

Desuden kan Magnus' optræden forstås som en generel kommentar på og latterliggørelse af celebritykulturen. Der kan etableres nogle fordomme og stigmatiseringer om celebrities, der allerede cirkulerer i mediebilledet, og disse performer Magnus ind i, når han som nævnt fremstår overlegen og selvoptaget. Dette styrkes blandt andet, når han mener, at han kan få lov til ting i kraft af sin celebritystatus, for eksempel når han som nævnt i specialets første analysedel vil trække på sine kendte relationer (L.O.C) for at komme ind i på en anerkendt Michelin-restaurant. Samtidig er de andre kendte, der medvirker i programmet, medskabende i det kritiske potentiale for celebritykulturen. Her er et tydeligt eksempel Lars Ranthe, der som nævnt lægger sig op ad Magnus' optræden, når han på en selvfed måde fortæller om sin store succes, herunder sin dyre træffeliggris. Disse optrædener bliver en form for selvsatire, hvor de latterliggør celebritykulturen, som de selv er en del af. Dette kan skabe en good-will, hvor seerne kan sætte pris på den selvironiske optræden, og samtidig får Magnus således trukket sin egen kultur ned på jorden, og kan derfor være i øjenhøjde med seerne.

I *Operarejsen* er det til tider ligeledes Frederiks adfærd, der får os til at grine, for eksempel når han synger og nynner i offentligheden. Det er eksempelvis tilfældet i sæson 2, episode 7, hvor vennerne er på et musikinstrumentmuseum og finder en drejelire. Her vil Frederik forklare de andre, hvordan den spiller og ender med at nynne og synge. Mens Frederik synger,

kigger Rasmus usikkert rundt for at se, om der er andre tilstede (illustration 62), og da han får øje på en anden museumsgæst siger han: “Nu gør han det igen. Det er så pinligt når du synger. Det er så pinligt” (Operarejsen S2E7: 28:01). Her får humoren ligeledes en disciplinerende effekt, fordi den sætter fokus på, hvordan Frederik bryder de sociale regler. På et museum forventes det, at folk går rundt og kigger i stilhed eller benytter en afdæmpet stemme, hvis de taler, men denne forventning bryder Frederik, når han synger. Det er ligeledes den nye satires pinlighedshumor, der er på spil her, hvor vi netop finder Frederiks adfærd pinlig og derfor griner af den.



Illustration 62: Rasmus får øje på en anden museumsgæst, mens Frederik synger (Operarejsen S2E7: 27:57).

I *Operarejsen* observerer vi desuden, hvordan Frederik forsøger at leve op til sine egne og andres forventninger når hans integritet bliver omdrejningspunktet. Som vi belyste i første analysedel, gør Frederik et stort nummer ud af, at han ikke vil ‘nedværdige’ sig til at lave reklamer. Dette bliver dog komisk, når han senere i samme afsnit indgår en aftale med en autocamperforhandler. Her får vennerne lov til at låne en autocamper, hvis Frederik laver “fire posts om ugen” (Operarejsen S1E1: 41:59) på sociale medier, for at promovere autocamperen. Her får humoren en disciplinerende effekt, fordi den er kritisk overfor celebrities, der benytter deres sociale medier til at promovere diverse irrelevante ting, hvor det er tydeligt, det kun er for pengenes skyld.

6.5.1 *Brødrene Ost* og *Operarejsens* rebelske syn på samtidsdebatter

Den verdensomspændende covid-19-pandemi spredte sig i 2020 (Benfield & David 2023), og nogenlunde samtidig begyndte optagelserne til *Brødrene Ost*. Dette kommer tydeligt til udtryk i sæson 1, episode 3, hvor brødrenes planer går i vasken, da de må vende tilbage til Danmark i

stedet for at tage til den spanske by, San Sebastian (Brødrene Ost S1E3: 01:52). I 2020 var mediebildet præget af overskrifter som: “Danmark lukker ned: Regeringen sender elever, studerende og offentligt ansatte hjem” (Frandsen 2020) og “Hamstring i Netto: Kunder i slagsmål om varer” (Weirsøe 2020). Ifølge *Ekstra Bladet* kørte der en politisk skræmmekampagne (Madsen 2022), og netop dette italesætter *Brødrene Ost* i den nøje iscenesatte åbningssekvens, hvor Magnus forsøger at snige sig ud af et hotel, men bliver overfaldet af mænd i hvide dragter, der binder og desinficerer ham (illustration 63). Her kommer den rebelske humor til udtryk i samspil med den egalitære satire, fordi det er regeringens håndtering og italesættelse af covid-19, der sættes i centrum og latterliggøres. De kommenterer således på, hvordan regeringen overdramatiserer situationen gennem en skræmmekampagne.



Illustration 63: Magnus overfaldes af corona-vagter
(Brødrene Ost S1E3: 00:49)

Endvidere var der under corona pandemien to yderpunkter i befolkningen. På den ene side var der dem, som var bange og hamstrede blandt andet gær og toiletpapir til butikkerne var tomme (Weirsøe 2020). På den anden side fandt vi corona skeptikerne, herunder gruppen ‘Men In Black’, som demonstrerede mod corona-restriktionerne (Eriksen & Drivsholm 2021). Disse yderpunkter sætter *Brødrene Ost* ligeledes fokus på i afsnittet, hvor Magnus i begyndelsen forholder sig kritisk overfor restriktionerne. Han mener at “det her corona er noget hysteri” (Brødrene Ost S1E3: 03:29), og han spytter gentagne gange for at lave ‘oprør’ mod restriktionerne. Samtidig kommenterer han på, at sprit ikke er godt for hænderne og den nye måde at hilse på er ‘underlig’ (Brødrene Ost S1E3: 04:35). Dette ændrer sig dog senere i afsnittet, hvor Magnus har ‘læst op på’ covid-19. Her møder han op ved mejeriet iført en beskyttelsesmaske (illustration 64), og insisterer på at holde afstand. Derudover finder vi lidt senere ud af, at Magnus har været på hamstringstogt, og har fyldt bilen med toiletpapir (illustration 65). Denne fremstilling får en satirisk vinkel, hvor humoren fremstår disciplinerende, og håner de to yderpunkter i befolkningen. Her griner publikum enten fordi de tager afstand fra de to ekstreme

standpunkter eller fordi de er selvkritiske, og for eksempel godt kan se det ‘åndssvage’ i at have hamstret.



Illustration 64: Magnus med beskyttelsesmaske
(Brødrene Ost S1E3: 19:19)

Illustration 65: Magnus har fyldt bilen med toiletpapir
(Brødrene Ost S1E3: 24:15)

I mediebilledet i 2023 finder vi overskrifter som “En dag vil vores børn se på nutidens telefonbrug, som vi ser på fortidens rygning” (Karlsen 2023) og “Politiker vil forbyde mobiler i skolen – men det rammer helt skævt, mener forskere og unge” (Bach 2023). Ingen har nogensinde været udsat for så meget skærmtid som den generation af unge, vi har lige nu” (Karlsen 2023), og denne nye digitale tid skaber debat. Det er en debat som både *Operarejsen* og *Brødrene Ost* kommenterer på.

Brødrene Ost kommenterer netop på denne debat, hvilket vi observerer i sæson 1, episode 6, hvor brødrene er i Marseille. Her beslutter Magnus at undvære sin telefon, og forklarer årsagen til Emil:

Jeg bruger ikke telefon længere. Jeg er holdt op med det. Jeg havde ikke telefon de første 16 år af mit liv, og ved du hvad? Det fungerede fint, faktisk bedre. Så nu er jeg tilbage, jeg lever i nuet, og jeg er meget mere i kontakt med det hele. Jeg har siddet her i 10 minutter, jeg har det som om jeg har siddet her i 10 måneder (Brødrene Ost S1E6: 01:51)

Her belyser Magnus den ene side af debatten ved at lægge vægt på, hvorfor det er godt at undvære mobilen. Kort efter forklarer Magnus til Emil, at det er federe med et kamera fra 80’erne, fordi “man gør sig meget mere umage, frem for en iPhone hvor du tager 47 billeder af den samme kaffe” (Brødrene Ost S1E6: 08:16). Herefter klippes der til det billede, som Magnus har taget af Emil, men uden at lave en manuel fokusering, og derfor er Emil helt sløret på billedet (illustration 66). Med dette illustreres der således, hvorfor den ‘nye’ teknologi er god, altså fordi den for eksempel er i stand til at fokusere automatisk, og dermed give os mulighed

for at tage bedre billeder end før. Denne side af sagen styrkes igen senere i afsnittet, hvor Magnus har ødelagt Emils mobil, men det skaber problemer for brødrene, der nu ikke kan finde vej i den franske by. Her følger vi brødrene, mens de kører rundt i byen for at finde deres hotel og må spørge folk om vej. Turen bliver længere end nødvendigt, blandt andet fordi Magnus ikke har helt styr på hotellets navn (Brødrene Ost S1E6: 15:15-15:50). Dette viser således, at den nye teknologi bidrager med en effektivisering, hvor vi er i stand til at finde den hurtigste vej på vores mobil, når vi skal bevæge os rundt i landskabet. Efter den oplevelse vælger Magnus at finde sin telefon frem, så de kan finde rundt igen. Derfor har han den ligeledes med, når brødrene skal ned og se de grotter, hvor roquefortosten fremstilles, hvor han benytter den til at tage selfies med osten (illustration 67). Og Emil siger: “så bliver det bare 47 billeder på iPhone i stedet for” (Brødrene Ost S1E6: 22:06), hvilket binder en sløjfe på brødrenes italesættelse af debatten om unges mobilforbrug. Således har de vist de to sider af sagen, men fremstår umiddelbart som fortalere for, at der skal findes en middelvej, hvor vi benytter den nye teknologi, fordi den giver os effektive muligheder, men det skal ikke overhånd, og vi skal huske at leve i nuet.



Illustration 66: Sløret billede af Emil (Brødrene Ost S1E6: 08:27)



Illustration 67: Magnus tager selfie med roquefortosten (Brødrene Ost S1E6: 22:11)

I *Operarejsen* sætter de ligeledes fokus på debatten i sæson 1, episode 4, da vennerne til en operaforestilling, hvor publikum ikke kan lade mobilene blive i lommen. Dette kommenterer Rasmus og Allan på:

Rasmus:	Men folk har også gang i deres mobiltelefoner der inde
Allan:	Ja, ham der sidder foran
Rasmus:	Han har nærmest ikke kigget op endnu. Han sidder og kigger på de samme billeder han har taget.

Allan:	Og WhatsApp. Ja, det er meget spændende.
(Operarejsen S1E4: 38:52)	

Herefter klippes der til publikum, og vi observerer, hvordan mobilene benyttes flittigt af de publikummer, der sidder foran vennerne (illustration 68). Vennerne påpeger således det humoristiske i, at manden foran er inde og se en operaforestilling, men i stedet for at følge med oppe på scenen, så sidder han og kigger ned i telefonen. Dette kommer til at fremstå som en generel kommentar på samtidens massive medieforbrug, og humoren får således en rebelsk effekt. Det bliver et billede på samtiden, hvor vi glemmer at være i 'nuet' og følge med i, hvad der sker omkring os, fordi vi har for travlt med, hvad der sker på mobilen. Samtidig må vi dog påpege at det ligeledes får en disciplinerende effekt og lægger sig op ad den elitære satire, fordi det er de fleste, der har et stort mobilforbrug. Dermed bliver seerne også opmærksomme på, at de benytter mobilen for meget, og vi griner derfor af det, fordi vi er selvkritiske.



Illustration 68: Publikum benytter mobiler under forestillingen (Operarejsen S1E4: 39:02)

Denne kommentar kan desuden være et led i en større fremstilling af den højkulturelle opera verden, hvor vennerne 'udstiller' overklassens snobberi herom. Det bliver tydeligt, når Frederik forklarer, hvordan overklassens mænd i 1800-tallet kom i operaen for at 'bolle' med de unge balletdansere, og dermed være deres koner utro under påskud af at opleve den højkulturelle opera (Operarejsen S1E1: 18:36). Her får humoren en latterliggørende effekt, og Frederik får 'punkteret' overklassens status, da de blot kom i operaen for at 'hore'. I denne forbindelse spiller det ligeledes en rolle, at vennerne ofte gør et stort nummer ud af at udvælge og stryge tøj efter den gældende 'dresscode' for den opera, som de skal ind og se (Operarejsen S1E2: 32:05). Og samtidig drikker de kostbar champagne (400kr.), hvor især Allans udtryk tydeligt viser, at han ikke bryder sig om den (illustration 69). Disse elementer kommer til at fremstå

som en parodi eller kritik af overklassens adfærd inden for opera, hvor vennerne således sætter fokus på og latterliggøre snobberiet i operaverdenen. Dette kommer til at fremstå som en rebelsk humor og som egalitære satire, da de sparker op ad i samfundet.



Illustration 69: Allan kan ikke lide Frederiks champagne
(Operarejsen S1E5: 29:55)

Endvidere finder vi i 2023s mediebillede et stort fokus på ligestilling, herunder feminisme og MeToo-bevægelsen. Med overskrifter som “Trine Bramsen: Manglende anerkendelse af ligestillingsproblemer kan koste Danmark dyrt” (Bramsen 2023) og “Risgaard-sagen er et nybrud, der kan inspirere flere mænd til at stå frem i krænkelssager” (Elmelund 2023) lever ligestillingsdebatten i bedste velgående.

Netop MeToo-bevægelsen bliver fremstillet i *Operarejsen*, når vennerne i sæson 1, episode 6 har følgende samtale:

Frederik:	Jeg tror faktisk at vi alle har begået MeToo. Du kunne godt ryge Rasmus
[...]	
Rasmus:	Hvad har jeg sagt
Frederik:	Frygtelige ting
Rasmus:	Jeg har da aldrig.. Hvad er nu det? Nu er jeg under voldsom anklage her
Frederik:	Nejnej, slap nu af. Jeg siger bare, at hvis det bliver taget ud af kontekst de frygtelige ting du har sagt
Rasmus:	Jamen der er da altid en kontekst
Frederik:	Jo men altså, på 24syv, der er da blevet sagt nogle ting

Rasmus:	Nå sådan noget. Men det er jo sådan jargon på arbejdspladsen. Der kunne man da godt sådan spørge til de andre kollegaers sexliv for eksempel. Nå du ligner en der har bollet hele natten [...] Men så har svaret jo været “ja for satan”.
(Operarejsen S1E6: 6:47)	

I ovenstående samtale påstår Frederik således, at Rasmus har sagt ‘frygtelige ting’, som gør, at han kan blive ‘ramt’ i forbindelse med MeToo-bevægelsen. Dette kommer til at fungere som en demonstration af, hvor lidt der skal til, og dermed hvor ‘nemt’ det er, at anklage nogen for MeToo. Dette styrkes ligeledes, når Frederik påpeger, at det hele jo handler om, hvilken kontekst tingene opfattes i forhold til. Samtidig ender vennerne med at kommentere på, at der er en bestemt ‘jargon’ på arbejdspladsen, her specifikt deres gamle arbejdsplads *Radio24syv*. Og hvordan der ikke skal meget til, før man kan opfatte denne jargon som grænseoverskridende. Hele samtalen bliver således en kommentar på, at man skal huske at medtænke konteksten. Desuden kommer der endnu en ‘stikpille’ om MeToo-bevægelsen senere i afsnittet, da vennerne er inde og se en operaforestilling. Her kommenterer vennerne i pausen på den ‘mands-chauvinistiske’ hovedkarakteren, og her siger Frederik: “Han er et kæmpe MeToo-svin, man skulle tro han var chef i mediebranchen” (Operarejsen S1E6: 36:43). Vennernes fremstilling af MeToo kommer til at fungere som en rebelsk humor, fordi vi i samfundet har indledt en ‘heksejagt’, hvor især hvide mænd i højtstående stillinger ikke skal have gjort meget galt, før de nu kan anklages. Vennerne stiller sig dermed kritiske overfor bevægelsen, og fremstiller således en lidt anderledes vinkel på MeToo-debatten, end hvad vi ellers ser i mediebildet. De ønsker således at fremhæve kontekstens betydning, når kvinder føler sig krænket.

Derudover kommenterer *Operarejsen* på ligestillingsdebatten, eksempelvis i sæson 2, afsnit 6, hvor Allan spørger om ikke det var meningen, at de skulle undgå at flyve, og Frederik svarer: “Jo, men så står du dernede og insisterer på, at vi skal høre en kvindelig komponist, og så må jeg jo lægge planerne om. Og så er det ikke min skyld, Allan, at man skal helt ud til verdens ende for at finde et operahus, der sætter en kvindelig komponist op, vel?” (Operarejsen S2E6: 00:49). Derudover snakker vennerne senere i afsnittet om forskelle mellem mandlige og kvindelige komponister:

Rasmus:	Er der nogen der holder nogen ned i den klassiske musik?
---------	--

Allan:	Jeg har da oplevet nogle programlæggere, som desideret vælger kvindelige komponister fra, fordi de ikke synes kvaliteten er god nok
Rasmus:	Og har det så at gøre med at kvaliteten ikke er god nok?
Frederik:	Det er det Allan siger, at der er lige så dårlige mandlige komponister som der er kvindelige som bliver programsatte.
Allan:	Men du kan jo prøve at gå ind og se statistikker og sådan noget for, hvem der får bestillinger fra for eksempel Statens grundfond. Og der er jo som regel, at kvindelige komponister får mindre bestillinger. Det er meget få kvinder, der får store bestillinger på et symfonisk værk.
(Operarejsen S2E6: 30:41)	

Gennem vennernes samtaler bliver det i dette afsnit således tydeligt, at ligestillingen ligeledes er et problem indenfor den klassiske musikverden, som i høj grad er domineret af mænd. Og Frederiks kommentar i starten af afsnittet kommer med sin overdrevne karakter til at fremstå som en rebelsk humor, der gennem en egalitær satire, kommenterer på og forholder sig kritisk til den manglende ligestilling. Dette understøttes ligeledes gennem afsnittets faktabokse, der blandt andet fokuserer på komponisten Kaija Saariahos' besværlige vej til at blive en komponist (illustration 70), og at hun er den første kvindelige komponist, der har fået opsat en opera på The Met i mere end 100 år (illustration 71).

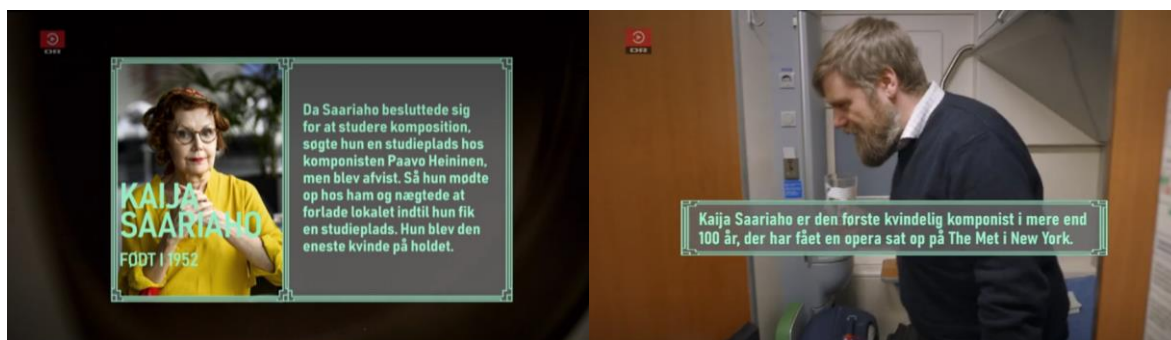


Illustration 70: Faktaboks om Kaija Saariahos besvær med at blive komponist (Operarejsen S2E6: 01:48)

Illustration 71: Faktaboks om Kaija Saariahos opera på The Met (Operarejsen S2E6: 31:21)

Brødrene Ost kommenterer ligeledes på ligestillingsdebatten. Det observerer vi for eksempel i sæson 1, episode 5, da brødrene tager til Bornholm:

Magnus:	Ej, sådan nogle stewardesser, Emil, det har jeg fandme en kæmpe svaghed for. Det må jeg sige. Det er bare sådan en, der er til for én. Sådan et lækkert serviceorgan
Emil:	Det er ikke så 2020-agtigt synes jeg, at fremhæve sådan noget. Altså det virker sådan lidt dateret at snakke om kvinder på den måde. Det er sådan lidt sexistisk
(Brødrene Ost S1E5: 02:41)	

Her bliver det Emil, der fremstår som fornuftens stemme, når han sætter Magnus på plads og ‘slår et slag’ for feminismen. I modsætning hertil fremstår Magnus sexistisk og ikke særlig ‘vogue’. Her griner vi ad Magnus’ adfærd, fordi han ikke lever op til de sociale regler om, hvordan man omtaler kvinder (og generelt andre mennesker), og dermed kommer humoren her til at fungere disciplinerende, da den ‘håner’ folk, der ikke følger med tiden og udvikler sig til fordel for ligestillingsdebatten. Efter ovenstående interaktion mellem Magnus og Emil forsøger Magnus at være mere korrekt i forhold til de sociale spilleregler, men det viser sig at være svært for ham, hvorfor vi gennem afsnittet observerer, hvordan han kæmper med at leve op til forventningerne. For eksempel køber han en t-shirt, hvor der står “the future is female” på (illustration 72) og giver udtryk for at verden ville være bedre, hvis der var flere kvinder (Brødrene Ost S1E5: 16:42), eller når han kommer til at råbe “fisse” (Brødrene Ost S1E5: 08:52) i Ekkodalen. Humoren opstår i høj grad på grund af Magnus’ overdrevne forsøg på at virke feministisk samt at han gentagne gange mislykkes. Og humoren bliver som nævnt disciplinerende, men får samtidig en rebelsk effekt, fordi den netop sætter fokus på ligestillingsdebatten og feminisme.



Illustration 72: Magnus med sin nye t-shirt (Brødrene Ost S1E5: 06:02)

6.6 Opfunden og funden humor

For at danne os en overordnet forståelse af, hvordan humoren kommer forskelligt til udtryk i *Operarejsen* og *Brødrene Ost*, vil vi nu inddrage det begrebspar, som Carroll beskriver i værket *Humour. A very Short Introduction* (2014). Her skelner han mellem (1) *funden humor* (*found humour*) og (2) *opfunden humor* (*invented humour*). Funden humor er den humor, som er til stede omkring os, og som vi pludselig får øje på og finder morsom. Den refererer således til de morsomme situationer, der kan opstå spontant i hverdagen. Opfunden humor er derimod den humor, som vi selv konstruerer. Det vil sige den humor vi skaber selv, ofte i form af jokes, og den kan således fremstå mere professionel (Carroll 2014, s. 28).

I kraft af den foregående humoranalyse bliver det tydeligt, at *Brødrene Ost* i høj grad trækker på den opfundne humor. Den humor som programmet indeholder, fremstår iscenesat og gennemtænkt, netop fordi den ofte er bundet op på nøje iscenesatte sekvenser, herunder de fikionaliserede roller som Magnus påtager sig. Samtidig stemmer dette overens med, at brødrene står som manuskriptforfattere på serien (illustration 73), hvilket kan give associationer til, at størstedelen af programmets indhold er forfattet af Magnus og Emil forud for indspilningen. Dette betyder dog ikke, at der ikke kan figurere enkelte steder, hvor humoren er funden, men umiddelbart vurderer vi, at *Brødrene Ost* i høj grad er præget af professionel og konstrueret humor.



Illustration 73: Manuskriptforfattere: Magnus Millang og Emil Millang (*Brødrene Ost* S1E1: 22:15)

I modsætning til *Brødrene Ost* er det i højere grad til diskussion, hvorvidt det i *Operarejsen* er funden eller opfunden humor, som er dominerende. Vi kan generelt observere, at vennerne selv konstruerer humor i programmet. Dette sker blandt andet, når de besøger forskellige museer,

for eksempel i sæson 1, episode 5, da vennerne besøger “Das Haus Richard Wagners” (Operarejsen S1E5: 09:07), Wahnfried i Bayreuth. Her gør vennerne grin med de ting de observerer inde på museet, hvor Allan eksempelvis kommer med en mere ‘klassisk’ joke: “Du ved hvad de siger om mænd med små [støvler] [...] kæmpe symfoniorkester” (Operarejsen S1E5: 14:43), hvilket får både Rasmus og Frederik til at grine. Dette fremstår således som en tydeligt opfundet joke. Omvendt kommer humoren i denne sekvens (og lignende sekvenser) ligeledes til at fremstå funden, fordi den opstår på baggrund af de situationer som vennerne befinder sig i.

Den fundne humor kommer generelt til at dominere programmet, hvilket særligt hænger sammen med Frederik, Rasmus og Allan venskab. Et stående eksempel er, når vennerne griner af Allans små ‘særheder’, hvilket kan observeres i sæson 1, afsnit 1, hvor han kommer ‘slæbende’ med særdeles meget bagage (illustration 74), hvor hans 11 kilo kugledyne er iblandt. Frederik og Rasmus finder dette morsomt, og Rasmus hentyder til, at det må være “omvendt fakir” (Operarejsen S1E1: 07:13) at sove med den dyne. Dette er således elementer fra Allans egen hverdag, der pludselig viser sig at være sjovt.



Illustration 74: Allan kommer med oppakning (Operarejsen S1E1: 06:34)

Overordnet set kan vi således få en følelse af, at humoren opleves som fundet og ‘ikke-konstrueret’ i *Operarejsen*, fordi den opstår naturligt, hvor den typisk fremstår som en del af Frederik, Rasmus og Allans venskab. Den udspringer ofte fra de hverdagssituationer, som vennerne befinder sig i.

6.7 Delkonklusion

Med specialets anden analysedel er vi blevet klogere på, hvordan humoren på forskellig vis kommer til udtryk i *Brødrene Ost* og *Operarejsen*, herunder hvilken funktion den kan have.

Lettelsesteorien benyttes oftere i *Operarejsen* end i *Brødrene Ost*, hvilket højst sandsynligt skyldes, at der er et større behov for den i *Operarejsen*. Vi kan ud fra analysen udlede, at *Operarejsen* behandler tabubelagte emner, og i den sammenhæng benyttes humoren til at afbalancere den tunge energi, der kan opstå ved sådanne samtaler. Humoren fungerer således som en ventil, så seerne ikke efterlades med en uforløst energi. Dette behov er mindre i *Brødrene Ost*, hvilket sandsynligvis skyldes Magnus' fiktiobiografiske optræden. Den gør, at han med stor sandsynlighed fremstår komisk for seerne, og han får således en ventil-funktion, hvor vi løbende får afløb for de energier, der ellers kunne opbygge sig gennem serien.

I kraft af vores analyse, omhandlende inkongruensteorien og overlegenhedsteorien, fremstår *Brødrene Ost* og *Operarejsen* overvejende ens, da begge programmer i denne forbindelse bruger humoren til at skabe en underholdningsværdi. Desuden benytter begge programmer sig af satire, og i denne forbindelse får humoren et kritisk potentiale, som programmerne dog skaber på to forskellige måder. I *Brødrene Ost* opstår satiren i høj grad på baggrund af de fikionaliserede roller, som Magnus påtager sig, hvor han således performer ind i de samfundsgrupper, som programmet eksempelvis ønsker at sætte fokus på. Her får humoren som nævnt en disciplinerende funktion, men den får samtidig ofte en rebelsk form, når Magnus' fiktiobiografiske optrædener tematiserer, hvordan samtiden ser ud, herunder hvilke problematikker den kan indeholde. Ud fra Magnus' fiktiobiografiske optrædener kan vi dog udlede, at de ikke kun benyttes til at kritisere og sætte fokus på samfundsdebatter, men at der ligeledes opstår en 'selvsatire' og 'selvlatteleg' med de forskellige optrædener. Magnus bruger således også disse selvinvesteringer til at iscenesætte og promovere sig selv som en 'kendt figur'.

I *Operarejsen* gør satiren ikke på samme (tydelige) måde opmærksom på sig selv. Her kommer den i højere grad naturligt frem som en del af Frederik, Rasmus og Allans samtaler. Der opstår dog stadig et kritisk potentiale med satiren i *Operarejsen*, hvorigennem de kommenterer på aktuelle samfundsdebatter (eksempelvis MeToo). Gennem satiren kan *Operarejsen* således fungere som en 'platform', hvor vennerne kan give udtryk for deres tanker om samfundsdebatterne uden nødvendigvis at skulle stå til regnskab for dem. Dette er således i tråd med vores observationer i forbindelse med begrebsparret opfunden og funden humor, hvor humoren i *Brødrene Ost* fremstår konstrueret. Og humoren i *Operarejsen* derimod, i højere grad opstår som en naturlig del af vennernes hverdagslige samtaler.

7.0 Del 3: Genreanalyse

I de to foregående analysedele har vi således behandlet, hvordan den fiktiobiografiske modus kommer til udtryk i *Brødrene Ost* og *Operarejsen* samt hvilken funktion humoren har. Derfor vil vi i denne tredje og sidste analysedel fremhæve en række genrer, som vores analyseobjekter trækker på. Her vil vi begynde med at udbrede dokumentargenren, hvilken vi betragter som en overordnet genre i vores speciale. Flere af de genrer, som præsenteres efterfølgende, trækker på dokumentargenren, hvilket vi vil uddybe mere specifikt i de respektive genreranalyser. Med dokumentargenren er vi således primært interesseret i dens virkemidler, som benyttes i forbindelse med de andre genrer. Efter dokumentarafsnittet, vil vi udfolde livsstilsprogrammet, der ligeledes kan anskues som en mere overordnet genre, blandt andet fordi madprogrammet udspringer herfra. Livsstilsprogrammet skal bidrage med et fokus på henholdsvis brødrenes og vennernes livsstil. Herefter vil vi benytte rejseserien til at forstå, hvordan rejsedelen kommer til udtryk i vores analyseobjekter. Dernæst vil vi behandle madprogrammet for at undersøge madens plads og funktion i *Operarejsen* og *Brødrene Ost*. Endelig vil vi inddrage to elementer fra realitygenren; intimitet og autenticitet, for at undersøge henholdsvis brødrenes og vennernes intenderede relationsdannelse og -pleje med seerne.

7.2 Dokumentargenren

Som nævnt vil vi i denne tredje analysedel inddrage en række genrer, der gør sig gældende i vores analyseobjekter, og eftersom de alle er forankrede i den faktuelle genre, og dermed trækker på dokumentargenren, vil vi i dette afsnit skabe et overordnet billede af denne. Herunder, hvilke virkemidler den indeholder, og hvordan disse kommer til udtryk i vores analyseobjekter. Dette skal danne et grundlag for de følgende genrer, som vi løbende vil vise netop trækker på dokumentariske virkemidler.

For at opnå en forståelse for dokumentargenren i sin grundform, herunder dennes virkemidler, vil vi tage afsæt i dokumentarforsker Bill Nichols og hans værk *Introduction to Documentary* (2017) samt medieforsker Ib Bondebjergs værk *Virkelighedens fortællinger – Den danske tv-dokumentarismes historie* (2008), hvilket desuden primært står på skuldrene af Nichols samt film- og medieprofessor Carl Plantingas. Nichols og Bondebjerg skildrer begge, hvordan dokumentaren rummer en kreativ frihed, når det kommer til at fremstille virkeligheden (Bondebjerg 2008, s. 95; Nichols 2017, s. 5), hvilket er i tråd med en af de første definitioner,

som blev fremført af filmproducent John Grierson i 1930'erne. Han beskrev netop dokumentaren som en "creative treatment of actuality" (Nichols 2017, s. 5). Således har vi på den ene side kreativiteten og på den anden side det virkelighedsnære. Det virkelighedsnære kategoriserer Bondebjerg som "journalistiske nyheds- og faktaspor" (Bondebjerg 2008, s. 95).

Nicholas beskriver tre kernepunkter, når han udformer sin definition af dokumentarergenren. Disse kredser alle om dokumentarens virkelighedsskildring: (1) Dokumentarer "are about reality; they're about something that actually happened" (Nichols 2017, s. 5), (2) dokumentarer handler om 'rigtige' mennesker, og (3) dokumentarer fortæller historier om den virkelige verden, og hvad der sker i den (ibid., s. 6f). Kernepunkterne udmønter sig desuden i følgende definition:

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

Nichols første kernepunkt refererer til, at dokumentaren ønsker at ære samt verificere fakta og historie. Således præsenterer dokumentaren mennesker og begivenheder, som hører til den *social*e verden, vi deler, modsat (som fiktion) at opfinde en karakter for at fortælle en historie i 'overført betydning' (ibid., s. 5f). Dermed bestræber dokumentaren sig på at tilbyde verificerbare beviser (ibid., s. 6), hvilket jævnfør Bondebjerg gør, at "de har en særlig forpligtigende reference til virkeligheden" (Bondebjerg 2017, s. 95).

Både *Operarejsen* og *Brødrene Ost* centrerer sig om virkeligheden forstået på den måde, at serierne rummer en del historiske og kulturelle emner, som blandt andet illustreres med visuelle effekter, diegetisk og ikke-diegetisk lyd. I *Operarejsen* gør det sig gældende, at Frederiks oplysende fortællinger omkring opera, herunder værker, komponister og operabegreber verificeres i faktabokse og/eller gennem farvet skrift, eventuelt med tilhørende sort/hvid billede, som eksemplificeret på illustration 75 og 76:

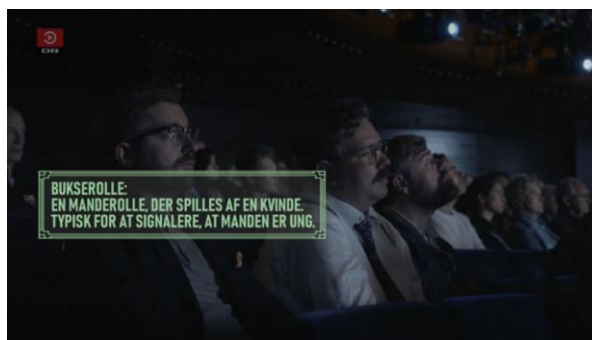


Illustration 75: Faktaboks med en definition på begrebet 'bukserolle' (Operarejsen S1E1: 24:14)



Illustration 76: Fakta om komponisten Gioacchino Rossini (Operarejsen S1E8: 04:21).

Herved præsenterer *Operarejsen* seerne for sandfærdige informationer om historiens hændelser samt oplysninger om ord, som ellers kun ville give mening for musik- og operakendere. Frederiks status som musikformidler understøttes således af faktabokse, hvilket er med til at øge forankringen af fakta i programmet.

I forhold til Nichols første kernepunkt forankrer virkeligheden i *Brødrene Ost* sig blandt andet ved brug af en *voice-over*, som vi tidligere har oplyst, er Bertelsen. Dette virkemiddel, der er en ikke-diegetisk lyd, defineres af Nichols som *voice-of-God*, hvilket betyder, at den talende høres, men ikke ses (Nichols 2017, s. 121). Dette er netop tilfældet med Bertelsen, der får status som *voice-of-God*, hvilket dog brydes en enkelt gang i sæson 2, episode 2, hvor brødrene inviterer Bertelsen med, når de skal smage fuldmådeost i Jylland (Brødrene Ost S2E2: 15:14). Bertelsen funktion er, at han i samtlige afsnit af *Brødrene Ost* introducerer til byer og turistattraktioner (Brødrene Ost S1E1: 02:02), den nationale specialitet (ofte ost) (Brødrene Ost S1E2: 08:04) samt de hoteller, hvor brødrene skal overnatte (Brødrene Ost S1E8: 12:12). Desuden understøttes disse oplysninger, eller brødrenes besøg på en restaurant, med gul skrift på billedsiden, som vist på illustration 77 og 78:

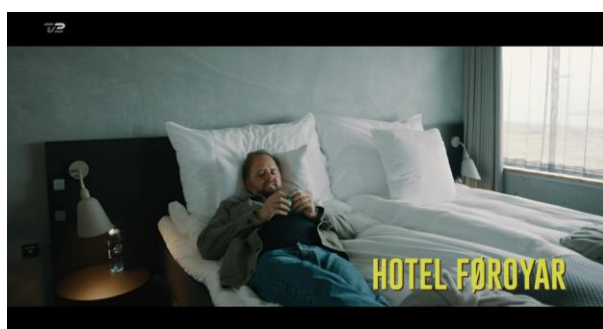


Illustration 77: Hotel Føroyar på Færøerne (Brødrene Ost S2E5: 03:30).



Illustration 78: Brødrene besøger restaurant Koks på Færøerne (Brødrene Ost S2E5: 23:37).

Ud fra Bertelsens voice-over-stemme, samt de visuelle effekter, er vi således ikke i tvivl om, hvor Magnus og Emil befinder sig, hvad de laver eller hvor de spiser. Dette tydeliggør og beviser desuden det virkelighedsnære, i og med vi kan finde frem til selvsamme steder og oplevelser; enten på internettet eller ved selv at rejse ud i verden.

Udover voice-of-God præsenterer Nichols også *voice-of-authority*, hvor den talende både høres og ses (Nichols 2017, s. 122). Her vil vi argumentere for, at Magnus som udgangspunkt er voice-of-authority, da han leder programmet, blandt andet ved at orientere seerne om, hvor de befinder sig, og hvad de skal opleve i det pågældende afsnit. Dog 'punkterer' Emil til tider Magnus' rolle, når han gør opmærksom på, at Magnus tager fejl. For eksempel agerer Magnus rejseguide i sæson 1, episode 7, mens brødrene besøger området Schanzenviertel i Hamborg. Under dette besøg kommer Magnus med 'fakta' om området og aktivisme, men afbrydes konstant af Emil, der retter ham (Brødrenes Ost, sæson 1, episode 7: 08:25). Således overtager Emil ofte rollen som voice-of-authority, og vi (seerne) stoler på det han siger, hvor vi hos Magnus konstant er i tvivl om, hvorvidt det han fortæller er korrekt, eller bare et forsøg på at lyde klog. Dette lægger sig desuden op ad Magnus fiktiobiografiske optrædener, der kontinuerligt sætter modtagerne i en tøvende position.

I *Operarejsen* er det Frederik, der agerer voice-of-authority, når det kommer til opererne, da det er ham der har arrangeret, hvilke forestillinger, som vennerne skal ind og se. Han kan derfor fortælle Rasmus og Allan, hvilken historie, der formidles i hver opera. Her vil vi påpege, at Allan ligeledes byder ind med sin viden og understøtter det, Frederik fortæller. Til gengæld er det Rasmus, der fremstår som voice-of-authority, når det kommer til maden og de oplevelser, der ikke direkte har med opera at gøre. Dermed deles rollen som voice-of-authority i *Operarejsen* mellem vennerne alt efter hvilket element, der er i fokus.

Nichols andet kernepunkt omhandler "real people who do not play or perform roles as actors do [...] Instead, they "play" or present themselves" (Nichols 2017, s. 6). Nichols tager udgangspunkt i sociologen Erving Goffman, når han forklarer, at de medvirkende i en dokumentar er sociale aktører og præsenterer sig selv i hverdagen på måder, der adskiller sig fra en bevidst rolle eller fiktiv præstation (ibid.). I *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) introducerer Goffman sin performanceteori, der beror på en teatermetafor. I den forbindelse opstiller han begrebsparret: *Frontstage* og *backstage*. Her betegner førstnævnte vores adfærd i det offentlige rum, hvor vi opfører os sådan, som vi gerne vil opfattes af andre (Goffman 1959, s. 107). Backstage indikerer derimod den mere afslappede og følelsesladede adfærd, som vi udviser i det private rum (ibid., s. 114f).

De medvirkende kan trække på tidligere erfaringer i forhold til at være sig selv foran et kamera og kan i den forbindelse være meget opmærksomme på kameraets tilstedeværelse, eksempelvis ved at henvende sig direkte til det, hvilket for eksempel sjældent sker i fiktionsfilm (Nichols 2017, s. 6). Således forventer vi, at se de medvirkende spille ‘en rolle som dem selv’ (jf. sociale aktører), hvor kameraet dog kan have indflydelse på, hvilke personlighedstræk som fremstilles, da aktørerne i en sådan situation ofte vil agere, som var de i frontstage (ibid.).

Dette punkt er i *Operarejsen* og især i *Brødrene Ost* til diskussion. Som beskrevet i specialets første del, kan der herske tvivl om, hvorvidt vennerne i *Operarejsen* optræder fiktiobiografisk eller ej. Selvom den fiktiobiografiske modus kontinuerligt bringer os i tvivl, får vi dog generelt et indtryk af, at Frederik, Rasmus og Allan repræsenterer dem selv for seerne, da de giver os et indblik i deres personlige liv. For eksempel når Allan fortæller om sin seksualitet (*Operarejsen* S1E2: 16:31), eller når Rasmus fortæller om sin tid som mobber i folkeskolen (*Operarejsen* S2E4: 23:35). Desuden kan den opmærksomme seer gennem sæsonerne hurtigt konstruere en fortælling omkring Allans ‘skæve’ personlighed, da vi bliver informeret om, at han sover med kugledyne (*Operarejsen* S1E1: 07:08), helst vil spise det samme mad, ikke er god til berøring (*Operarejsen* S2E3: 25:09), hurtigt bliver sur (*Operarejsen* S1E2: 20:24) og “i princippet ikke [kan] holde andre mennesker ud” (*Operarejsen* S1E3: 07:16). Derudover ser vi ofte vennerne i forskellige hverdagslige situationer, som for eksempel under madlavning, bræt- og kortspil samt af- og påklædning.

I *Brødrene Ost* er det langt mere komplekst i forhold til, hvorvidt Magnus og Emil agerer sociale aktører eller spiller fiktive roller. I specialets første del konkluderede vi, at *Brødrene Ost* i høj grad trækker på elementer fra fiktiobiografiske værker. Her viste vores analyse især, hvordan Magnus spiller en overdrevet udgave af sig selv, hvor der på den ene side er et biografisk overskud til stede, og på den anden side fremstår hans optræden fiktioniseret. Således optræder Magnus og Emil ikke umiddelbart som sociale aktører, men til gengæld trækker de på andre dokumentaristiske virkemidler. Det gør sig for eksempel gældende, at Emil og Magnus ‘bryder’ (skuespiller)rollen, når de får direkte øjenkontakt med kameraet som på illustration 79. Eller som på illustration 80, hvor Emil peger direkte ind i kameraet, lige inden han begynder at snakke til kameramanden om, hvor han tror de skal hen i dette afsnit. Dette bliver således en måde at henvende sig direkte til seerne på.



Illustration 79: Emil viser seerne en krabbe (Brødrene Ost S1E1: 11:55)



Illustration 80: Emil peger ind i kameraet (Brødrene Ost S2E2: 01:04)

Det sidste kernepunkt i Nichols' definition på et dokumentarprogram anslår, at dokumentaren består af (historie)fortællinger om, hvad der sker i den virkelige verden (Nichols 2017, s. 7). Dokumentarens narrativ tager afsæt i et individs eller samfunds synsvinkel, hvorfor dokumentaren jævnfør Nichols ikke er en reproduktion af virkeligheden, som fiktionsfilm kan være det, men i stedet en *repræsentation* af virkeligheden ud fra en eller flere synsvinkler (ibid. s. 9). Dokumentaren præsenterer således en subjektiv vinkel på virkeligheden, hvor den samme historie kan fortælles på forskellige måder alt efter afsendernes formål og vinkling (ibid., s. 10). Det er både i *Operarejsen* og *Brødrene Ost* henholdsvis Frederik, Rasmus og Allan samt Magnus og Emil, der med udgangspunkt i egne oplevelser, viden og erfaringer 'fortæller historien'. Det gør sig dog gældende, at Bertelsen som voice-of-God i *Brødrene Ost*, har en stor aktie i det fortalte. I *Operarejsen* bliver det især tydeligt, at vi er vidne til en subjektiv vinkel på virkeligheden, når Frederik, Rasmus og Allan meget ærligt evaluerer den operaforestilling, som de har set. Forestillingerne kan være alt fra 'meget kedelige' (*Operarejsen* S1E1: 23:01) til 'noget af det bedste de nogensinde har set' (*Operarejsen* S1E2: 37:22). Ofte har vennerne divergerende meninger om operaernes kvalitet, og det bevidner, at oplevelsen er subjektiv, og derfor ville oplevelsen med al sandsynlighed være en anden, hvis en anden person end Frederik, Rasmus eller Allan tilkendegav sin holdning. Det samme gælder for så vidt også *Brødrene Ost*, hvor Magnus og Emils mange smagsoplevelser hos diverse restauranter og osteproducenter er subjektive. Her må det ligeledes tages i betragtning, at henholdsvis opera og ost generelt ikke falder i alles smag. Dette tydeliggør den subjektive fremstilling, hvor vennerne i forvejen har en forkærlighed for opera, og det samme gør sig gældende hos brødrene og osten.

7.1 Livstilsprogrammer: *Operarejsen* og *Brødrene Ost* som nytte- og livsstils-tv med høj værtsprofilering

Livsstilsprogrammer har haft momentum siden 1990'erne og Christensen beskriver, at programmerne omhandler “[b]olig, have, mad, ferie, krop og sundhed [...] [og så har de til hensigt at] informere, give gode råd og underholde seerne” (Christensen 2008b, s. 23). Genren har dermed et nært slægtskab med eksempelvis mad- og rejseprogrammer, i og med at disse, sammen med livsstilsprogrammer, kategoriseres som genrehybrider med faktuel tv-underholdning (ibid.). Den faktuelle underholdning beskrives af medie- og kommunikationsprofessor Annette Hill som livsstilsprogrammernes kerne, da de “presents information in an entertaining manner [and] attempts to present information to audiences who want to be entertained and informed at the same time” (Hill 2005, s. 80). Derfor finder vi teorien omkring livsstilsprogrammet nyttig i forhold til at åbne op for vores analyseobjekter, fordi *Operarejsen* og *Brødrene Ost* netop er eksempler på underholdningsprogrammer, der indeholder faktuelle oplysninger omkring henholdsvis opera og nationale specialiteter (eksempelvis ost).

Christensen peger på, at livsstilsprogrammer er i direkte forbindelse med det moderne samfund, hvor der er øget fokus på blandt andet individualisering og refleksivitet. Her tilbyder programmerne forbrugeren “handlingsorienterede argumenter for det positive og ‘naturlige’ [...] og for et selvfølgeligt ‘arbejde’ på en øget smagsmæssig differentiering” (Christensen 2008b, s. 24). Drømme og ønsker for hverdag og fritid, herunder ønsket om velvære, er ifølge Christensen typisk i fokus (ibid., s. 25). Samtidig er livsstilsprogrammer ofte “rammesat af en generel markedsorientering, der primært ytrer sig i det forhold, at programdeltagere og seere med selvfølgelighed positioneres som forbrugere” (ibid., s. 26). Det vil blandt andet sige, at seerne kan – mod betaling – opnå samme ting eller oplevelse, som dem der udfoldes i programmerne.

Dog opstår der en kritik af livsstilsprogrammet, når Carlsen og Frandsen diskuterer dets lave produktionsstatus, og peger på, at “livsstilsprogrammerne ofte har en uklar præmis” (Carlsen og Frandsen 2005, s. 1). Carlsen og Frandsen bemærker desuden, at der ud fra en vanlig journalistisk tankegang heller ikke er “meget prestige i faktuel tv uden samfundskritisk brod, som prioriterer at give seerne inspiration og gode råd i forhold til håndteringen af privatlivets fysiske, praktiske og forbrugsmæssige aspekter” (ibid.). Denne negative holdning står i kontrast til programtypens popularitet hos seerne. Desuden har forskningen kun langsomt fundet livsstilsformaterne værd at beskæftige sig med, og programmerne har længe været afskrevet

som “uinteressante” (ibid.). I starten af 00’erne blev livsstilsprogrammer desuden overgået af reality-programmer, som fik stor succes i samme periode, med teatraliske iscenesættelser af mellem menneskelige interaktioner og konflikter. Således blev det reality-tv, som videnskaben beskæftigede sig med (ibid.). I vores tredje analysedel vil vi komme nærmere ind på, hvordan *Operarejsen* og *Brødrene Ost* ligeledes trækker på elementer fra reality-genren.

Carlsen og Frandsen understreger endvidere, at man inden for livsstils-tv skelner mellem to poler: (1) nytteprogrammet og (2) livsstilsprogrammet. Hvor livsstilsprogrammet arbejder ud fra et feel-good-udtryk, så fokuserer nytteprogrammet på viden og værtsprofilering med “instruktiv saglighed og personlighed” i centrum (ibid., s. 13). Nytteprogrammet har rod i public service-traditionens folkeopdragende programtyper, mens livsstilsprogrammerne afspejler “konkurrencetv’ets ønske om at dyrke en relation med seeren” (ibid., s 7).

For os at se kan *Operarejsen* på mange punkter minde om et nytteprogram, dog med træk fra livsstilsprogrammet, mens *Brødrene Ost* i højere grad er et livsstilsprogram, men med elementer fra nytteprogrammets værtsprofileringen. I *Operarejsen* er især Frederik ‘på hjemmebane’ og programmet er gennemsyret af hans smag og stil inden for operaen. For Carlsen og Frandsen er det netop stilen, og stilens iboende livsstil, der er vigtig i nytteprogrammet: “Stilen understøtter nærvær, autencitet og transparens, der optimerer seerens tillid til programmet” (ibid., s. 23). Således bliver den viden vi får omkring opera understøttet af Frederiks personlighed, hvor det bliver læring og hans personlige smag, som er i centrum. Hertil kommer Allans ekspertviden omkring dele af musikken, som netop kan ‘optimere seernes tillid’ i forhold til vidensdelingen i programmet. Både Frederiks og Allans viden underbygges, når programmet trækker på dokumentariske virkemidler, for eksempel med faktabokse, der gengiver, hvad de netop har forklaret. Det er eksempelvis tilfældet i sæson 1, afsnit 3, når Frederik fortæller om Strauss (illustration 81).



Illustration 81: Faktaboks om Strauss’ far (*Operarejsen* S2E3: 05:04).

Ved siden af Frederik og Allan står så den lidt mere uvidende Rasmus, som bliver seernes støtte, når han beder Frederik og Allan om at uddybe: “Og jeg ved godt jeg har spurgt om det 10.000 gange før, men hvilken Richard Strauss er der tale om her?” (Operarejsen S2E3: 06:29). De fleste seere vil således kunne identificere sig med Rasmus, da operaviden må anses som en niche. *Operarejsen* indeholder således træk fra et nytteprogram med høj værtsprofilering, der er bygget op omkring værtens (primært Frederiks) personlige livsstil og hans individuelle syn på operamusik.

Brødrene Ost har i og for sig også en høj værtsprofilering, fordi programmet centrerer sig omkring, hvad vi må formode, er Magnus’ personlige livsstil. Magnus er dog ikke ‘på hjemmebane’, når det kommer til viden omkring de forskellige landes specialiteter (ofte ost). I stedet for er det ‘feel-good’ følelsen og det tydelige ønske om at skabe en relation til seerne, der dominerer. Vidensdeling omkring ost, mad og land kommer fra ‘eksperter’, hvilke jævnfør Carlsen og Frandsen skal repræsentere autoriteten (Carlsen og Frandsen 2005, s. 18). I bund og grund handler *Brødrene Ost* “mere bredt om [det Carlsen og Frandsen kalder] det gode liv” (ibid., s. 16), hvor seerne desuden kan få følelsen af at være ‘positioneret som forbrugere’. Dette forhold vil vi vende tilbage til, når vi behandler rejseserien.

I forbindelse med denne analyse af *Brødrene Ost* bliver det tydeligt, hvordan visse elementer fra livsstilsprogrammet ligeledes gør sig gældende i *Operarejsen*. Programmet indeholder ligeledes en iscenesættelse af ‘det gode liv’, hvilket bliver tydeligt, når Rasmus i Normandiet vælger, at de tre venner skal besøge et ostemuseum i stedet for at afsøge det oplagte: 2. verdenskrig (Operarejsen S2E3: 08:57). ‘Det gode liv’ bliver i høj grad drevet frem af Rasmus’ personlighed og livsstil, og han er dermed den afgørende brik, når det kommer til madoplevelser. Således bliver Rasmus (og hans livsstil) en væsentlig del af værtstrioen, der tilsammen skaber de kulturelle oplevelser i programmet. På et andet plan end *Brødrene Ost* kan vi desuden tale om relationspleje i forhold til, at seerne som nævnt kan identificere sig med Rasmus, der har en mindre viden om opera og som desuden har lyst til at opleve andre ‘mere turistede’ ting (end opera) på deres rejse.

7.3 Rejseserien

Forrige analyseafsnit har givet os et indtryk af, at *Operarejsen* og *Brødrene Ost*, på trods af deres forskelle, indeholder en række fællestræk, og den næste fællesnævner vi vil give op-

mærksomhed er rejsedelen. Begge programmer gør selv opmærksomme på, at de er *rejseprogrammer*, hvilket er i tråd med Aggers pointe om, at genrer kan kommentere på hinanden 'i tilslutning' (Agger 2015, s. 127). I *Operarejsen* gøres dette allerede i titlen samt i de første sekunder af serien, når Allan siger: "Jeg fik mulighed for at søge et stort rejselegat [...] Jeg har fået mulighed for at opleve [...] Europa" (*Operarejsen* S1E1: 00:33). I *Brødrene Ost* oplever vi en direkte tilslutning til rejseserien, når Magnus siger: "Det er jo et rejseprogram, det her Emil" (*Brødrene Ost* S2E1: 04:16). Magnus' bemærkning får dog en parodierende effekt, hvor tonefald og kropssprog (illustration 82) antyder, at han latterliggør rejseserien, eller i hvert fald via overdrivelse og ironi får fortalt, at det er et rejseprogram. Dette er således i tråd med Waade og Damkjærers metarejseserie, som vi introducerede i specialets indledning.



Illustration 82: Magnus' overdrevne kropssprog (*Brødrene Ost* S2E1: 04:14)

Waade beskriver, at rejseserier har været en del af programfladen i mere end 20 år, hvor "de har tilbudt seeren en suveræn udsigt til fængslende landskaber, fremmede kulturer og fristende rejsemål" (Waade 2010, s. 147). Desuden peger Waade og Damkjær på, at udbuddet af rejse-serier er steget kraftigt i takt med opblomstring af nye kanaler (Damkjær & Waade 2011, s. 144) og i nyere tid (i kraft af digitaliseringen) ligeledes de mange streamingtjenester. Waade skildrer, hvordan rejseserien er faktuel tv-underholdning, men beskriver samtidig, at det er fremstillingen af rejsemålet, værternes centrale rolle samt det faktum, at programmerne udspiller sig langt væk fra hverdagen, som gør dem unikke (Waade 2010, s. 147f). Hun peger på, at rejseserien har skabt en *sofaturist*, som hjemme fra stuen kan få "den store vide verden ind i hverdagen" (Waade 2009, s. 87). Dette er desuden i tråd med Rosas pointe om, at vi i det accelererende samfund søger mange oplevelser, men er begrænsede på tid. Derfor er det som nævnt oplagt for individer at erhverve oplevelser gennem skærmen, og dermed spare tid.

Damkjær og Waade vurderer overordnet set rejseserien som en genrehybrid (Damkjær & Waade 2011, s. 140), som “engagerer seerne gennem drama, humor og identifikation [...] [og man bør derfor] have blik for de mediespecifikke karakteristika, som har betydning for de enkelte seriers underholdende karakter, herunder værtsrollen, rejseformen og inspirationen fra andre tv-genrer” (ibid.).

I forlængelse af dette forklarer Waade og Damkjær, hvordan rejseserien kan opdeles i tre supertekstgenrer¹¹ med hver deres kommunikative strategier: (1) *Den journalistiske dokumentar*, som primært oplyser seerne (ibid.). Her kunne et eksempel være *Danskere i verden* (2023) med journalist Stéphanie Surrugue. I dette program er der nemlig fokus på dokumentariske elementer såsom information, argumentation og oplysning. (2) *Faktuel tv- underholdning*, som fastholder seerne med blandt andet humor og seerinddragelse (Damkjær & Waade 2011, s. 140). I denne forbindelse kan *Størst* (2016) med Peter Ingemann være et godt eksempel, da der her forekommer livsstilsrelaterede tematikker, som høj værtsprofilering og den gode stemning. (3) *Forbrugerorientering*, som påvirker seerne i forhold til forbrugeradfærd (Damkjær & Waade 2011, s. 140), eksempelvis *Sæt pris på Danmark* (2017) med Hans Pilgaard. Ved denne supertekstgenre er der blandt andet “fokus på destinationer og turisttyper, mad og seværdigheder og karakteristika ved besøgslandet” (Waade 2009, s. 91). Den journalistiske dokumentar og forbrugerorientering (reklame) har kommunikative strategier, som ligger uden for medieteksten, mens faktuel tv- underholdning har sig selv (underholdningen) som fokus (Damkjær & Waade 2011, s. 141). Rejseseriens receptionsmodus skal dog opfattes som et balanceforhold, hvor en modus ofte vil dominere, men alle tre kan dog være til stede. Vi finder disse supertekstgenrer relevante, når vi beskæftiger os med, hvordan *Brødrene Ost* og *Operarejsen* adskiller sig fra hinanden.

Vi kan umiddelbart placere *Operarejsen* mellem journalistisk dokumentar og faktuel tv-underholdning, da begge er dominerende i programmet. Programmet trækker på den journalistiske dokumentar i forhold til sin højkulturelle iscenesættelse af opera samt ved brug af dokumentariske virkemidler som faktabokse om musikken og komponisterne. Men den underholdende modus vægter ligeledes højt, hvilket vi blandt andet har beskrevet i specialets anden analysedel. Samtidig viste vores afsnit om livsstilprogrammet, hvordan *Operarejsen* trækker på livsstilsrelaterede elementer som ‘det gode liv’, hvor den gode og hyggelige stemning blandt

¹¹ Ud fra de tre supertekstgenrer opstiller Waade de 10 rejseserieprototyper: (1) Den dokumentariske rejseserie, (2) den populærvidenskabelige rejseserie, (3) den selskabelige rejseserie, (4) grupperejseserien, (5) reklamerejseserien, (6) aktivferie-rejseserien, (7) den kulinariske rejseserie, (8) emigrant-rejseserien, (9) backpackerrejseserien og (10) metarejseserien (Damkjær & Waade 2011, s. 147-151). Det er netop disse vi lagde os op ad i specialets indledning, hvor vi inddrog den dokumentariske rejseserie og metarejseserien.

vennerne, må anses som værende en betragtelig del af programmets helhed. Således engagerer *Operarejsen* blandt andet sine seere med godt selskab, humor, ironi og sarkasme, hvilket jævner Damkjær og Waade er en vigtig del af genren. Og ligeledes bliver en kontrast til 'den tunge' faktuelle viden omkring opera. Forbrugerorienteringselementet optager en mindre plads i *Operarejsen* og tilmed på en lidt særlig måde. Vi vil argumentere for, at nogle af de attraktioner eller madsteder, som primært Rasmus ønsker, at vennerne skal besøge, kan anses som forbrugerorientering. Som eksempelvis dönerstedet 'Imren' i Tyskland, der er berømt for sin sesam-dressing (*Operarejsen* S1E7: 16:33). Herudover kan hensigten med *Operarejsen* på bedste publicerservice-manér desuden være at vække lysten hos danskerne til at se operaforestillinger: Seerne får nemlig altid oplyst forestillingens navn og bliver ofte præsenteret for det opera- eller musikhus, hvorfra den kan opleves, hvilket eksempelvis kan observeres på illustration 83. Disse elementer kan således fungere som appetitvækkere og dermed bidrage med en form for reklameværdi for seerne.



Illustration 83: Operahuset på Sicilien (*Operarejsen* S2E4: 32:02)

Endelig kommer det element, hvor Frederik skal reklamere for den lejede autocamper på sociale medier. Tidligere beskrev vi dog, hvordan disse sekvenser i omfattende grad tyder på at være fikcionaliserede, hvorfor vi således betvivler faktadelen. Om ikke andet iscenesættes det som en forbrugerorientering, når Frederik går rundt med sin selfie-stang og reklamerer for autocamperen, som var han en 'ægte influencer' (*Operarejsen* S1E2: 01:13).

Brødrene Ost har ligesom *Operarejsen* elementer fra supertekstgenren faktuel tv-underholdning samt fra forbrugerorienteringssupertekstgenren, hvor især sidstnævnte fylder en betragtelig del. Den faktuelle tv-underholdning i *Brødrene Ost* kommer i vid udstrækning til udtryk gennem humor, hvilket vi behandlede i specialets anden del. Men i programmet er der ligeledes en særlig metakommunikation på spil, når Magnus gør opmærksom på seernes eksistens, ved at forklare Emil, hvorfor han skal bo på et budgetvenligt hotel og ikke på det dyre

hotel sammen med ham: “Det er jo seerne, der er i fokus” (Brødrene Ost S2E1: 04:17), så de skal vide, hvordan man kan bo “uden at vælte budgettet” (Brødrene Ost S2E1: 04:21). Emil mener til gengæld, at det er at forskelsbehandle og bliver dermed en smule fornærmet (Brødrene Ost S2E1: 04:23). Dette har således en humoristisk antydning, hvilket gør, at vi (seerne) kan blive i tvivl om programmets agenda: Vil det forbrugerorientere eller underholde?

Vi oplever generelt, at der i *Brødrene Ost*, ved hjælp af visuelle effekter, er gjort meget ud af at informere seerne, hvor brødrene spiser, sover og opholder sig, hvilket vi ligeledes pointerede, da vi behandlede dokumentargenren. Dette lægger sig således i høj grad op ad forbrugerorienteringssupertekstgenren, hvor Waade netop pegede på, at der var fokus på at informere om destinationer, seværdigheder og andre karakteristika ved landet, herunder eksempelvis som i dette tilfælde: Overnatningsmuligheder. Waade mener netop, at dette kan komme til udtryk via “positive oplevelser, forbrugertips og turistinformation” (Waade 2009, s. 91), hvilket umiddelbart er det der sker i *Brødrene Ost*, når Bertelsen gennem det dokumentariske virkemiddel voice-of-God, forklarer og informerer om Magnus’ ‘dyre’ hotel og Emils ‘budgetvenlige’ hotel. Dog oplever vi, at humoren ‘punkterer’ informationen, da den til dels overskygger de forbrugerorienterede elementer. Og herved opstår programmets egentlige agenda måske; at underholde. Trods et væld af informationer fra speakeren, gør *Brødrene Ost* dog selv opmærksom på, at programmet ikke er “en dybdegående dokumentar” (Brødrene Ost S2E1: 06:35), hvilket vil sige, at det jævnfør Agger ‘afviser’ en genre. Igen via en humoristisk vinkel, da det bliver fastslået, alt imens programmet for en kort stund skifter voice-of-god Bertelsen ud med Mads Brügger, som har en mere dokumentarisk vinkel på sin speak. Ud fra den betragtning placerer *Brødrene Ost* sig således ikke indenfor den journalistiske dokumentar, men programmet bruger dog dokumentariske virkemidler, hvor seerne trods alt bliver oplyst.

Det gælder desuden for både *Operarejsen* og *Brødrene Ost*, at underholdningselementet især skabes af værterne, som Damkjær og Waade peger på er gennemgående for rejserien, hvilket desuden er i tråd med livsstils-tv. De forklarer ligeledes, at værten ofte er en kendt medieperson (Damkjær & Waade 2011, s. 143). Programværten har generelt en vigtig rolle og “skal sikre sammenhæng mellem de enkelte episoder og skabe kontakt og intimitet mellem programmets deltagere, seere og destinationer” (ibid., s. 139). Helt simpelt kan det underholdende aspekt således bunde i, at værten i forvejen er kendt, hvilket ligeledes er grobund for en relation mellem vært og seer. Derudover kan værten ifølge Damkjær og Waade “være med til at præge programmet på en underholdende måde gennem f.eks. overdrivelse, underdrivelse, biografiske referencer eller ved at indgå i komiske situationer” (ibid., s. 139f). Som vi udledte i specialets første analysedel har henholdsvis Frederik, Rasmus og Allan samt Magnus og Emil

i kraft af deres celebritystatus en tilknytning til komikerbranchen generelt. Således kan de (værterne) i sig selv præge deres respektive programmer og tilføre en underholdningsværdi. Dog er denne tilknytning mere udtalt hos nogle af de mandlige værter end andre. For eksempel i mindre grad ved Allan og Emil.

7.3.1 Naturoplevelser og udsigt ‘punkteres’

Waade opererer i sit forskningsarbejde med begrebet *udsigt*, som “betegner en særlig måde at formidle og iscenesætte steder og natur på” (Waade 2010, s. 147). Begrebet fordrer en positiv fremstilling med en høj oplevelseskvalitet (ibid.), hvilken, vi med afsæt i Waades forskning, kan anskue som en præmis i rejseserierne. Set i lyset af dette kan programmer som *Kurs mod fjerne kyster*, *Størst, Anders og Anne i USA* (2016) eller *Først til verdens ende* (2020) i langt højere udstrækning end *Operarejsen* og *Brødrene Ost* anses som prototyper på rejseprogrammer. Det er i *Operarejsen* og *Brødrene Ost* umiddelbart ikke sekvenser med naturoplevelser, og dermed udsigter, som er i fokus. Sekvenserne har en plads i programmerne, men de bliver iscenesat og brugt på en anden måde, end den Waade præsenterer.

I *Operarejsen* står vennerne eksempelvis foran en sø, og her bemærker Allan: “Det er vel nok en af de største naturoplevelser, vi har haft på turen” (*Operarejsen* S1E3: 34:03), hvor Frederiks sarkastiske kommentar hertil lyder: “Det er det her med at stå og kigge ud over en forurenede sø, der virkelig trigger dig” (*Operarejsen* S1E3: 34:13). Således får vi som seere ikke lov til at dvæle ved Allans ‘store naturoplevelse’ ret længe, i og med Frederiks kommentar sætter den underholdende værdi i forgrunden. Denne spartanske måde hvorpå vennerne kommenterer på udsigt og natur for herefter at ‘punktere’ oplevelsen, er ret sigende for programmet, hvilket generelt kan have en humoristisk undertone, men det kan ligeledes hænge sammen med, at naturoplevelser er sekundære for programmet.

Waade beskæftiger sig med medieprofessor André Janssons tre måder, hvorpå turister “tilegner sig besøgs-kulturen på [...] og disse tre måder betegner tre forskellige typer relationer mellem turisten og det sted og de menneske[r], han/hun møder” (Waade 2009, s. 92). Den første måde er *sympiotisk relation*, hvor den rejsende kommer helt tæt på det fremmede sted, menneskene og kulturen (eksempelvis rygsækrejsen). Den anden måde kaldes den *antagonistiske relation*, og peger på, at den rejsende oplever sted, mennesker og kultur på afstand (eksempelvis busrejse). Endelig er den tredje måde *den kulturelle relation*, hvor rejsen bliver sekundær til fordel for et andet primært formål (eksempelvis golf) (ibid.). Disse relationsmåder overfører Waade til rejseserien og i forlængelse af det, vil vi argumentere for, at *Operarejsen*

placerer sig i den kulturelle relation, hvor operaforestillingerne er det primære formål med rejsen. Dette kan netop være i tråd med, at vennerne ofte 'punkterer' naturoplevelser, da rejsedelen for dem er sekundær. Endnu et eksempel på dette er, når Frederik, Rasmus og Allan går rundt på Villa Rufolo i Italien, som komponisten Wagner i sin tid gæstede for at få inspiration (illustration 84). Her er især Rasmus imponeret over udsigten samt det æstetiske ved alle blomsterne og siger derfor: "Det er jo en visuel mavepuster, man får her. Altså jeg er blæst blæst helt bagover" (Operarejsen, S2E5: 17:18), hvortil Allan kommenterer: "Det meget den samme blomst, ikke. De bruger hele vejen igennem" (Operarejsen S2E5: 17:25) og "Ja det ligner jo så faktisk lidt det samme" (Operarejsen S2E5: 17:35). Allan 'punkterer' således Rasmus' begejstring med sin hentydning om, at han nærmere keder sig, fremfor at være visuelt fornøjet af udsigten og blomsterne. Om rejsen er det primære formål eller ej, så er dette eksempel i sidste ende hovedsageligt med til at understøtte, hvordan humoristiske elementer kontinuerligt kommer i forgrunden.



Illustration 84: Vennerne går rundt i Villa Rufolo (Operarejsen S2E5: 17:27)

Selvom vi ikke får så mange naturoplevelser i *Operarejsen* får vi til gengæld gennem Rasmus' madlavning ofte præsenteret landets traditionelle retter, som vist på illustration 85. Her får seerne både indblik i Rasmus' store glæde for mad og madlavning og kulturel viden om det pågældende lands madvaner. Hertil kommer, at vennerne ofte opsøger turistattraktioner, som for eksempel Det skæve tårn i Pisa (illustration 86) eller Julemandens værksted i Finland (illustration 87), men det er ikke overdådige og autentiske kulturelle oplevelser seerne præsenteres for. Ofte virker vennernes ophold ved attraktionerne iscenesat, og her er det primære mål, at Frederik uddeler operaviden. I den forbindelse kan *Operarejsen* umiddelbart anses som et høj-kulturelt program, der mest af alt handler om at 'nørde' opera. Og al den viden og snak om operamusik er måske netop det, der overskygger rejsedelen på en sådan måde, at vi ikke blot kan klassificere *Operarejsen* som en rejseserie.



Illustration 85: Faktaboks om sauerbraten (Operarejsen S2E1: 34:12)	Illustration 86: Vennerne besøger det skæve tårn i Pisa (Operarejsen S1E3: 00:50)	Illustration 87: Vennerne besøger Julemanden i Finland (Operarejsen S2E6: 06:11)
---	---	--

I *Brødrene Ost* fylder naturen og udsigten mere end i *Operarejsen*. Natur- og udsigtsoplevelserne kommer ofte til udtryk gennem speaker- og overgangssegmenter, hvor vi via panoreringsframes oplever det landområde, som brødrene befinder sig i (Eksempelvis som vist på illustration 88). I forhold til den gennemgående iscenesættelse af ‘livet som levemand’ og at brødrene skal “ha’ det lækkert” (Brødrene Ost S1E1: 01:12), spiller naturoplevelserne dog en mindre rolle. Brødrene går meget op i mad, men ikke altid som i *Operarejsen*, hvor det besøgte lands traditionelle retter iscenesættes. Det handler i højere grad om, at brødrene skal have ‘det lækkert’, når de eksempelvis går efter Michelin-restauranter. De besøger dog også de lidt mere lokale restauranter, eksempelvis i Spanien, hvor de får paella, som er en traditionel spansk ret (illustration 89). Dog virker valg af retter og restauranter lidt mere tilfældigt end i *Operarejsen*, og Magnus’ planlægning er ofte mangelfuld, i kraft af hans fiktiobiografiske optræden. Derfor bliver mange af deres restaurantbesøg iscenesat som værende spontane.

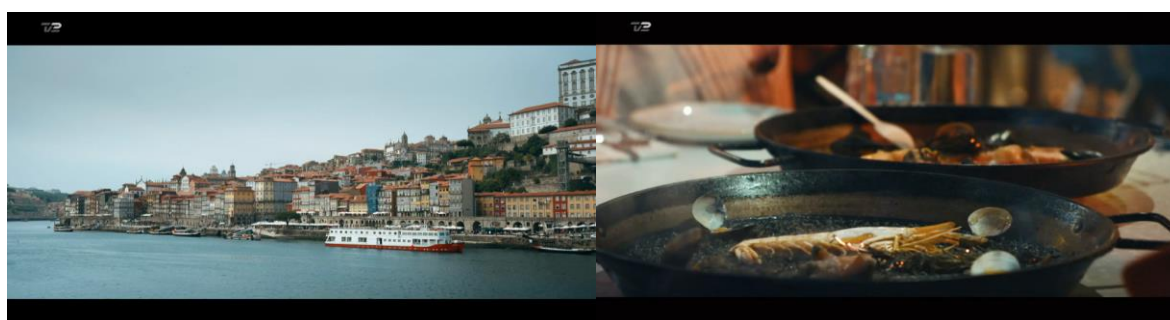


Illustration 88: Porto i Portugal (Brødrene Ost S2E1: 06:50)	Illustration 89: Paella i Spanien (Brødrene Ost S1E2: 16:56)
--	--

På samme måde, som Frederik, Rasmus og Allan opsøger Magnus og Emil ligeledes turistattraktioner, som for eksempel Eiffeltårnet (illustration 90) eller Ree Park (illustration 91), hvor de opnår oplevelser, der bidrager til deres iscenesættelse af ‘det gode liv’ (jævnfør livsstilprogrammet). Det er således ikke nemt at placere *Brødrene Ost* indenfor Waades relationsmåde,

da turistattraktioner, hotelovernatninger, madoplevelser, producentbesøg og interaktion med de lokale er ‘mudret sammen’, hvor rejsedelen til dels må siges at stå i baggrunden for brødrenes dynamik og livsstil.



Illustration 90: Emil og Magnus besøger Eiffeltårnet i Paris (Brødrene Ost S1E1: 09:42)



Illustration 91: Brødrene besøger Ree Park (Brødrene Ost S2E2: 13:05)

6.4 Madprogrammet: Madens betydning i *Operarejsen* og *Brødrene Ost*

I *Operarejsen* og *Brødrene Ost* observerer vi et stort fokus på mad: Ofte handler det i mindre grad om selve madlavning og i højere grad om at indtage og iscenesætte maden. Disse elementer ønsker vi at udforske i den nærværende analyse. Vi vil i dette afsnit primært tage afsæt i Leer, som har forfattet *Madskulinitet – Kønskamp i tv-køkkenet* (2017) og som i samarbejde med medieforsker Stinne Gunder Strøm Krogager står bag værket *Mad og medier* (2021).

“Madprogrammet går tilbage til fjernsynets barndom [...] men har i de sidste årtier oplevet en markant udvikling, som skal ses i lyset af en generel udvikling af livstils-genren på tv” (Leer 2017, s. 45). *Nak & Æd* (2010-), *Spise med Price* (2008-), *Masterchef* (2011-) og *Bagedysten* (2012-) står som åbenlyse eksempler på madprogrammer, der i nyere tid har haft stor succes. I dansk sammenhæng forbinder vi historisk set madprogrammet med *TV-køkkenet*, “som sendte første gang i 1966 og frem til starten af 1990’erne” (ibid.). I dette program oplevede seerne stor udskiftning blandt værterne, hvilket ikke er det billede vi ser i dag, hvor værtsprofilerne ofte bærer madprogrammerne frem (ibid., s. 46). I den forbindelse er værtens iboende livsstil vigtig, da den, som nævnt tidligere, “understøtter nærvær, autenticitet og transparens, der optimerer seerens tillid til programmet” (Carlsen & Frandsen 2005 s, 23). Der sker desuden en udvikling indenfor genren med det engelske madprogram *The Naked Chef* (1999-2001), hvor man går fra “aldrende gourmænd, stive professionelle kokke eller stramme husholdningslærerinder, der bestyrede køkkenet” (Leer 2017, s. 52) til den unge Jamie Oliver med

den dynamiske personlighed (ibid.). I programmet bruges livlig musik og en legende visuel stil og dermed kan det “tolkes som en dokusoap, der bruger soapens skabelon til at formidle dokumentarstof” (ibid.), hvor programmet desuden låner fra reality og musikvideoen (Leer 2017, s. 52). I forlængelse af dette kategoriserer Leer madprogrammet som en genrehybrid (ibid.), som blandt andet trækker på livsstilsprogrammet og dokumentarisme.

I *Operarejsen* og *Brødrene Ost* er ingen af værterne kokke. Det tætteste vi kommer på dette, er Rasmus, som kan betegnes som en amatørkok, da han elsker at lave mad, og derfor kokkerer mange af vennernes måltider på deres rejse. I den forbindelse får maden til tider en tilknytning til operamusikken, hvilket eksempelvis kan observeres i sæson 1, afsnit 8. Her serverer Rasmus “Tournedos Rossini” (*Operarejsen* S1E8: 21:10), som er en ret opkaldt efter komponisten Gioachino Rossini. Vi får dog i *Operarejsen* såvel som *Brødrene Ost* kun sparsomme oplysninger omkring opskrifter og råvarer, og derfor kan ingen af programmerne kategoriseres som et klassisk madprogram. Maden er dog et betragteligt element i programmerne, og det er derfor relevant at undersøge dens funktion. Hertil kommer, hvordan Waade fremhæver, at “[m]ad er som så mange andre aspekter i det moderne liv en art livsstilsmarkør. Med maden vi spiser, viser vi, hvem vi er” (Waade & From 2007, s. 75). Således har madprogrammer ikke udelukkende til formål at levere et nytteorienteret aspekt, som eksempelvis at lære os at lave mad (gennem opskrifter mm.). De har også til hensigt at afspejle forskellige måder at leve på. *Operarejsen* og *Brødrene Ost* centrerer sig begge om at skildre livsstilsprogrammets ‘det gode liv’, hvilket de netop gør via maden.

6.4.1 ‘Svælgen’ i mad og madens sanselige potentiale

I iscenesættelsen af maden ligger først og fremmest to interessante pointer, som gør sig gældende for både *Operarejsen* og *Brødrene Ost*: (1) Både Frederik, Allan og Rasmus samt Magnus og Emil svælger sig i mad og drikke, hvor det kan fremstå tilnærmelsesvist vulgært. (2) Iscenesættelsen af maden (og måltidet) fremstår dels æstetisk og dels sanseligt for seerne. Vores første pointe er i tråd med Leers analyse af *Spice med Price*, hvor han netop fremhæver overdrevet brug af smør, fedt og generelt mængden af den mad, som produceres (Leer 2017, s. 145). I *Spise med Price*, der havde premiere i 2008, og sidst udkom med en sæson i 2022, er det James og Adam Price (primært kendt gennem deres forældre, skuespillerparret John og Birgitte Price), som agerer værterne. James og Adam er amatørkokke, og har således et andet professionelt virke ved siden af madlavningen (ibid., s. 140). Leer indtager i sin analyse et performativt maskulinitetsperspektiv, hvor han undersøger “den grundlæggende forståelse af

madlavning og “mandelavning” som to gensidigt konstituerende praksisser” (ibid., s. 14). Vi vil ikke udfolde dette yderligere, men blot konstatere, at Leers teoretiske ståsted bygger herpå. Og desuden være bevidste om, hvordan iscenesættelsen af maden i *Operarejsen* og *Brødrene Ost* ligeledes kan hænge sammen med ‘mandelavning’; altså en form for forhandling og/eller fremstilling af det maskuline hos værterne. Leer mener, at *Spise med Price* med sit overdrevne forbrug af blandt andet fedt, udfordrer nutidens sundhedsdiskurser og bliver en provokation “i en tid med fokus på livsstilssygdomme” (ibid., s. 150). Deres mere eller mindre overvægtige kroppe er ifølge Leer med til at inkorporere denne ‘provokation’ (ibid.). I dag har ‘den fede krop’ ikke ligefrem nogen positiv association, men den signalerer derimod, at man er ‘mislykket’. ‘Den slanke krop’ står i modsætning her til som idealet og udtrykker kontrol (ibid., s. 150f). Denne skam omkring fedme, som hersker i vores samfund, løsriver brødrene Price sig fra, da de jævnfør Leer “stiller sig stolt frem og tager fedmen på sig i fuld bevidsthed om det provokerende i dette statement” (ibid., s. 151), hvilket de netop viser gennem deres udskejelser, herunder den fedtrige madlavning.

I *Operarejsen* og *Brødrene Ost* observerer vi, hvordan noget lignende udspiller sig i forhold til at ‘løsrive’ sig fra nutidens sundhedsidealer. Frederik og Magnus fremstår som stærke eksempler på, hvordan de mere eller mindre eksplicit stolt fremstiller deres (usunde) livsstil. Frederiks uendelige ‘druk’ og rygning (illustration 92 og 93) fremstilles positivt, når han for eksempel ytrer: “Jeg ved ikke noget meget bedre end at ryge og drikke” (*Operarejsen*, S1E3: 23:50). På illustration 92 bliver Frederiks rygning sat i fokus, når han hele tiden skal nå en smøg, inden de skal videre. På illustration 93 observerer vi, at Frederik er i gang med sin anden ‘køreøl’, hvor han netop har ‘skudt’ en kapsel i hovedet på Rasmus, som siger: “Ikke flere øl til den mand” (*Operarejsen* S1E1: 34:33). Da de lidt senere standser autocamperen vælter der øl ud af Frederiks dørside (*Operarejsen* S1E1: 37:27).



Illustration 92: Frederik tænder en cigaret (*Operarejsen* S1E1: 08:02)



Illustration 93: Frederik drikker øl i autocamperen (*Operarejsen* S1E1: 34:28)

Magnus kommenterer tit på sine og til tider også Emils 'runde former' og bruger forskellige virkemidler til at iscenesætte sin krop. Allerede i introsekvensen gøres seerne opmærksomme på dette, når Bertelsen i form af en ikke-diegetisk voice-over siger: "Med for højt kolesterol skal brødrene [...] have det lækkert" (Brødrene Ost S1E4: 01:06). På den ene side har vi ligesom ved Frederik således en meget åbenlys fremstilling af 'den usunde krop', hvilket også signaleres, når Magnus siger: "Du er ikke lige så fed som mig, men du er lidt tyk" (Brødrene Ost S2E1: 10:06) eller når Lars Ranthe fortæller: "Jeg vil være tyk ligesom dig Magnus. Det er meget federe" (Sæson 2, episode 3: 00:55). På den anden side indtager Magnus en fiktiv rolle i sæson 1, afsnit 4, hvor han egentlig ønsker at tabe sig og er "lidt nedslået over det med [...] [sin] fedme" (Brødrene Ost S1E4: 05:11), hvorfor han vælger alle de usunde madvarer fra til fordel for at blive veganer. Afsnittet ender dog med, at Magnus konkluderer, at det at være tyk "er et meget bedre liv" (Brødrene Ost S1E4: 23:57). Således fremstilles 'det usunde liv' som et rigtigt 'levemandsliv'.

Herefter tager brødrene på restaurant for at spise Käsespätzle. Lidt usædvanligt bemærkes en opskrift på billedsiden (illustration 94), hvilket er med til at tydeliggøre, hvor fed en ret brødrene skal til at indtage, da retten overvejende består af ost. I dette afsnit bliver det provokerende, som Leer ligeledes observerede i *Spise med Price*, tydeligt i og med idealet om at være sund, herunder at tabe sig og blive veganer, negligeres til fordel for fed mad. Men på grund af Magnus' fiktiobiografiske optræden, opstår der en distance til denne provokation, hvor han med rette kan udtrykke; 'det var bare for sjov, det er selvfølgelig vigtigt, at leve sundt'. Og på grund af vores mulige viden fra andre medietekster, eksempelvis Magnus' udtalelse omkring rollen som Tone, kan vi tænke, at Magnus blot spiller en fikcionaliseret rolle, hvor det kan være svært og ensomt at forsøge at tabe sig. Vi griner, fordi det ikke lykkedes ham, men det overskygger ikke nødvendigvis, at nogle mennesker virkelig kæmper for at lægge sin livsstil om.



Illustration 94: Opskrift på Käsespätzle (Brødrene Ost S1E4:

25:53)

Udover iscenesættelsen af Frederik og Magnus' livsstil, observerer vi i begge programmer ligeledes, hvordan de generelt 'svælger' sig i mad og drikke. Alle måltider er repræsenteret, når der både bliver indtaget morgenmad, frokost, aftensmad, natmad og diverse mellemmåltider. Hertil kommer drikkevarer, som ofte er alkoholiske i form af øl, drinks og vin. Disse mad- og drikkesekvenser forekommer i *Operarejsen* i større eller mindre grad i samtlige afsnit, eksempelvis når vennerne er på fin pizzeriarestaurant (*Operarejsen* S2E5: 23:28), eller når de tager på ølbar med over 2000 forskellige slags øl (*Operarejsen* S2E7: 18:33).

I *Brødrene Ost* er der hvis muligt en endnu større svælgen i mad, hvor den ene madsekvens ofte er efterfulgt af den næste, som eksempelvis i sæson 1, afsnit 2, hvor brødrene først sidder og spiser en stor mængde mad på en restaurant, hvorefter de går rundt i Barcelona og kort tid efter finder en slagterbutik for at købe mere mad, de kan snackspise (*Brødrene Ost* S1E2: 04:58). Denne overvældende indtagelse af mad og drikke i store mængder, kan associeres med maskulinitet, hvilket således er i tråd med Leers forskning. I programmerne gøres vi også opmærksomme på dette maskuline perspektiv, når Rasmus først siger: "Vi er ligesom en kvindegruppe der er afsted" (*Operarejsen* S1E8: 24:08), hvorefter han illustrerer forskellen, gennem en overdreven parodi af en kvindelatter (overlegenhedshumor). Dette finder vennerne meget morsomt og dermed bliver afstanden til det feminine hurtigt tydeliggjort og 'mandehørmene' er igen i centrum. Deres ofte lumre samtaler om lysten til 'at bolle' (*Operarejsen* S2E5: 28:20) eller trangen til 'at skide' (*Operarejsen* S1E3: 10:56) bliver desuden et udtryk for selvsamme mandehørm. I *Brødrene Ost* ser vi også, hvordan især Magnus spiller på maskuline elementer, hvilket især kommer til udtryk i sæson 2, afsnit 4, hvor brødrene skal have en rigtig "mandedag" (*Brødrene Ost* S1E4: 03:47). Hertil kommer mandehørmene i *Brødrene Ost* til udtryk i form af de biler, som brødrene kører rundt i, eksempelvis i sæson 2, afsnit 3, hvor Magnus har lejet en Alfa Romeo (Spider) i Italien.

Vores anden pointe omhandler det æstetiske og sanselige omkring maden. Det er her interessant, hvordan cinematografien minder om hinanden i *Operarejsen* og *Brødrene Ost*, når det kommer til madoplevelser. I den forbindelse bruges nærbilleder og ultranærbilleder til at iscenesætte maden, som det ses på illustration 95 og 96.



Illustration 95: En af Rasmus' mange hjemmelavede retter (Operarejsen S1E4: 27:29)

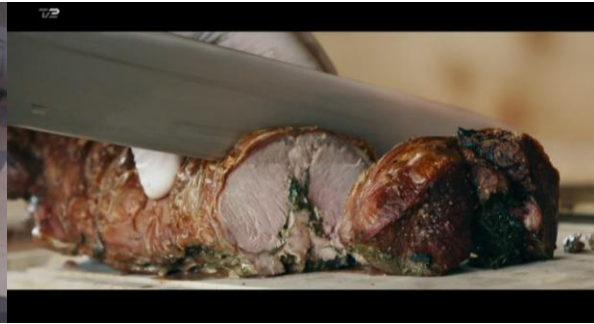


Illustration 96: Magnus skærer kød (Brødrene Ost S1E3: 13:29)

Desuden zoomes der ind på henholdsvis Frederik, Allan og Rasmus samt Magnus og Emils ansigtsudtryk, når de spiser, for eksempel som på illustration 97 og 98. Der fokuseres således på øjeblikkets sanselighed, hvilket tilmed for eksempel understøttes af Frederiks kommentar om at spise æblekage: “Er det orgasmisk for jer?” (Operarejsen S1E2: 28:45) eller når Emil siger “Men det er sådan sindssygt delikat” (Brødrene Ost S1E2: 21:23) om metóostsen. Nærbillederne, samt værternes verbale vurdering af maden, kan således have til formål at pirre seernes sansning og forestilling om duft og smag. Hertil kommer, at dampe eller lyde fra mad eller smør, der steges, ofte fremhæves i begge programmer. Dette er jævnfør Leer & Krogager netop med til at tydeliggøre “duftmæssige kvaliteter ved maden” (Krogager & Leer 2021, s. 99). Iscenesættelsen af maden bliver dermed en generator for affekt og emotionelle udtryk (Krogager & Leer 2021, s. 16). Dette er således tilfældet på illustration 97 og 98, hvor henholdsvis Rasmus og Magnus tydeligvis er i en affektiv nydelsestilstand grundet deres smagsoplevelse.



Illustration 97: Rasmus nyder kage (Operarejsen S2E3: 33:57)



Illustration 98: Magnus nyder sin mad (Brødrene Ost S1E3: 27:11)

Udover madens sanselige betydning observerer vi, at maden i *Operarejsen* og *Brødrene Ost* ofte er æstetisk iscenesat, hvilket kan sammenlignes med, hvordan madbilleder iscenesættes på

Instagram. Krogager og Leer påpeger, at man på Instagram finder “avanceret og smukt iscenesatte fotografier af mad, der repræsenterer en succesfuld og kreativ livsstil blandt folk i 30’erne og fungerer som blændværk af et perfekt liv, hvis man da ellers har råd til at følge trop” (ibid., s. 96). Denne Instagram-tendens er i tråd med, hvad vi observerer i *Brødrene Ost*, hvor Magnus og Emil flere gange besøger Michelin-restauranter (illustration 99), hvilket netop udstråler ‘succes og en perfekt livsstil’. Hertil kommer, at vi i slowmotion præsenteres for de æstetisk anrettede tallerkner, som vist på illustration 100. Her zoomes der ind på retterne, der således vises i nærbillede.

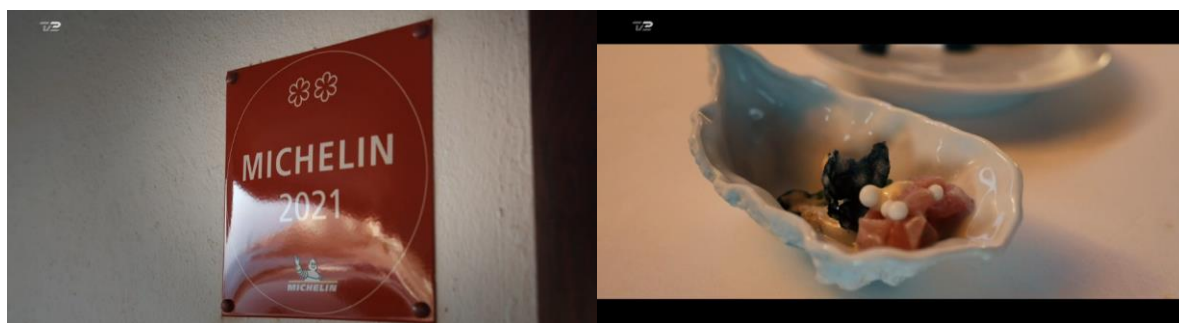


Illustration 99: Casa de chá da Boa Nova i Portugal (Brødrene Ost S2E1: 21.00)

Illustration 100: Michelin-mad (Brødrene Ost S2E1: 23:48)

I *Operarejsen* sker der noget af det samme, når vennerne fotograferer maden, hvilket seerne efterfølgende får lov at se, som skulle det uploades på Instagram (illustration 101 og 102). Denne visuelle strategi fremstår ligeledes tilnærmelsesvis som postkortæstetik, hvis formål kan være at fremhæve den mad Frederik, Rasmus og Allan indtager, og dermed den livsstil de fører.

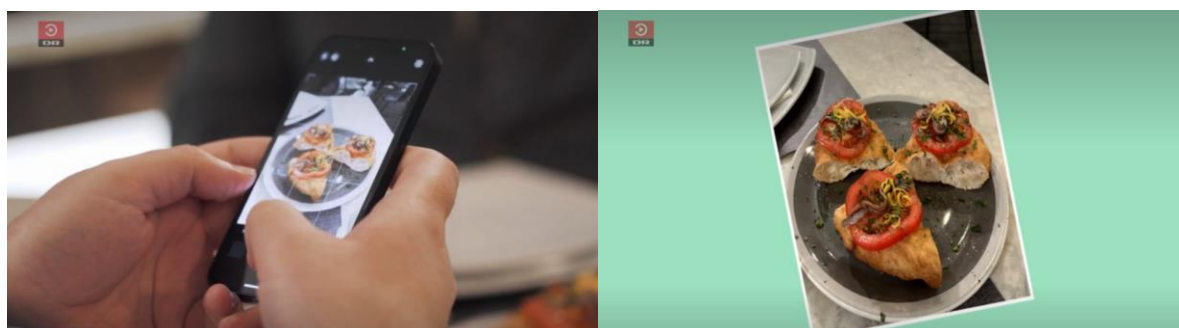


Illustration 101: Allan tager billeder af maden på Pepe in Grani i Italien (Operarejsen S2E5: 24:04)

Illustration 102: Allans instagramvenlige fotografi (Operarejsen S2E5: 24:06)

6.5 Reality-genren: Intimitet og autenticitet

I de foregående afsnit har vi løbende udledt, at værterne har stor betydning for programmerne. Dog er størstedelen af de genrer, vi allerede har behandlet ofte konfliktfrie, og beskæftiger sig i mindre grad med mellemmenneskelige interaktioner, som kan give anledning til drama. Derfor finder vi det relevant at inddrage Jerslev, der beskæftiger sig med reality-genren, da vi mener, at *Brødrene Ost* og *Operarejsen* trækker på dele af denne. Jerslev forklarer, at “det intime og private er trukket i forgrunden i nutidens medielandskab” (Jerslev 2004, s. 13), og reality-genrens hensigt er til dels at skabe en autentisk oplevelse samt producere affekt og autenticitet (ibid., s. 28). I det følgende vil vi først lave en teoretisk introduktion, hvor vi vil uddybe autenticitetsbegrebet med afsæt i Enli, og herefter vil vi i analysen behandle intimitet og autenticitet.

6.5.1 Autenticitet: En teoretisk introduktion

Autenticitet kan anses som et flydende begreb med flere forskellige definitioner bag sig, og opfattes i langt de fleste sammenhænge subjektivt. Vi har valgt at lægge os op ad Enli, som foreslår, at autenticitet typisk skal forstås i modsætning til noget andet (Enli 2015, s. 2). Herudover forklarer hun, at begrebet autenticitet er en vanskelig størrelse at beskæftige sig med, og at det i højere grad er følelsen af, at noget er autentisk, som er spændende at diskutere (ibid., s. 2f).

Enli forklarer i sit værk *Mediated Authenticity* (2015), at autenticitet omhandler “socially constructed notions about what is real” (ibid., acknowledgments). Således er autenticitet ikke en universel størrelse, men snarere en social konstruktion, som afgøres af konteksten (ibid., s. 2). I forlængelse af dette peger Enli på, at medierne spiller en vigtig rolle i forhold til vores forståelse af, hvad der er eller opfattes autentisk (Enli 2015, acknowledgments). Dette fænomen forklarer hun som en medieret autenticitet, hvorved hun opstiller følgende paradoks: “[W]e live on mediated representations of reality, we remain well aware that the media are constructed, manipulated” (ibid., s. 1). Dette betyder, at vi altid er bevidste om, at den medierede autenticitet er konstrueret, selvom vi umiddelbart opfatter autenticitet som noget troværdigt og positivt. Den medierede autenticitet kan blandt andet forekomme via produktionstekniske virkemidler og *autenticitetsillusioner* (*authenticity illusions*), hvilke kan være alt fra “minor adjustments such as lighting and sound effects to drastic post-production edition and photoshopping” (ibid.). Autenticitetsillusioner handler således om, at medieret kommunikation er

repræsentationer af virkeligheden, og kommunikationen her baserer sig således på en illusion om autenticitet (ibid., s. 14). Dette er især relevant i forhold til mediegenre, som netop repræsenterer verden gennem konstrueret tekst, billede og lyd (ibid., s. 15), hvilket netop er tilfældet i *Operarejsen* og *Brødrene Ost*.

Modtagerne accepterer og fortolker ofte autenticitetsillusioner korrekt, hvilket Enli definerer som en social konstrueret *autenticitetskontrakt* (*authenticity contract*) mellem modtager og afsender (producent). Denne kontrakt er baseret på genrekonventioner samt allerede etablerede praksisser og forventninger (ibid., s. 16f), hvor “a certain irrationality, because audiences choose to believe in the illusions created by producers, in part because they want or need the pleasure of believing” (ibid., s. 17). Hvis der modsat opstår et brud på modtagernes forventninger, er der ifølge Enli tale om *autenticitetsskandaler* eller *-gåder* (*authenticity scandal/authenticity puzzle*), hvor skandaler er mere alvorlige end gåder (Enli 2015, s. 18). Her peger Enli på, at “producers might miscalculate the audience’s media literacy and interpretative skills, or they might deliberately and suddenly change the rules of mediated authenticity” (ibid., s. 18).

Det er ud fra disse tre komponenter (autenticitetsillusioner, autenticitetskontrakt og autenticitetsskandaler eller -gåder), at Enli opstiller syv karakteristika ved medieret autenticitet; (1) *forudsigelighed* (*predictability*), (2) *spontanitet* (*spontaneity*), (3) *øjeblikkelighed* (*immediacy*), (4) *bekendelser* (*confessions*), (5) *almindelighed* (*ordinariness*), (6) *ambivalens* (*ambivalence*) og (7) *det uperfekte* (*imperfection*) (ibid., s. 136f). Førstnævnte går ud på, at en persons adfærd stemmer overens med den adfærd vedkommende før har udvist. Ved spontanitet skal individets adfærd fremstå spontan og følelsesdrevet frem for kalkuleret. Det vil sige, at adfærden ikke må ligne en performance (ibid., s. 137). Med øjeblikkelighed er målet, at afsender og modtager indgår i et ‘delt nu’, det vil sige en oplevelse af at være sammen. For eksempel når programmer sendes ‘live’. Bekendelser går ud på, at personen indvier seerne i noget privat, som seerne forhåbentlig kan spejle sig i (ibid., s. 137). Ved almindelighed er det meningen, at vedkommende fremstår genkendelig og ordinær. Hvor det er tydeligt, at vedkommende er ligesom alle andre. Ambivalens dækker over, at personens performance bliver mere autentisk, hvis den fremstår uøvet og tøvende. Det uperfekte handler om, at ingen er perfekte, og derfor fremstår personen mere autentisk, hvis det bliver tydeligt for seerne, at vedkommende besidder uperfektheder (ibid., s. 137).

6.5.2 Placering af det intime

Ved at inddrage Jerslevs intimitetsperspektiv er det således muligt at undersøge, hvilken funktion interaktionen mellem værterne kan have. Gennem *Operarejsen* får seerne et indblik i den nære relation, der er til stede mellem Frederik, Rasmus og Allan, når vi følger dem både på godt og ondt. De (og seerne) ser hinanden afklædte, somme tider blusser en lille konflikt op og endeligt er nogle af deres samtaler meget dybe og intime. For eksempel opstår der intimitet, da vennerne i sæson 1, episode 8 sidder og snakker, mens de nyder et ostebord (*Operarejsen* S1E8: 25:50-28:45). Her begynder Rasmus at rose Allan for den måde, hvorpå han hviler i sine værker. Rasmus ville ønske, at han selv havde denne evne, og her opstår der et intimt rum, hvor Rasmus åbner op og fortæller: “Jeg har usikkerhed i alt, hvad jeg laver” (*Operarejsen* S1E8: 26:19). Ifølge Jerslev opstår intimiteten gennem subjektive oplevelser, “der producerer en fornemmelse af nærvær og en stærk følelsesmæssig sandhed” (Jerslev 2004, s. 17). Dette er netop, hvad der sker i situationen, når Rasmus fremstår oprigtig og sårbar, mens han fortæller om en helt grundlæggende usikkerhed.

Her er desuden tale om en bekendelse, når Rasmus indvier seerne i sin usikkerhed. Rasmus udviser det filosof Shanna Slank kalder *bedrager syndrom* (*imposter syndrome*), hvor individer tvivler på sin egen kunnen og oplever sin “success as not really yours” (Slank 2019, s. 205f). Bedrager syndrom er et udbredt fænomen, og ifølge Slank er det noget som mange individer oplever (ibid., s. 207). Dermed er det højst sandsynligt også noget, mange af seerne kan identificere sig med, og på den måde bliver Rasmus’ bekendelse genkendelig for seerne, hvilket således skaber en oplevet autenticitet. Endvidere påpeger Jerslev, at programmer kan benytte sig af kommunikative strategier til at iscenesætte et intimt rum, “hvormed de skaber nærhed til seerne og berører seerne følelsesmæssigt” (Jerslev 2004, s. 16). Autenticitet kan, som vi i et tidligere projekt gjorde opmærksom på, benyttes strategisk (Nielsen, Brücher & Vestergaard 2021, s. 7). Dette kan netop være tilfældet, når Rasmus gennem autenticitet skaber en oplevelse af nærhed til seerne. Således får seerne fornemmelsen af at blive lukket ind i Rasmus’ indre, når der skabes et intimt og autentisk rum.

Intimiteten i rummet intensiveres, da Allan begynder at rose Rasmus og give ham æren for sin evne til at ‘hvile’ i sine værker og sin kunnen. Begge venner er berørte over den ros de modtager, hvilket mærkes tydeligt på Rasmus, der har svært ved at sidde stille og gentagende gange er nødt til at pille ved sit hår eller sit ansigt, som kan observeres på illustration 103. Hertil kommer, at han blinker meget, og denne urolige adfærd kan tyde på, at Rasmus er i affekt og forsøger at holde tårerne tilbage. Det styrker således intimiteten og nærheden til seerne, når

de får lov at opleve Rasmus på en så upoleret og sårbar måde. Samtidig gælder det for både Rasmus og Allan at deres adfærd bliver tiltagende ambivalent, hvor de 'hakker' og er tøvende i deres tale og har flere korte pauser, hvor de tænker over, hvad de vil sige. Denne ambivalente adfærd styrker således den oplevede autenticitet i det intime rum. Samtidig styrkes intimiteten yderligere af, at Frederik, der normalt ville lette stemningen med en joke, træder i baggrunden og er helt stille, mens vennerne taler. Endelig kulminerer samtalen i, at Allan, der ellers er berøringsangst, giver både Rasmus og Frederik et langt kram (illustration 104) og kammeraterne takker gensidigt hinanden for at have fået denne oplevelse sammen.



Illustration 103: Rasmus rør ved sin panden (Operarejsen S1E8: 27:43).

Illustration 104: Allan krammer Rasmus efter deres dybe samtale (Operarejsen S1E8: 28:16).

Endnu et tydeligt eksempel på en oplevet intimitet i *Operarejsen*, er i sæson 2 episode 7, når de tre kammerater fordeler to værelser og sofaen i stuen mellem sig. Allan tager stuen, men vennerne ender i en mindre diskussion om, hvornår Allan må redde op til sig selv, og dermed 'indtage' stuen (Operarejsen S2E7: 05:04-06:24). Allan mener, at stuen er hans rum, mens Rasmus mener, at Allan først kan 'rykke ind', når de alle er færdige med at 'hygge' i stuen. Stemningen spidser til, da diskussionen udvikler sig; Frederik blander sig, og er på Allans side. Allerede her begynder Rasmus' kropssprog at vise, at han er i affekt. Han bruger meget sine arme til at forklare, bevæger fingrene nervøst og hans øjne bliver helt blanke og udspillet, som var han tæt på at græde (illustration 105). Igen skaber dette et intimt rum, hvor nærheden til seerne styrkes, når de får lov til at opleve Rasmus i en presset situation, der tydeligvis gør ham utilpas.

Allan ender samtalen med at konstatere: "Jeg har det største rum her i lejligheden, og jeg agter at bruge hver eneste kvadratcentimeter af det" (Operarejsen S2E7: 06:16-06:22). Her bliver det tydeligt, at Rasmus' affektive tilstand intensiveres, og han får lyst til at trække sig fra situationen, hvilket hans krop udtrykker ved at lukke øjnene, ryste på hovedet og kigge væk (illustration 106). Gennem denne situation får seerne en dybere forståelse for Rasmus, Frederik

og Allans venskab, fordi det ikke kun er et poleret ydre, der vises frem. Det intime rum seerne her inddrages i giver en autentisk oplevelse, fordi det for det første viser, at deres venskab er uperfekt og almindeligt jævnfør Enli. Uperfekt, fordi de skændes, men almindelig, fordi de fleste venskaber indeholder konflikter, og dermed bliver det genkendeligt for seerne. Samtidig har især Rasmus en ambivalent adfærd i denne situation, hvilket i høj grad skyldes, at han er i affekt. Det bidrager således til en oplevet autenticitet og intimitet, når Rasmus fremstår usikker og uøvet i sin adfærd, og det skaber en nærhed og en relation til seerne.



Illustration 105: Rasmus i affekt (Operarejsen S2E7: 06:09)

Illustration 106: Rasmus' kropslige reaktion (Operarejsen S2E7: 06:23)

Endvidere indeholder vennernes samtaler ofte intime emner, som seksualitet og seksuelle oplevelser og tanker. Dette er eksempelvis tilfældet, når vennerne i sæson 1, episode 2 får æblekage på en café i Salzburg. Her falder kammeraternes snak på orgasmer, da Frederik spørger: "Har I grædt [...] mens eller efter at bolle?" (Operarejsen S1E2: 28:52). Svaret er nej for begge vedkommende, men Rasmus følger op med at bekende et seksuelt ønske om en professionel orgasme:

Allan:	Hvad mener du?
Rasmus:	Jeg ved ikke om det eksisterer..
Frederik:	Det gør det. Det er faktisk verdens ældste erhverv
Rasmus:	Ja, men ikke på den måde. Jeg kunne godt tænke mig at få sådan en massage som sluttede med en orgasme. Og det er ikke fordi jeg skulle 'gokkes' til udløsning eller noget.
[...]	

Rasmus:	Massage er noget af det mest behagelige, man kan gøre ved sin krop, ikke? men den mangler bare lige det..
Frederik:	At du får en udløsning.
Rasmus:	.. at jeg får en udløsning. Nej, nej udløsningen er ikke vigtig, det er orgasmen, der er vigtig.
Frederik:	Udløsning og orgasme hænger sammen på mænd
Rasmus:	Den hænger sammen på mænd, ja. Den kommer, men det er ikke det, der er det vigtige.
Frederik:	Det tror jeg faktisk det er. Har du ikke lagt mærke til, at jo bedre orgasmen er, jo mere sæd kommer der ud af tissemanden
(Operarejsen S1E2: 29:19)	

Det er således en meget intim samtale mellem vennerne, hvor de (Rasmus og Frederik) udtrykker deres inderste tanker omkring orgasmer, hvilket umiddelbart indbyder til et intimt rum. Endnu engang lukker Rasmus seerne ind ved at bekende et privat ønske om at få en ‘professionel’ orgasme. Lidt mere uvant viser Frederik sig ligeledes fra en relativt sårbar position, hvor han muligvis indirekte bekender at have grædt på grund af en overvældende orgasme. Vi finder således, at Rasmus og Frederiks bekendelser åbner et intimt rum, hvor seerne kommer tættere på dem, og dermed styrkes båndet til seerne. Dog vil vi argumentere for at det intime rum til dels ‘punkteres’, blandt andet fordi Frederik under Rasmus’ bekendelse trækker på humor, når han som det første siger: “altså en luder?” (Operarejsen S1E2: 29:08), hvilket ‘punkterer’ det sårbare og ‘smukke’ i Rasmus’ ønske, og trækker det i stedet ned på et plan, hvor Rasmus ‘bare’ vil have sex.

Som nævnt bærer vennernes rejse generelt præg af dybe samtaler, hvor der typisk forekommer bekendelser, og som ovenfor ‘punkteres’ disse samtalers intimitet til tider, fordi vennerne ikke formår at skabe det intime rum, når de i stedet benytter sig af humor. Dette er ligeledes tilfældet i *Brødrene Ost*, hvor humoren i høj grad overskygger intimiteten. Humorens funktion vil vi vende tilbage til i projektets tredje del.

Selvom at det således umiddelbart kan være svært at få øje på intimiteten i *Brødrene Ost*, vil vi alligevel fremhæve to situationer. For det første sæson 1 episode 4, hvor brødrene besøger en nudistpark i München. Her når Magnus at stå med blottet numse, som vi observerer

på illustration 107, før han siger at han ikke har lyst alligevel. Normalt når vi har set Magnus letpåklædt har han ikke været blufærdig, men snarer har han umiddelbart følt sig tilpas, men i den omtalte situation når Magnus kun at smide underdelen inden han trækker i land og siger til Emil at han ikke har lyst alligevel. Selvom at situationen er hængt op på episodens fokus på Magnus' vægt, kommer der alligevel en sårbarhed frem i Magnus, som seerne ellers ikke får at se.



Illustration 107: Magnus smider bukserne i nudistparken i München (Brødrene Ost S1E4: 7:39)

Den anden situation som vi gerne vil fremhæve er i sæson 1, episode 8, hvor brødrene er på jagt efter 'den syngende ostemunk' (Brødrene Ost S1E8: 13:44-15:05). Stemningen mellem brødrene er presset, fordi de ikke kender vejen, og Magnus kommer med irriterende kommentarer til Emil som: "Træk vejret, basse. Træk vejret, basse" (Brødrene Ost S1E8: 14:14). Dette sætter gang i en affektiv reaktion hos Emil, hvilket kan observeres på illustration 108. Emils ansigtsudtryk viser tydeligt, at han bliver irriteret, når han kniber øjnene sammen og 'skuler' til Magnus. Emils irritation tydeliggøres yderligere, når han sammenbidt svarer: "Stop det der" (Brødrene Ost S1E8: 14:15). Alligevel fortsætter Magnus med at komme med irriterende kommentarer til Emil og giver ham skylden for at de "aldrig [kommer] til at smage den ost" (Brødrene Ost S1E8: 14:43). Her bliver det tydeligt, at Emil er træt af situationen og har lyst til at trække sig, når vi på illustration 109 gennem et nærbillede observerer, at han ruller øjne af Magnus og vender sig væk for at lægge afstand til ham.



Illustration 108: Emil er irriteret på Magnus (Brødrene Ost S1E8: 14:15)

Illustration 109: Emil ruller øjne (Brødrene Ost S1E8: 14:42)

Det er ikke som sådan en uregelmæssighed, at Magnus kommer med irriterende kommentarer til Emil, men normalt reagerer Emil ikke. Derfor opstår der en intimitet i denne situation, hvor Emil ikke kan holde sin irritation tilbage og vælger at udtrykke det både gennem ord og kropssprog. Her får seerne en mere autentisk oplevelse af Emil, der har en ambivalent adfærd, der fremstår tøvende og uøvet. Den autentiske oplevelse styrkes i kraft af, at brødrenes forhold tydeliggøres som uperfekt og almindelig, da brødre og søskende generelt ofte skændes. Dette skaber ligeledes en nærhed til seerne, der højst sandsynligt finder det genkendeligt, at ens søskende irriterer en. Dog vil vi pointere, at intimiteten påvirkes af den fiktiobiografiske modus. I denne situation er det tydeligt, at Magnus er ‘for meget’, og det er netop dette der gør, at vi i *Brødrene Ost* aldrig helt når ind til et intimt rum, hvor seerne virkelig føler, at de kommer tættere på værterne og får lov at se deres inderste, upolerede selv. En oplevelse som vi i modsætning hertil netop får i *Operarejsen*.

6.5.3 Den autentiske performance

I forlængelse af ovenstående vil vi nu inddrage Jerslevs begreb *den autentiske performance*, der omhandler hvordan individer kan skabe en autentisk performance, mens de indgår i et tv-program. Her er præmissen, at personen skal skabe en *autenticitetseffekt* (Jerslev 2004, s. 105), hvor vedkommende har “evnen til at formidle troværdighed og skabe en oplevelse af ægte nærvær og spontanitet” (Jerslev 2004, s. 250). Således er det vigtigste “om personerne fremstår som ‘sig selv’, [og] om vi tror på dem” (Jerslev 2004, s. 106). I *Operarejsen* vil vi især mene, at Rasmus og Allan formår at skabe en autentisk performance. Begge (især Rasmus) benytter sig af bekendelser (jævnfør Enli) bevidst eller ubevidst til at skabe nærhed med seerne og fremstå ‘ægte’ og autentiske. Dette bliver tydeligt, når Rasmus gentagende gange bekender sig til seerne, blandt andet ved at erklære sig medskyldig i mobning i folkeskolen (*Operarejsen* S2E4: 23.33-23.58) og tyveri fra en tidligere arbejdsgiver (*Operarejsen* S2E6: 26.15-28.34). Allan skaber i høj grad sin autentiske performance ved at være tydeligt utilpas i forhold til at være sammen med Frederik og Rasmus i en lille autocamper på hele rejsen (*Operarejsen* S1E1: 16.29-16.45), og generelt når han ofte meget råt og ægte åbner op omkring sin seksualitet og diverse præferencer i denne forbindelse (*Operarejsen* S1E2: 16.02-16.56).

Desuden peger Jerslev på, at “[d]et autentiske selv er det bevægelige selv, der kan påvirkes følelsesmæssigt og bringes i affekt” (Jerslev 2004, s. 107). Dette er netop, hvad vi i foregående afsnit observerede var tilfældet for både Rasmus og Allan. Det vil sige, at når de flere gange agerer i affekt, så styrker det deres affektive performance. I modsætning til Allan og Rasmus finder vi Frederik. Selvom Frederik enkelte gange åbner op og fortæller private historier, så er han i høj grad styret af humoren, der overskygger det intime og til dels også det autentiske. Hertil kommer, at selvom Frederik også ind imellem er i affekt, så giver han i mindre grad udtryk herfor end sine to kammerater. Derfor vurderer vi, at Frederiks performance ikke er nær så autentisk som henholdsvis Rasmus og Allans er.

I *Brødrene Ost* forholder det sig anderledes end i *Operarejsen*, eftersom hverken Magnus eller Emil i samme grad som især Rasmus og Allan skaber en autentisk performance. Dog vil vi mene, at Emil kommer til at fremstå mere autentisk, fordi han optræder i samspil med Magnus, der som tidligere nævnt er infiltreret af et fiktiobiografisk modus. Når Magnus således fremstår overdreven og uægte i sin performance, giver det en tydelig kontrast til Emil, der kommer til at fremstå mere ægte og almindelig. Således kan Emils performance opleves mere autentisk, og dette styrkes, når Emil som nævnt i det foregående afsnit er i affekt og ikke er i stand til at skjule det.

6.5.4 Den autentiske værdi

I de ovenstående afsnit har vores fokus været på, hvordan karakterernes performance har genereret en oplevelse af intimitet og autenticitet, og derfor vil vi i dette afsnit træde et skridt tilbage og undersøge, hvordan der generelt skabes en autentisk værdi i henholdsvis *Operarejsen* og *Brødrene Ost*. Her vil både programmernes indhold og form være genstand for opmærksomhed. I forhold til de indholdsmæssige elementer, vil vi beskæftige os med, hvad værterne siger og gør, hvordan de siger og gør det, og hvilken virkning det kan have for seernes opfattelse af autenticitet i programmerne som helhed. Hernæst vil vi se nærmere på programmernes form, hvor de virkemidler, der umiddelbart benyttes i forsøget på at fremstille *Operarejsen* og *Brødrene Ost* som værende ikke-instrueret og ikke-tilrettelagt, vil være i fokus. Disse formmæssige virkemidler vil desuden være af stor betydning i forhold til seernes opfattelse af programmerne som værende autentiske og ikke-konstruerede.

6.5.4.1 Autenticitet i *Operarejsen* og *Brødrene Ost*

Der er både forskelle og ligheder i forhold til, hvordan *Operarejsen* og *Brødrene Ost* forsøger at skabe en autentisk værdi for seerne. Begge programmer lægger eksempelvis vægt på at fremstille sig som værende ikke-tilrettelagt og ikke-instrueret. I *Operarejsen* har vennerne eksempelvis nogle udfordringer, når det kommer til overnatningssteder. I sæson 1, afsnit 5 har Rasmus fundet en campingplads til vennerne, som viser sig at være en campingplads for nudister. Frederik og Allan reagerer med tavshed, hvor de blot sætter sig ind i autocamperen for at signalere, at de ikke vil overnatte her (*Operarejsen* S1E4: 04:20). Der optrapper sig en konflikt mellem vennerne, da de nu skal sove på en parkeringsplads, hvilket resulterer i, at Allan tager en taxa ud til et hotel for at overnatte (*Operarejsen* S1E5: 20:00). Denne sekvens kan netop have til formål at give seerne det indtryk, at optrinnet er ikke-tilrettelagt. Samtidig er det med til at fremstille værterne som ægte i deres fremtoning, da vi får indtrykket af, at Allan oprigtig er presset over sove-situationen og derfor ville opføre sig sådan i virkeligheden.

Et mere gennemgående element, som virker autentisk og troværdigt i *Operarejsen*, er, når vennerne, som tidligere nævnt, evaluerer operaforestillingerne i slutningen af hvert afsnit. Her fremstår vennerne oprigtige i deres holdninger, og vi fornemmer, at det er sådan de også ville optræde, hvis ikke de stod foran et kamera. Der skabes desuden en følelse af øjeblikkelighed, hvor vennerne og seerne deler nuet i og med vi 'følger vennerne ud af operahuset', hvorefter vi med det samme får deres vurdering af operaen. Desuden er det en meget genkendelig sekvens, som vi trygt kan regne med sker i hvert afsnit, hvilket er jævnfør Enlis forudsigelighed.

Hertil kommer deres påklædning, som er 'nede-på-jorden', morsom og til tider lettere sjusket, hvilket signalerer det almindelige ved Frederik, Rasmus og Allan. Vi har før omtalt deres kåber som et symbol på deres roller, men disse er også humoristiske og hyggelige, og de bliver en stor del af programmets udtryk. I og med de netop viser en rollefordeling mellem vennerne, skaber de således også en oplevet autenticitet på grund af den lunefulde stemning. En anden måde at signalere autenticitet på, er ved at filme Frederik, Rasmus og Allan på tidspunkter, som de færreste programmer vælger at filme. Et eksempel er, når Frederik optræder halvaflædt og i beruset tilstand i sin seng, som vist på illustration 110. Eller når Frederik og Rasmus står og tisser op ad et hegn, som vist på illustration 111. Dette kan ligeledes være i tråd med, hvordan vennernes jargon er, når de eksempelvis misforstår hinanden. Allan siger i sæson 1, afsnit 6: "Jeg skal altså vride bananen" (*Operarejsen* S1E6: 03:56), hvilket Rasmus oversætter til, at han skal ud at onanere. Det skaber latter mellem vennerne, hvilket smitter af på seerne

(jævnfør Brennan og Coplan), og i dette rum opstår en oplevelse af en autentisk og lunefuld scene mellem tre gode venner. Den fremherskende ‘feel-good’ og hyggelige stemning (som et livsstilsprogram ofte indeholder) tjener yderligere det formål, at sikre en vis genkendelighed i programmet som helhed. De mange madsekvenser, hvor Frederik, Rasmus og Allan samles omkring et vellykket måltid, bidrager ligeledes til dette. Således er alt ofte som ‘det plejer’ og seerne kan trygt følge med i serien, da der sker nogenlunde det samme i næste afsnit.



Illustration 110: Frederik med tømmermænd (Operarejsen S1E7: 31:39)



Illustration 111: Rasmus og Frederik tisser i hegnet (Operarejsen S1E7: 29:51)

I *Operarejsen* ser vi endvidere ofte sekvenser, hvor Frederik, Allan og Rasmus er i gang med hverdagslignende gøremål, som kan være genkendelige for seerne. Ofte ser vi Frederik og Rasmus spille spil, mens Allan arbejder på sit værk som på illustration 112. Vi observerer, at vennerne klæder sig af og på, som eksempelvis på illustration 113. Hertil kommer, at vi stort set altid er ‘en flue på væggen’, når Rasmus går i køkkenet og forbereder mad til sine venner, hvor vi observerer, hvordan han nogle gange leder efter skåle, eller mangler et piskeris som på illustration 114. Under disse gøremål kigger Frederik, Allan eller Rasmus aldrig direkte ind i kameraet, hvilket signalerer, at kameraet er uden betydning for dem, og det blot formidler hændelserne til seerne, mens det sker.



Illustration 112: Rasmus og Frederik spiller og Allan komponerer (Operarejsen S1E5: 16:52)



Illustration 113: Rasmus klæder om (Operarejsen S1E1: 14:34)



Illustration 114: Rasmus leder efter piskeris og skåle (Operarejsen S2E7: 22:08)

I *Brødrene Ost* kan vi observere flere virkemidler, som er brugt for at signalere en autentisk værdi. De gør især seerne opmærksomme på, at de filmer serien, hvilket kan signalere en medieret autenticitet og en følelse af at komme med bag kulisserne. I sæson 2, episode 2 beder Emil eksempelvis en medarbejder fra produktionen tage sin kuffert: “Katrine, du må tage den her” (Brødrene Ost S2E2: 03:37), hvilket signalerer, at sekvensen er ikke-redigeret, øjeblikkelig samt performet spontant. Det samme gælder, når Magnus i en skraldespand finder en plasticpose, som Emil kan bruge i stedet for kufferten (Brødrene Ost S2E2: 03:28).

Der forekommer desuden en del metakommunikation i *Brødrene Ost*, som adresserer seerne, så de kan få følelsen af at være inkluderet i programmet. Magnus forklarer eksempelvis Emil, at “49 kr. [...] er det mindste du kan betale for et Play-abonnement” (Brødrene Ost S2E3: 12:22), hvorefter Magnus kigger direkte ind i kameraet. Dermed opstår der en illusion om, at seerne kan føle det er dem, som Magnus kigger på. Det samme sker, når Magnus i sæson 1, afsnit 4 spørger Emil: “Skal der ikke komme en breaker nu” (Brødrene Ost S1E4: 06:49), hvilket hentyder til, at programmets pauseskærm burde rulle over skærmen nu. Igen bliver seerne taget med ‘bag om produktionen’ og får følelsen af, at vi bliver inddraget heri.

På samme måde som *Operarejsen forsøger Brødrene Ost* sig ligeledes med at signalere, at programmet er ikke-tilrettelagt. Et eksempel er i sæson 1, afsnit 8, hvor Magnus og Emil vil finde frem til en ostemunk, der efter sigende synger for sine oste. Brødrene har svært ved at finde frem til ostemanden, og de har desuden ikke en aftale med ham, hvilket således er faktorer, der peger i retning af øjeblikkelighed og spontanitet. Dog kan vi i kraft af Magnus’ fiktio-biografiske optræden samt de mange fiktionaliseringer i programmet tvivle på, hvorvidt denne sekvens i virkeligheden er ikke-tilrettelagt. Den er måske nærmere iscenesat til at fremstå spontan.

Herudover er det i *Brødrene Ost* ofte kutyme, at Magnus og Emil kommer med ‘backstage’ i køkkenet på de restauranter, som de spiser på, hvilket kan observeres på illustration 115. Enli forklarer i sin teori, hvordan flere og flere mennesker ønsker at opleve det uberørte og originale, når de rejser, hvilket medfører, at mange gerne vil undgå følelsen af ‘blot’ at være en ‘almindelig turist’ (Enli 2015, s. 8f). Når seerne observerer, hvordan Magnus og Emil er med til at tilberede den lokale mad sammen med de lokale kokke, opstår der således en følelse af en autentisk stemning, da vi er vidne til en original oplevelse.



Illustration 115: Magnus og Emil med i køkkenet (Brødrene Ost S1E2: 16:20)

Brødrene Ost og *Operarejsen* har desuden det til fælles, at de hentyder til, at visse oplevelser ikke er autentiske. I *Operarejsen* kan vi observere det, når vennerne besøger turistattraktioner, eksempelvis i sæson 2, afsnit 1, hvor Rasmus har planlagt et besøg hos en mælkebutik. Udenfor butikken siger Frederik: “Det er altså lidt bekymrende med sån en byrundfart, der holder lige uden for” (*Operarejsen* S2E1: 25:00). Rasmus svarer med et smil på læben, at “det jo fordi det [mælkebutikken] er godt, turister er meget kvalitetsbevidste [...] er der mange turister så det godt” (*Operarejsen* S2E1: 25:05). Rasmus’ svar får Frederik og Allan til at ‘klukgrine’, hvilket er med til at understøtte det ironiske og sarkastiske ved Rasmus’ udtalelse. Hertil kommer, at de fleste mennesker er bevidste om, at mange turister netop ikke er lig med et kvalitetsstempel, da der kan være tale om en pengemaskine, hvor kvantitet overskygger kvaliteten. Således er vennerne godt klar over, at de ikke har fundet det mest originale og autentiske sted at besøge, men når de selv italesætter det, kan seerne få en oplevelse af, at dynamikken mellem vennerne er autentisk. Så selvom stedet de besøger ikke signalerer en autentisk oplevelse, så signalerer vennernes oplevelse autenticitet.

I *Brødrene Ost* er det ofte Bertelsen, som hentyder til, at visse oplevelser eller overnatningssteder ikke er autentiske, når han eksempelvis i sæson 1, afsnit 2 forklarer: “Hvad hotellet mangler i historie og autenticitet, gør det op for i luksus” (*Brødrene Ost* S1E2: 12:42) eller når han i sæson 1, afsnit 8 siger: “Så er man mindre interesseret i autenticitet [...] Så er der helt sikkert en masse at hente på hotel Jaz” (*Brødrene Ost* S1E8: 12:41). I den forbindelse er det tydeligt, at de manglende autentiske oplevelser ikke betyder noget for brødrene, da det for dem handler om at spise, drikke og ‘ha’ det godt’, og således fremstår Bertelsens kommentarer som humoristiske. Brødrene iscenesætter dog selv autentiske turistoplevelser i sæson 2, afsnit 5, hvor de besøger Færøerne. I dette afsnit optræder Magnus først som en person, der gerne vil

opleve luksus og dermed ikke har behov for at opsøge de originale ting, som Færøerne har at byde på. Emil siger dog lidt skuffende: “Går vi ikke glip af noget autenticitet og noget ægte Færøerne, hvis vi bare går VIP” (Brødrene Ost S2E5: 01:54). Dette får Magnus til at vende 180 grader, og herefter får de den ene originale oplevelse efter den anden med alt fra naturoplevelser, skærpekød og folkedans i nationaldragter. Disse oplevelser kan signalere autenticitet, men Magnus’ fiktiobiografiske optræden træder umiddelbart i forgrunden, hvor vi griner af, at han ikke i første omgang havde tænkt på at opleve Færøerne på denne måde, og nu får travlt med at arrangere hele turen ‘på ny’. Således får italesættelser og hentydningerne til autenticitet ikke helt samme effekt i programmerne, hvor det i *Operarejsen* fremmede autenticiteten i forhold til vennernes relation, overtager det humoristiske og fiktiobiografiske ofte oplevelsen af autenticitet i *Brødrene Ost*.

Ud fra disse analyser af *Operarejsen* og *Brødrene Ost* sker der således noget forskelligt i forhold til at signalere en autentisk værdi. I *Operarejsen* får vi følelsen af, at programmet er ikke-tilrettelagt, hvilket indikerer, at vi blot følger tre gode venner på tur langt væk fra hverdagen, som var det virkeligheden. I *Brødrene Ost* bliver vi i højere grad gjort bevidste om, at programmet netop er tilrettelagt, men vi får samtidig lov til at komme med i denne proces. Desuden signalerer programmet, at visse sekvenser forbliver uredigeret, men på grund af den fiktiobiografiske modus tøver vi.

6.6 Delkonklusion

Gennem specialets tredje analysedel har vi fundet ud af, at der forekommer nogle forskelle og ligheder, når *Brødrene Ost* og *Operarejsen* trækker på henholdsvis livsstilsprogrammet, rejse-serien, madprogrammet og realitygenren samt dokumentargenrens virkemidler. Med udgangspunkt i livsstilsprogrammet har serierne det til fælles, at de begge indeholder elementer omkring ‘det gode liv’, og samtidig har de en høj værtsprofilering. Forskellen bestod primært i, at *Operarejsen* træk på nytteprogrammets saglighed, hvor Frederiks personlige smag og holdninger skinnede igennem i forhold til operamusikken. Dette var ikke tilfældet i *Brødrene Ost*, hvor de i stedet gjorde brug af eksperter eller en voice-of-god, når det kom til sagligt indhold. Med afsæt i rejseserien udledte vi, at *Operarejsen* og *Brødrene Ost* begge kunne placeres i supertekstgenren faktuel tv-underholdning, men herudover trak *Operarejsen* overvejende på den journalistisk dokumentar, hvor *Brødrene Ost* derimod i højere grad end *Operarejsen* trak på forbrugerorientering.

Da vi anvendte teori fra madprogrammet, fandt vi ud af, at programmerne havde en overvægt af sekvenser, hvor værterne 'svælger' sig i mad. Disse var dog mest tydelige i *Brødrene Ost*. I den forbindelse udledte vi, at Frederik og Magnus fremstod overvejende provokerende overfor sundhedsidealet. Endvidere havde både *Brødrene Ost* og *Operarejsen* fokus på at iscenesætte madoplevelserne på en sanselig måde. Endelig kan vi med afsæt i realitygenren konkludere, at programmerne adskiller sig fra hinanden i kraft af intimiteten. Her indeholder *Operarejsen* i langt højere grad end *Brødrene Ost* intime rum, hvor der dannes en relation til seerne, og hvor vi således får lov at komme tættere på dem. Til gengæld trækker både *Brødrene Ost* og *Operarejsen* på autenticitet, for at skabe en autentisk oplevelse hos seerne. Denne kommer dog til udtryk på forskellig måde i programmerne. I *Brødrene Ost* lægger den oplevede autenticitet sig særligt til, at brødrene gentagne gange nedbryder 'den fjerde væg', og dermed skaber en medieret samtale med seerne. Og i *Operarejsen* er det i højere grad vennernes dynamik, der fremmer autenticiteten, hvor vi blot får følelsen af, at vi er 'med tre venner på tur'.

8.0 Genrediskussion

I analyserne har vi behandlet de forskellige genrer og fortællemøder, som *Brødrene Ost* og *Operarejsen* trækker på. Disse analyser danner således grundlaget, når vi i dette afsnit vil udfolde en genrediskussion. Her er formålet at diskutere, hvilken funktion de forskellige genrer får i henholdsvis *Operarejsen* og *Brødrene Ost*. Diskussionen er struktureret således, at vi først behandler genrerne i *Operarejsen*, efterfulgt af deres funktion i *Brødrene Ost*. Disse separate diskussioner skal lede os frem til en afsluttende del, hvor vi vil diskutere, hvad det er for en tendens, vores analyseobjekter peger på. Her vil vi ligeledes diskutere, om der måske ligefrem kan være tale om en ny genre.

8.1 Genrernes møde i *Operarejsen*

Som beskrevet i specialets analyse består *Operarejsen* af en blanding mellem rejseren, livsstilsprogrammet, madprogrammet, realitygenren samt en humoristisk og en fiktiobiografisk modus. Overordnet finder vi desuden to omdrejningspunkter i *Operarejsen*: (1) Opera og (2) vennernes indbyrdes dynamik. Det er således interessant, hvordan disse kommer til udtryk i *Operarejsen* gennem de nævnte genrer. Ved for eksempel at trække på rejseren iscenesætter programmet operaen, når Frederik, Rasmus og Allan besøger opera-relevante lokationer. Det er for eksempel tilfældet, når vennerne besøger Villa Rufolo, hvor komponist Wagner engang

havde ferieret, eller da vennerne besøger teatret i Siracusa, hvilket Rasmus og Frederik betegner som “operaens vugge” (Operarejsen S2E4: 30:58), fordi den er central i operaens tilblivelse. Her er destinationerne således med til at give et blik ind i og formidle faktuel viden om operaverdenen. Madprogrammet benyttes til noget lignende i *Operarejsen*, blandt andet fordi de madretter Rasmus kokkerer, i flere tilfælde skaber en direkte relation til operaen. Dette kan være alt fra måltider, som den tidligere omtalte ret Tournedos Rossini, til Mozartkugler (Operarejsen S1E2: 05:09), som de blot har købt med til køreturen. Desuden relaterer madretterne sig også ofte til de områder, som vennerne befinder sig i, og dermed skabes der et klart samspil mellem rejse, mad og opera. I forbindelse med mad- og rejsedelen benytter *Operarejsen* sig, som beskrevet i analysedelen, af dokumentariske virkemidler, hvor seerne gennem eksempelvis faktabokse, og tekst på billedsiden, præsenteres for koblingen mellem destinationer, madret og den operaforestilling, Frederik, Rasmus og Allan skal se i det pågældende afsnit. Således understøtter både inddragelsen af rejseserien og madprogrammet vennernes intention om at oplyse seerne om operaen. Her bliver livsstilsprogrammets elementer ligeledes aktuelle, fordi selve koblingen til opera opstår som led i vennernes livsstil, hvor opera er en central interesse for især Frederik og Allan.

Derudover benytter vennerne især humor og enkelte gange en fiktiobiografisk modus til at afbalancere informationsniveauet i forhold til operaen. Her kan humoren og fiktiobiografismen på den ene side komme til at ‘punkttere’ opera-elementer, fordi det trækker vores opmærksomhed et andet sted hen, hvor underholdningen kommer i forgrunden. På den anden side kan dette have en positiv effekt og være medvirkende til at balancere den højkulturelle informationsstrøm om operaen med en lettere underholdende tone. På denne måde overbebyrdes seerne ikke af det faktuelle indhold, da der netop skabes enkelte ‘pauser’, hvor seerne i stedet bliver underholdt, hvilket som nævnt i rammesætningen er et mål i publicservicesammenhæng. Dette kan således medvirke til, at seerne efter en kort underholdningspause er klar til mere information om vennernes interesse (opera). Dette kan være fordelagtigt i forhold til at fastholde og tilgodese de seere, som ikke nødvendigvis interesserer sig for opera, men i stedet er mere interesserede i vennernes dynamik.

Humoren er en grundlæggende faktor i Frederik, Rasmus og Allans venskab, hvor de ofte joker med hinanden. Det er for eksempel tilfældet, når Frederik kommenterer Rasmus og Allans udseende: “Må jeg spørge dig om en ting Allan? Har du nogensinde oplevet at Alfons Åbergs far har ringet og ville have sit tøj tilbage?” (Operarejsen S2E7: 07:09) og “Du [Rasmus] ligner jo altså for hvert øjeblik mere og mere en kliché. Hvor er dit staffeli egentlig henne?”

(Operarejsen S2E3: 03:15). Her opstår humoren på baggrund af overlegenhedsteorien, når Frederik kritiserer de andre. Selvom Rasmus og Allan ofte svarer tilbage på Frederiks kommentarer, så er det altid Frederik, der starter disse sekvenser, hvor vennerne 'laver sjov med hinanden'. I kraft af humoren bliver vennernes dynamik således tydeligt, og her fremstår Frederik typisk dominerende på bekostning af Rasmus og Allan. Dynamikken bærer således præg af, at Frederik er 'leder', hvilket er i tråd med at han er bindeleddet mellem vennerne, da han kendte Rasmus og Allan hver for sig, inden de alle tre blev venner.

Humorens plads i deres venskab kan desuden styrkes af deres celebritystatus, samt den viden vi har om dem fra mediebilledet, hvor især Frederik og Rasmus er kendt for deres humoristiske og satiriske optrædener. Denne viden kan præge vores forståelse af vennernes relation. Vennernes dynamik bliver nemlig tydelig gennem deres fiktiobiografiske optræden, da især Frederik og Rasmus' indbyrdes relation bærer præg af de tidligere fiktive og fiktiobiografiske roller de har spillet overfor hinanden.

Vennernes dynamik kommer i høj grad til udtryk gennem realitygenrens intimitet og autenticitet. Her får seerne lov at komme helt tæt på vennerne og opleve deres affektive reaktioner i anspændte situationer. Således flyttes fokus væk fra operadelen, når *Operarejsen* trækker på realitygenren, og denne er ligeledes med til at afbalancere informationsmængden. I denne forbindelse kan humoren dog også have en 'punkterende' effekt, da den som belyst i analysen 'stjæler' fokus. Når der opstår intime rum, hvor seerne kan komme helt tæt på og danne en relation til vennerne, så kan vi få en dybere forståelse for deres inderste følelser og indbyrdes dynamik. Dog trækkes vi nogle gange ud af denne, fordi det intime rum brydes gennem humoren. For eksempel benytter Frederik ofte humoren til at skabe en distance til de svære emner (for eksempel døden), og her opstår humoren således på baggrund af lettelsesteorien.

Desuden bliver det tydeligt, hvordan vennerne på sin vis ligeledes 'punkterer' det høj-kulturelle ved operauniverset. Frederik og Allan bliver især 'repræsentanter' for denne verden, og når de så fremstiller sig selv på den måde, som de gør, hvor vi får lov at opleve deres særheder gennem intime rum og samtaler, så får de gjort opera tilgængelig for seerne. Det betyder, at vi får mulighed for at tilgå en verden, som vi måske ellers før har affejet på grund af dens høj-kulturelle status, herunder dens snobbete natur. Dette bliver ligeledes tydeligt gennem programmet, hvor Rasmus direkte italesætter, at det er Frederik, der "bragte det [operaen] ned på jorden for [ham]" (Operarejsen S1E1: 11:54). Endvidere bliver det tydeligt, at det netop er dette, som Frederik ønsker at gøre med *Operarejsen*, når han siger: "Altså der hvor jeg faktisk møder snobbetheden, og jeg virkelig ikke bryder mig om den, det er faktisk tit i koncertsale.

Jeg har aldrig forstået det der med, at hvis man gerne vil dele sin begejstring med nogen, hvorfor man så gør det, mens man er snobbet” (*Operarejsen* S2E2: 18:37). Frederik italesætter således her, at han ønsker at møde folk i øjenhøjde og udbrede sin glæde for operaen. Dette gør han netop i *Operarejsen*, hvor hans passion for opera skinner igennem og kan smitte af på seerne. Således bliver vi inviteret ind i Frederiks ‘operaunivers’, hvor vi bliver modtagelige for det, som han fortæller.

Endvidere danner rejseserien et grundlag for et handlingsforløb, da rejsen i sig selv skaber fremdrift. Dette er eksempelvis tilfældet, når vennerne skal forholde sig til uvante omgivelser og blive enige om værelsesfordelingen. Ydermere bidrager livsstilsgenren og madprogrammet til iscenesættelsen af vennernes dynamik i kraft af sit ‘feel-good’-udtryk. Dette er eksempelvis tilfældet, når der opstår hyggelige rum, hvor vennerne ‘svælger’ i kulinariske specialiteter og forskellige former for alkohol. Desuden er madoplevelserne i samspil med livsstilsgenren medvirkende til at illustrere ‘det gode liv’, som bliver en del af vennernes dynamik, når Rasmus forsøger at vise sin glæde for madlavning til Frederik og Allan. Denne glæde tilslutter Frederik og Allan sig, når de sammen med Rasmus ‘svælger’ i maden, og dermed bliver vennernes samvær formidlet gennem træk fra madprogrammet.

8.2 Genrernes møde i *Brødrene Ost*

Ligesom *Operarejsen* trækker *Brødrene Ost* på rejseserien, livsstilsprogrammet, madprogrammet, realitygenren samt en humoristisk og fiktiobiografisk modus. I *Brødrene Ost* kan vi ved første øjekast observere to omdrejningspunkter, nemlig (1) ‘osten’ og (2) brødrenes dynamik og livsstil. Her er især seriens titel medvirkende til, at vi formoder, at både ‘ost’ og brødrene er i fokus. Men egentlig bliver det tydeligt, at osten falder i baggrunden til fordel for brødrenes dynamik, og den får dermed ikke samme status. Dette kan sæson 2 blandt andet være med til at understøtte, da osten her erstattes med en specialitet fra det besøgte land. Ligeledes bliver det klart, at det er brødrenes relation og livsstil frem for ‘osten’, som er i højsædet, da den kommer i forgrunden gennem de genrer, som programmet trækker på.

Når *Brødrene Ost* trækker på rejseserien, bidrager den, ligesom i *Operarejsen*, med et grundlag for en dramaturgi. Rejsen skaber således fremdrift for brødrenes oplevelser, hvor igennem brødrenes dynamik bliver tydelig for seerne. I forhold til rejsedelen i *Brødrene Ost* er det som allerede vist i analysen oftest Magnus, der tager teten til at begynde med, men når hans planer fejler, må Emil gribe ind og ‘redde’ programmet. Dette element er således med til at vise, at Magnus er dominerende. Samtidig illustrerer det, hvordan han tror, at han kan mere,

end hvad han i virkeligheden kan, hvorfor han som belyst i analysen, ligeledes forsøger at 'lyve' sig bedre, end han er. I modsætning til Magnus er Emil tilbageholdende, men når han 'redder' planlægningen, viser han egentlig, at han i højere grad end Magnus er i stand til at agere rejseleder. Dette kan desuden være i tråd med den karakteristiske komikerkonstellation *modsætningspar (the odd couple)*¹² der ifølge Jacobsen omhandler et kontrastfyldt makkerpar, der på mange måder er hinandens modsætninger (Jacobsen 2018, s. 239). Når *Brødrene Ost* således trækker på rejserien, bliver deres dynamik som modsætningspar tydelig for seerne.

Derudover trækker *Brødrene Ost* på livsstilsprogrammets 'feel-good'-udtryk, når de generelt lever 'det gode liv'. Her får seerne netop et indblik i brødrenes livsstil, når de indvies i, hvilke præferencer brødrene har. I denne forbindelse trækker *Brødrene Ost* således også på madprogrammet for at iscenesætte brødrenes livsstil (jævnfør Waade), som i høj grad er bundet op på at 'svælge' i lækker mad og drikke. Her bliver det således også tydeligt, at selvom osten sættes i forgrunden gennem madprogrammet, så er det 'blot' et led i den overordnede iscenesættelse af brødrenes livsstil. Med livsstilsprogrammet og madprogrammet tegner der sig en lidt anden vinkel på brødrenes dynamik. Her fremstår brødrene mere som værende på samme niveau, da de begge deler interessen for lækker mad og ønsker at 'svælge' sig heri. Dog bliver det tydeligt, at Magnus er mere optaget af den luksuriøse livsstil end Emil, hvilket for eksempel kommer til udtryk i sæson 2, episode 3, hvor Emil står for planlægningen af turen i Italien. I den forbindelse har han lejet en Fiat Panda i Emilia - Romagna (Italien), en by der af Bertelsen (voice-of-god) betegnes som "verdens motorhovedsted" (*Brødrene Ost* S2E3: 03:44). Her udbryder Magnus: "Men vi kører jo altid nice, hvorfor skal vi nu til at køre nederen? Hvorfor skal vi køre lortet?" (*Brødrene Ost* S2E3: 02:43). I modsætning til Magnus ser Emil blot bilen som et praktisk element, og vil hellere bruge pengene på noget andet (*Brødrene Ost* S2E3: 03:00). Dette sætter således fokus på, at Magnus umiddelbart er et større luksusdyr end Emil og får igen brødrene til at fremstå som et modsætningspar.

I kraft af at *Brødrene Ost* indeholder en fiktiobiografisk modus, kan seerne dog blive i tvivl om, hvorvidt denne luksuriøse livsstil i virkeligheden er brødrenes livsstil. Dette peger desuden i retningen af, at seerne i det hele taget kan føle en distance til brødrene. Her kan vi på grund af især Magnus' fiktiobiografiske optræden føle, at vi aldrig kommer helt tæt på brødrene, og muligvis ikke får et oprigtigt indblik i deres dynamik. På den anden side bliver fiktiobiografismen en del af den dynamik, som er kendetegnende for brødrene. Desuden bidrager

¹² Jacobsen bruger konstellationen til at beskrive komikerparret Ditte & Louise fra tv-serien *Ditte & Louise* (2015) (Jacobsen 2018, s. 239). Eksempler på andre modsætningspar kan være Gøg & Gokke eller Frank & Casper.

den fiktiobiografiske modus med en underholdningsværdi, hvilket ligeledes styrker den humor, som programmet er bygget op omkring. At fiktiobiografisme bidrager med en distance kan være i tråd med den opfundne humor, som vi netop udledte er dominerende i *Brødrene Ost*. Den opfundne humor bidrager med en konstrueret oplevelse, da brødrenes interaktion er nedskrevet i manus. Dette understøtter Magnus og Emils fiktiobiografiske optrædener, da det således er en dynamik de har 'opfundet' på forhånd.

Hvor programmet således i kraft af den fiktiobiografiske modus og den opfundne humor kan komme til at fremstå opstillet, afbalanceres dette gennem en oplevet autenticitet, som bliver aktuel, når *Brødrene Ost* trækker på realitygenren. Her nedbryder Magnus og Emil 'den fjerde væg', når de som nævnt er transparente og gør opmærksom på, at de filmer en serie og samtidig henvender sig direkte til kameraet. Ved at gøre dette skaber de en relation til publikum, fordi de for eksempel ved at kigge direkte ind i kameraet, kan skabe en medieret samtale med seerne. Således kan seerne få en følelse af at komme tættere på brødrene, når 'den fjerde væg' ikke står i vejen, og dette kan danne et grundlag for at seerne har større mulighed for at opleve og forstå brødrene og deres dynamik.

Som vist i analysen er der generelt meget fokus på rejsedestinationen og maden, men i denne forbindelse trækker programmet ligeledes på humor, og her får humoren en 'punkterende' effekt på det faktuelle indhold. Dette er for eksempel tilfældet, når Bertelsen på ironisk vis fortæller om de hoteller, som brødrene gæster. I denne sammenhæng ser vi ofte brødrene fjolle rundt på hotellet, og information om hoteldestinationen sættes således i baggrunden til fordel for brødrene. Her kan seerne få et indblik i den humor, der i høj grad influerer brødrenes indbyrdes forhold. Humoren i *Brødrene Ost* kan således give seerne et indblik i brødrenes dynamik. Det er ofte Magnus, der 'driller' Emil, blandt andet gennem grimme øgenavne, hvilket viser, at han har en 'hård' tone overfor Emil. Emil driller sjældent igen, hvilket tydeliggør, at Magnus er dominerende og Emil er underdanig. Men som vist i analysen, driller Emil til tider igen, eksempelvis ved at benytte Magnus' 'drejetrick'. Her bliver Emils påfund ikke modtaget særlig positivt af Magnus, tværtimod bliver Magnus som beskrevet irriteret og nærmest sur og tvær. Dette bevidner om en dynamik, hvor Emil må 'gå på liste fødder' i forhold til Magnus, men hvor Magnus ikke deler denne bekymring og umiddelbart 'trumler' lillebror Emil.

8.3 Livsstil og satire

I forlængelse af ovenstående vil vi i dette afsnit fremhæve to elementer, som vi mener spiller en bærende rolle i *Operarejsen* og *Brødrene Ost*. Et helt tydeligt element og fællestræk i vores

analyseobjekter er nemlig, at de centrerer sig om værternes livsstil, herunder deres interesser og indbyrdes dynamik. Det er således henholdsvis vennerne og brødrenes livsstil, som seerne præsenteres for og drages med ind i. Gennem programmerne kommer vi gradvist tættere på værterne og får en bedre forståelse for, hvem de egentlig er, og samtidig er dette hele tiden til forhandling i kraft af fiktiobiografismen. Men en ting er sikkert, vi kommer til at interessere os for værterne, og i den forbindelse åbner der sig et potentiale for Magnus og Emil samt Frederik, Rasmus og Allan. Her bliver deres programmer en platform, hvorfra de kan udbrede deres holdninger. Dette leder os således frem til det andet element, som er helt centralt i begge programmer, nemlig det satiriske potentiale og den samfundskritiske brod.

Selvom vores analyseobjekter benytter dette potentiale på forskellige måder, er det et tydeligt fællestræk, at de løbende kommenterer på samtidsdebatter og -emner. I denne sammenhæng benytter brødrene sig helt tydeligt af Magnus' fiktiobiografiske optræden til at fremstille forskellige stereotyper, og herigennem skabe en disciplinerende og rebelsk humor, der både sparker opad og nedad i samfundet. I modsætning til brødrene kommer vennernes satiriske potentiale til udtryk gennem deres personlige oplevelser. Denne forskel på seriernes satire lægger sig som nævnt op af funden og opfunden humor, hvorfor brødrenes kommentarer bliver tydeligt iscenesatte, og det fremstår således som om vi præsenteres for nogle gennemtænkte holdninger, som brødrene er blevet enige om at udfolde for publikum. Hos vennerne kommer satirens som en naturlig del af deres samtaler, og ind imellem bliver deres divergerende holdninger tydelige. For eksempel i forhold til MeToo, hvor Frederik og Allan tydeligvis ikke opfatter bevægelsen på samme måde. Her får seerne således følelsen af at vi får deres ubearbejdede holdninger om diverse samfundsemner. Desuden benytter *Operarejsen* satirens til at kommentere på overklassen, og bringe den 'ned på jorden', hvorfor operaen bliver lettere tilgængelig for seerne. Generelt bliver de satiriske elementer således et gennemgående tema i programmerne.

Ud fra vores analyse og diskussion bliver det tydeligt, at der er noget på spil i vores analyseobjekter, som vi ikke umiddelbart kan kategorisere inden for en allerede eksisterende genre eller genrehybrid, og netop dette vil være omdrejningspunktet i det følgende afsnit.

8.3 På vej mod en ny genre?

Agger pointerer at "vi er villige til at acceptere konkrete ændringsforslag [...], der således kan bidrage til nydefinition og udvidelse af [...] [genren], fx gennem genreblandinger" (Agger 2015, s. 129). Som vores analyse og diskussion har været med til at vise, trækker *Operarejsen*

og *Brødrene Ost* på mange forskellige genrer og fortællemodi, og vi kan jævnfør Agger umiddelbart godt tale om en udvidelse af allerede eksisterende genrer. Vi vil dog mene, at dette ikke vil være en tilstrækkelig måde at kategorisere og omtale programmerne på, da deres udtryk er så massivt infiltreret af forskellige genrer og fortællemodi, der ligefrem medvirker til, at der kan opstå tvivl om programmernes primære intentioner.

Denne tvivl om intentionen bliver ligeledes tydelig i medie billedet, eksempelvis når Soundvenue-skribent Morten Kildebæk kategoriserer *Brødrene Ost* som et rejseprogram med et performativt fiktionselement. Kildebæk ender med at konkludere i sin artikel, at brødrene 'mislykkes' som rejseguides (Kildebæk 2020). Denne bedømmelse ville naturligvis være berettiget, hvis *Brødrene Ost* skulle forstås som et rejseprogram, men som vi har vist gennem specialet, trækker programmet på en længere række af genrer og fortællemodi. Det peger i retning af, at der er meget mere på spil end blot en rejsseserie, og vi må derfor formode, at brødrenes intention er en anden. Det samme gør sig til dels gældende for *Operarejsen*, når journalist Max Melgaard på *Kulturen.nu*, uden held, forsøger at definere programmet. Her skriver han: "Tv-serie kalder jeg det. Det er sådan lidt i mangel på en bedre definition. Det er jo ikke fiktion, dette her. Det er ikke dokumentation. Det er mere en improviseret leg i en autocamper til otte operaer rundt om i Europa" (Melgaard 2022). Her bliver det tydeligt, at *Operarejsen* heller ikke passer ind i en eksisterende kategori, hvilket netop peger i retning af, at der ligesom ved *Brødrene Ost*, er mere på spil.

Fundene i vores speciale tyder i højere grad på, at de genrer og fortællemodi som programmerne trækker på får en dobbeltbetydning. På den ene side bidrager de med deres egne genretræk og virkemidler, og på den anden side er de med til at afbalancere hinanden. Og endeligt bliver de blot forskellige led i en større intention om at fremme Magnus og Emil samt Frederik, Rasmus og Allans respektive holdninger om aktuelle samfundsdebatter og -emner. Og for *Operarejsen* gælder der ligeledes et ønske om at udbrede operaen til det menige menneske. Der tegner sig således et billede af, at programmerne trækker på en række genkendelige genrer, men egentlig har til hensigt at iscenesætte noget andet. Kan vi således tale om en ny tendens eller ligefrem en ny genre? Og hvad er det særlige så egentlig i denne type programmer?

For en sådan ny type af programmer, foreslår vi (genre)betegnelsen: *Livsstilssatire*. Med afsæt i dette speciales analytiske undersøgelse vil vi nu fremsætte en række præmisser, som er gældende for livsstilssatire. For det første beror denne programtype på en høj værtsprofilering, og indeholder et fasttømret og kendt makkerpar. I denne forbindelse vil de oftest være kendte i kraft af deres humoristiske virke, ofte fra en comedy-sammenhæng. Og det er netop

dette makkerpar, som driver handlingen fremad. Det er især i denne sammenhæng, at genrebetegnelsens første del (livsstil) kommer til udtryk, da der er fokus på makkerparret, herunder deres livsstil og fælles passion.

For livsstilssatire skal der herudover indgå et satirisk potentiale, hvor makkerparret kommenterer på aktuelle samfundsdebatter og -emner. Dette element er ligeledes det bærende i forhold til, hvordan livsstilssatire adskiller sig fra livsstilsprogrammet, som det ellers lægger sig tæt på ad. Livsstilsprogrammet kritiseres som tidligere nævnt nemlig af Carlsen og Frandsen fordi, der ikke er “meget prestige i faktuel tv uden samfundskritisk brod” (Carlsen og Frandsen 2005, s. 1). Denne kritik viser, hvordan livsstilsprogrammet mangler et satirisk potentiale, og det er netop det, der er til stede i livsstilssatiren.

Endvidere er en tredje præmis for livsstilssatiren, at den trækker på forskellige genrer og genrehybrider for at skabe et dynamisk udtryk. I denne sammenhæng er især humor og fiktiobiografisme særligt givende, da de kan styrke det satiriske potentiale og samtidig fremme makkerparrets livsstil og dynamik, da de (makkerparret) i forvejen vil have en tilknytning til den humoristiske verden, og disse fortællemodi vil derfor være naturlige at trække på. I livsstilssatire er det således ikke vigtigt, hvornår der trækkes på eksempelvis rejseserien eller madprogrammet, det er derimod afgørende, at de respektive genrer benyttes til at fremme de kendtes dynamik og livsstil, da dette er det primære omdrejningspunkt.

Denne nyopfundne genre står således på skuldrene af vores analyse af programmerne *Brødrene Ost* og *Operarejsen*, og det vil derfor være frugtbart at finde andre lignende programmer og undersøge dem, for at få en mere præcis definition af denne nye programtendens. Vi vil foreslå, at en videre forskning herom med fordel kunne behandle programmer som *Curlingklubben på sabbatårsrejse* (2023) med kollegerne Christian Bonde og Maria Fantino, som vi kender fra radioprogrammet *Curlingklubben*. Eller *Fuld af Danmark* (2020) med værtsparret Kirsten Birgit Schiøtz Kretz Hørsholm (Frederik Cilius) og Rasmus Bruun. Eller *I Kina går det godt* (2019) med makkerparret Esben Bjerre og Peter Falktoft, som er kendt fra radioprogrammet *Monte Carlo*.

9.0 Konklusion

Drivkraften i vores speciale har været en fascination af den stigning, vi har observeret inden for tv-programmer, hvor kendte makkerpar iscenesætter deres livsstil og interesser samt benytter programmet som satirisk platform. Heriblandt finder vi vores analyseobjekter: *Brødrene Ost* og *Operarejsen*. Denne type af programmer er ved første øjekast svære at begribe grundet den lange række af genrer og fortællemødi, som de trækker på. Eftersom at denne programtype ikke umiddelbart er til at placere i en allerede eksisterende kategori, blev det efterhånden tydeligt, at vi med dette speciale måtte skabe en ny genrehybrid, der kunne åbne op for værkernes iboende potentiale. Denne nye genrehybrid betegner vi som livsstilssatire. Her ligger begrebets første del (livsstil) sig til det kendte makkerpars livsstil og interesser, herunder deres indbyrdes dynamik. Og begrebets sidste del (satire) relaterer sig til programmernes satiriske potentiale. Processen hen mod denne nye genrehybrid affødte en række indsigter, som vi vil beskrive i det følgende.

Det første stop i vores analytiske arbejde var at undersøge Magnus og Emil samt Frederik, Rasmus og Allans celebritystatus. Her udledte vi, at de fem værter i overvejende grad kan karakteriseres som meriterede celebrities ud fra Rojeks teori om celebritytyper. Grundlaget herfor er, at de alle har opnået anerkendelse for deres respektive karrierer. Vi vil desuden påpege, at de alle fem i deres position som celebrities i større eller mindre grad cirkulerer i medielandskabet, dog var det Frederik, Rasmus og Magnus, som var mest repræsenteret, især når det kom til værternes privatliv. Værternes celebritystatus blev vores springbræt til at undersøge *Brødrene Ost* og *Operarejsen* ud fra den fiktiobiografiske modus. I den forbindelse fandt vi ud af, at modtagerene kan få et større udbytte af programmernes indhold, hvis de besidder en medieviden om værterne. Med afsæt i vores analyse kan vi konkludere, at der i *Operarejsen* forekommer flere fiktioniserede sekvenser. Samtidig er der en kontinuerlig tøven i forhold til værternes optræden, hvor vi således overvejer om de trækker på fiktiobiografisme. Dette er med til at skabe en underholdningsværdi, som bliver en kontrast til den mere tunge operadel. For *Brødrene Ost* kunne vi derimod konkludere en tæt beslægtning til fiktiobiografiske værker, hvor især Magnus' fiktiobiografiske optræden var bærende. Vi fandt ud af, at den fiktiobiografiske modus i *Brødrene Ost* især rummer et forhandlingspotentiale, hvor Magnus via fiktiobiografiske selvinvesteringer, belyste kontroversielle emner, som kunne invitere modtagerne til at forhandle deres egne holdninger herom.

I specialets anden analysedel behandlede vi den iboende humor i vores analyseobjekter. Her fandt vi med den fundne og opfundne humor en klar forskel på de to programmer. Hvor

humoren i *Brødrene Ost* fremstod mere konstrueret og gennemtænkt, blev humoren i *Operarejsen* i højere grad en naturlig del af deres venskab og rejse. Desuden blev det tydeligt, at lettelsesteorien især blev aktuel i *Operarejsen*, hvor vennernes samtaler ofte gik på tabubelagte og svære emner. Desuden blev det tydeligt, at humoren var en bærende del af dynamikken mellem henholdsvis brødrene og vennerne. På baggrund af resultaterne fra vores humoranalyse diskuterede vi satirens plads i de to programmer. I denne forbindelse blev det klart, hvordan begge programmer besidder en satire, der både peger ud i samfundet, men samtidig også ind mod dem selv, og den kultur de er en del af. Ligestillingsdebatten var en fællesnævner for *Operarejsen* og *Brødrene Ost*, der altså begge kommenterer på denne. Derudover benytter vennerne satiren til at kommentere på operaens højkulturelle overklasse, og får gennem en diciplinerende humor gjort den mindre højtidelig. Brødrene benytter derimod satiren til en form for selvsatire, hvor kritikken rammer celebritykulturen, som de selv er en del af. Således er det satiriske potentiale stort i begge programmer.

Endvidere erfarede vi i vores tredje og sidste analysedel, at genrerne komplementerede hinanden, og på den måde fik de hver især forskellige elementer i programmerne frem 'i lyset'. Det gælder for *Operarejsen* såvel som for *Brødrene Ost*, at der er en stor genremæssig spredning. Begge programmer indeholder elementer fra livsstilsprogrammet, rejsegenren, madprogrammet og realitygenren, og samtidig trækker de, også i kraft af de nævnte genrer på dokumentargenrens virkemidler. Her blev især realitygenren et bevis på forskellen mellem vores analyseobjekter. Hvor *Operarejsen* trak på intimiteten, trak *Brødrene Ost* i højere grad på autenticitet. Men det vigtigste fund i denne analysedel blev erkendelsen af, at værternes personlighed, livsstil og dynamik var et bærende og dominerende element i både *Operarejsen* og *Brødrene Ost*.

Med afsæt i specialets tredelte analyse diskuterede vi mødet mellem genrer og fortællemodi i vores respektive analyseobjekter. Her fandt vi ud af, hvordan genrer og fortællemodi hver især bidrog til at fremhæve henholdsvis opera og vennernes dynamik i *Operarejsen* og brødrenes dynamik i *Brødrene Ost*. Dette ledte os videre til en diskussion af de to elementer, som vi mente, var tydeligst i de to programmer, nemlig livsstil og satire. Med afsæt i denne diskussion udledte vi, at *Operarejsen* og *Brødrene Ost* er eksempler på en programtype, der ikke kan placeres ud fra allerede eksisterende genrekategorier. Derfor introducerede vi den førømtalte nye genrehybrid: Livsstilssatire. Præmissen i denne genre er, at værterne skal være et kendt (komiker)par. Dette makkerpar driver handlingen frem med afsæt i egen livsstil, passion og holdninger. Desuden er det fundamentalt, at der skal indgå et satirisk potentiale, hvor makkerparret ofte kommenterer på aktuelle samfundsdebatter og -emner.

10.0 Litteraturliste

10.1 Analyseobjekter

Brødrene Ost (2021-2022). Tilrettelægger: Mads Fridolin. Instruktør: Magnus Millang. Redaktør: Morten Lübbert. Producent: Kasper Colding. Sendt første gang d. 7. januar 2021, tilgængelig via link: <https://play.tv2.dk/serie/broedrene-ost-tv2zulu>.

Operarejsen (2022-2023). Tilrettelægger: Jonas Agersø. Redaktør: Anja Hauberg Kaalund. Producent: Mette Støvring. Sendt første gang d. 6. marts 2022, tilgængelig via link: https://www.dr.dk/drtv/saeson/operarejsen_287487.

10.2 Bøger og værker

Agger, Gunhild (2005). "Genrer – teorier og positioner" i *Dansk tv-drama. Arvesølv og underholdning*. 1. udgave. (s. 81-83). Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.

Agger, Gunhild (2015). "Genreanalyse" i *Analyse af billedmedier – det digitale perspektiv*. Rose, Gitte og Christiansen, H.C. (red.). 3. udgave. (s. 121-156). Frederiksberg: Forlaget 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.

Bondebjerg, Ib (2012). "TV-mediets gennembrud" i Klaus Bruhn Jensen (red.) *Dansk Mediehistorie Bind 3: 1960-1995*. (s. 118-130). 1. udgave, 4. oplag. Frederiksberg: Samfundslitteratur.

Brennan, Teresa (2004). *The Transmission of Affect*. Ithaca: Cornell University Press.

Bruun, Hanne (2011). "Kapitel 1: Satireteori og et programhistorisk signalement". I *Dansk tv-satire. Underholdning med Kant*. (s. 22-48).

Carlsen, John & Frandsen, Kirsten (2005). *Nytte- og livsstilsprogrammer på dansk tv*. Aarhus Universitet.

Carroll, Noël (2014). "The nature of humour". I *Humour. A very short introduction*. (s. 16-37 + 48-54). Oxford: Oxford university press.

- Christensen, Christa Lykke (2009). "Når humoren sætter grænser". I Anne Jerslev & Christa Lykke Christensen (red.) *Hvor går grænsen? Brudflader i den moderne mediekultur*. Tiderne Skifter.
- Coplan, A. (2011). *Will the Real Empathy Please Stand Up? A Case for a Narrow Conceptualization*. The Southern Journal of Philosophy (49), s. 40-65.
- Critchley, Simon (2002). "Introduction". I *On Humor. Thinking in Action*. (s. 1-22). London: Routledge
- Enli, Gunn (2015). *Mediated Authenticity. How the Media Constructs Reality*. Frankfurt: Peter Lang International Academic Publishers.
- Giddens, Anthony (1991). "Høj-modernitetens konturer" i *Modernitet og selvidentitet – Selvet og samfundet under sen-moderniteten*. 1. udgave, 13. oplag. oversat af Søren Schultz Jørgensen. (s. 21-48). København: Hans Reitzels Forlag, 1996.
- Gjerlevsen, Simona Zetterberg & Nielsen, Henrik Skov (2020): "Distinguishing Fictionality". *Exploring Fictionality: Conceptions, Test Cases, Discussions*. Edited by Cindie Aaen Maagaard, Daniel Schäbler & Marianne Wolff Lundholt. University Press of Southern Denmark. 19-39.
- Goffman, Erving (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. USA: Anchor Books. Penguin Books.
- Haarder, Jon Helt (2014). "Forfatteren vender tilbage: Biografisk irreversibilitet" i *Performativ biografisme: en hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. [Online bog]
- Haastrup, Kannik Helle (2020). *Celebritykultur*. Frederiksberg: Samfundslitteratur. 1. udgave.
- Halskov, Andreas & Nielsen, Jakob Isak (2017). "Funny how things change: modern audiovisuel komik" i Halskov, Andreas, Højer, Henrik & Larsen, Thomas Schwartz (red.) *Helt til grin – moderne audiovisuel komik på tværs af medier*. 1. udgave, 1. oplag. Aarhus: VIA Film & Transmedia.
- Hansen, Kim Toft (2017). "Film – Realisme, genre og kontekst" i Lauridsen, Palle Schantz & Svendsen, Erik (red.) *Medieanalyse*. 1. udgave, 3. oplæg. (s. 133-151). Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Helles, Rasmus (2016). "Mobile medier" i Klaus Bruhn Jensen (red.) *Dansk Mediehistorie Bind 4: 1995-2015*. 2. udgave. (s. 57-73). Frederikesberg: Samfundslitteratur.
- Hill, Anette (2005). *Reality TV. Audiences and popular factual television*. Forlag: Routledge, Taylor & Francis Group.

- Hjarvard, Stig (2008). "EN SOCIOLOGISK TEORI: Medialiseringen af kultur og samfund" i *En verden af medier – medialiseringen af politik, sprog, religion og leg*. 1. udgave. (s. 11-14). Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Jacobsen, Louise Brix (2012). *Fiktiobiografisme – fikionalisering som performativ strategi i dansk film og tv fra 2005 og frem*. Ph.d.-afhandling. Aarhus Universitet.
- Jacobsen, Louise Brix (2018). "Ditte & Louise og fiktiobiografisme". I Agger, Gunhild m.fl. (red.) *TV-analyse. MÆRKK – æstetik og kommunikation* nr. 07. 1. udgave. (s. 235-250). Aarhus: Systime.
- Jensen, Jens F. (2012). "Modernisering og postmodernisme" i Klaus Bruhn Jensen (red.) *Dansk Mediehistorie Bind 3: 1960-1995*. 1. udgave, 4. oplag. (s. 299-304). Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Jensen, Jens F. (2016). "Det danske mediemiljø ved årtusindskiftet" i Klaus Bruhn Jensen (red.) *Dansk Mediehistorie Bind 4: 1995-2015*. 2. udgave. (s. 11-31). Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Jerslev, Anne (2004). *Vi ses på tv – medier og intimitet*. København: Nordisk Forlag A/S.
- Kjerkegaard, Stefan (2017). *Humor*. Aarhus Universitetsforlag.
- Klastrup, Lisbeth (2016). *Sociale netværksmedier*. 1. udgave. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Krogager, Stinne Gunder Strøm & Jonatan Leer (2021). *Mad og medier. Æstetik, forbrug og identitet*. Samfundslitteratur. 1. udgave.
- Køppe, Simon & Helles, Rasmus (2014). "Empiri og Teori" i Humanistisk Videnskabsteori, af Finn Collin og Simo Køppe, 499-534. Lindhardt og Ringhof Forlag A/S, København.
- Lauridsen, Palle Schantz (2016). *Tv-serier*. 1. Udgave. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Lauridsen, Palle Schantz (2017). "Genre" i *Medieanalyse*. Lauridsen, Palle Schantz og Svendsens, Erik (red.). 1. udgave, 3. oplag. (s. 36-52). Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Leer, Jonatan (2017). *Maskulinitet. Kønskamp i tv-køkkenet*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Mills, Charles Wright (1959). "On Reason and Freedom" I *The Sociological Imagination*. (s. 183-195). Først publiceret af Oxford University Press. England/Australian: Penguin Books, 1971.
- Morreall, J. (2009). *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*. Oxford: Wiley-Blackwell.

- Nichols, B. (2010): Introduction to documentary, 2nd edition 2010. Indiana: Indiana University Press. [Online bog]
- Nielsen, Frederikke A.K., Brücher, Mette & Vestergaard, Stine (2021). *Kagedronninger på sociale medier - en undersøgelse af selvfremstilling på sociale medier som led i en oplevet autentisk branding*. Bachelorprojekt, Aalborg Universitet.
- Nielsen, K. & Tanggaard, L. (2018). *Pædagogisk psykologi – en grundbog*. 2. udgave. (s. 96-98). Aarhus: Klim.
- Over Atlanten (2021). Tilrettelægger: Mads Hollesen Nørtoft m.fl.. Redaktør: Mé Foss Andersen Producent: Sejer Stenum. Sendt første gang d. 7. januar 2021, tilgængelig via link: <https://www.discoveryplus.com/dk/show/over-atlanten?season=3>
- Rojek, Chris (2001). "Celebrities and Celestoids" i *Celebrity*. London: Reaktion Books Ltd.
- Rosa, H. (2014). "En teori om social acceleration" i *Fremmedgørelse og acceleration*. 1. udgave, 1. oplag (s. 17-56). København: Hans Reitzels Forlag.
- Selvhenter (2019). Instruktør: Magnus Millang. Producent: Miso Film. Sendt første gang d. 7. januar 2021, tilgængelig via link: https://l.facebook.com/l.php?u=https%3A%2F%2Fwww.netflix.com%2Fdk%2Ftitle%2F81522201%3Fs%3Di%26fbclid%3DIwAR0Mg4TI7JNYuOTHtPj1maLwTyU539EIlXdbPSltvpdAis-M8D8EjWWDomM&h=AT2uVMKeNmKe32efM3b22Z5jdEei_54CyQgUGq2SZScNb6YYwOrWcO3EvGRTpuCs-biT1OHTP09-oah5JTMiTW2MdvNFQaxDpJnaNol44ivyCotZqQIm-8WaHmECDh5fMoX2RxQ
- Søndergaard, Henrik (2012). "Efter monopolbruddet" i Klaus Bruhn Jensen (red.) *Dansk Mediehistorie Bind 3: 1960-1995*. 1. udgave, 4. oplag. (s. 163-177). Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Søndergaard, Henrik (2016). "Fra fjernsyn til multimedie" i Klaus Bruhn Jensen (red.) *Dansk Mediehistorie Bind 4: 1995-2015*. 2. udgave. (s. 75-97). Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Turner, Graemer (2004). "Celebrity today" i *Understanding Celebrity*. London: SAGE Publications. [Online bog].
- Waade, Anne Marit & From, Unni (2007). *Smagfulde fremstillinger. Oplevelsesmatricer i mad- og rejselivsjournalistik*. Journalistica 4.

- Waade, Anne Marit (2009). "Sofaturistens blik på verden" i Jensen, Jakob Linæa & Waade, Anne Marit (red). *Medier og turisme*. 1. udgave, 1 oplag. (s. 87-105). København: Academia – et forlag i Gyldendal Akademisk.
- Waade, Anne Marit (2010). "Rejseprogrammer: tv med udsigt" i Bruun, Hanne, f. 1963; Frandsen, Kirsten, f. 1963-05-02; Waade, Anne Marit.; Bechmann, Anja.; Bruun, Hanne, (red.); Frandsen, Kirsten, (red.) *Underholdende tv*. 1. oplag.
- Walsh, Richard (2007). "Fictionality and mimesis" i *The Rhetoric of Fictionality*. The Ohio State University Press, Columbus. [Online bog]

10.3 Artikler og hjemmesider

- @allangravgaardmaden (2023). "allangravgaardmadsen" på *Instagram*. Hentet d. 23. maj 2023 på [www.instagram.dk](https://www.instagram.com/allangrav-gaardmadsen/), tilgængelig via link: <https://www.instagram.com/allangrav-gaardmadsen/>
- @manolo millang (2019). "manolomillang" på *Instagram*. Hentet d. 23. maj 2023 på [www.instagram.dk](https://www.instagram.com/p/CWGvw9mA687/), via link: <https://www.instagram.com/p/CWGvw9mA687/>
- Andersen, Frederik Bjerre (2019). "Speaker-Allan får Danmark til at grine. Men Allan håber du også vil lytte til ham selv" på DR. Hentet d. 17. maj 2023 på [www.dr.dk](https://www.dr.dk/nyheder/kultur/speaker-allan-faar-danmark-til-grine-men-allan-haaber-du-ogsaa-vil-lytte-til-ham-selv), tilgængelig via link: <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/speaker-allan-faar-danmark-til-grine-men-allan-haaber-du-ogsaa-vil-lytte-til-ham-selv>
- Albrechtsen, Johan Moovy (2019). "SELVHENTER - INTERVIEW MED MAGNUS & EMIL MILLANG!" på *Moovy*. Hentet d. 10. maj 2023 på [www.moovy.dk](https://www.moovy.dk/MoovyTV/film/Selvhenter-interview-med-Magnus-Emil-Millang), tilgængelig via link: <https://www.moovy.dk/MoovyTV/film/Selvhenter-interview-med-Magnus-Emil-Millang>
- Bach, Jeppe Tholstrup (2023). "Politiker vil forbyde mobiler i skolen – men det rammer helt skævt, mener forskere og unge" i TV 2 nyheder. Hentet d. 8. maj 2023 på [www.nyheder.tv2.dk](https://nyheder.tv2.dk/samfund/2023-01-06-politiker-vil-forbyde-mobiler-i-skolen-men-det-rammer-helt-skaevt-mener-forskere), tilgængelig via link: <https://nyheder.tv2.dk/samfund/2023-01-06-politiker-vil-forbyde-mobiler-i-skolen-men-det-rammer-helt-skaevt-mener-forskere>.
- Bramsen, Trine (2023). "Trine Bramsen: Mangelende anerkendelse af ligestillingsproblemer kan koste Danmark dyrt" i *Information*. Hentet d. 8. maj 2023 på [www.information.dk](https://www.information.dk/debat/2023/04/trine-bramsen-mangelende-alerkendelse-ligestillingsproblemer-kan-koste-danmark-dyrt?lst_tag), tilgængelig via link: https://www.information.dk/debat/2023/04/trine-bramsen-mangelende-alerkendelse-ligestillingsproblemer-kan-koste-danmark-dyrt?lst_tag.

- Brunstrøm, Thomas (2023). "Hurra, nu handler Operarejsen faktisk om opera" i Berlingske.
Hentet d. 15. maj 2023 på www.berlingske.dk, tilgængelig via link: <https://apps.infomedia.dk/MedieArkiv/link?articles=e96fe90c>
- Christensen, Christa Lykke (2008). "Dansk-tv-satire før og nu". I *Kritik* nr. 189. (s. 123-133).
- Christensen, Christa Lykke (2008). "Livsstil som tv-underholdning" i *MedieKultur* Vol 24, No 45. (s. 23-35). Hentet d. 11. marts 2023, tilgængelig via link: <https://tidsskrift.dk/mediekultur/article/view/513>
- Christensen, Kasper Madsbøll (2022) "Jeg har aldrig overvejelser om, hvorvidt noget er over grænsen': Manden bag Kirsten Birgit har hovedrolle i ny serie" på DR. Hentet d. 17. maj 2023 på www.dr.dk, tilgængelig via link: <https://apps.infomedia.dk/MedieArkiv/link?articles=e8eb0904>
- Cilius, Frederik (2021). "Rasmus Bruun" på *Cilius//Bruun*. Hentet d. 11. maj 2023 på www.ciliusbruun.dk, tilgængelig via link: <https://ciliusbruun.dk/om-cilius-bruun/rasmus-bruun>
- Cilius//Bruun (2021) "KIRSTEN BIRGIT STILLER IKKE OP TIL KOMMUNALVALGET, MEN..." på *Cilius//Bruun*. Hentet d. 16. maj 2023 på www.ciliusbruun.dk, tilgængelig via link: <https://ciliusbruun.dk/kirsten-birgit-stiller-ikke-op>
- Cilius//Bruun (2023a). "Orkestret" på *Cilius//Bruun*. Hentet d. 11. maj 2023 på www.ciliusbruun.dk, tilgængelig via link: https://ciliusbruun.dk/orkestret?fbclid=IwAR2Z8IHAP-BKXL7Zktsq3RU265fnhfYqzxQiqESm85XiKIu7odBH4SjJg_0
- Cilius//Bruun (2023b). "Rasmus Bruun i Troldehjetets hemmelighed" på *Cilius//Bruun*. Hentet d. 11. maj 2023 på www.ciliusbruun.dk, tilgængelig via link: <https://ciliusbruun.dk/rasmus-bruun-i-troldehjetets-hemmelighed?fbclid=IwAR0cag-B5dJ37S29625ExKKmEpWhQlccA7D8clVpd0ebxE2NtzExRhsnl4c>
- Eriksen, Solveig Helles & Drivsholm, Louise Schou (2021). "Modstanden mod restriktionerne har mange ansigter. Og den ser ud til at vokse, jo længere tid pandemien varer" i *Information*. Hentet d. 8. maj 2023 på www.information.dk, tilgængelig via link: <https://www.information.dk/indland/2021/01/modstanden-restriktionerne-ansigter-ser-vokse-laengere-tid-pandemien-varer>.
- Damkjær, Maja Sonne & Waade, Anne Marit (2011). "Rejseserien – mellem engagerende journalistisk, forbrugerorientering og tv-underholdning" i *Journalistica* NR1. Hentet d. 11. maj 2023 på www.journalistica.dk, tilgængelig via link: <https://tidsskrift.dk/journalistica/article/view/4326?fbclid=IwAR1Fz5qP8WmE900DAYo9xQG39s1TRvIY-HDUa0m8UCpWuPXBEZjuiXaFu0E>

- DDO (2023). "opera" på *Den Danske Ordbog*. Hentet d. 10. marts 2023 på www.ordnet.dk, tilgængelig via link: <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=opera&fbclid=IwAR3VMbZ-Kc3haUjFYLm1QEET2nKpGs9v4jiVNWu8q7qLgSaM-tZzfhWPAPw>
- DFI (2023) "Magnus Millang" på *Det Danske Filminstitut*. Hentet d. 9. maj på www.dfi.dk, tilgængelig via link: <https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/person/magnus-millang#Filmografi>
- DR (2023). "Public Service" på *DR*. Hentet d. 23. marts 2023 på www.dr.dk, tilgængelig via link: <https://www.dr.dk/om-dr/fakta-om-dr/public-service>
- Ebbekær, Frederik (2013). "Det' lige meget - Jeppe K" på *YouTube*. Hentet d. 9. maj 2023 på www.youtube.com, tilgængelig via link: <https://www.youtube.com/watch?v=20bKk-cHyUUw>
- Femina:update (2022). "Hudløst ærlig Millang: Jeg kunne ikke mærke min underarm" i *Femina*. Hentet d. 10. maj 2023 på www.femina.dk, tilgængelig via link: <https://www.femina.dk/kultur/se-lyt-oplevel/hudloest-aerlig-millang-jeg-kunne-ikke-maerke-min-under-arm>
- Frandsen, Kasper (2020). "Danmark lukker ned: Regeringen sender elever, studerende og offentligt ansatte hjem" i *Altinget*. Hentet d. 8. maj 2023 på www.altinget.dk, tilgængelig via link: <https://www.altinget.dk/artikel/regeringen-lukker-store-dele-af-den-offentlige-sektor-ned>.
- Hansen, Sebastian Myrup (2023a) "Frederik Cilius afviste at være med i "Vild med dans": – Jeg tror bare, jeg blev inviteret, fordi jeg er tyk" i *SeogHør*. Hentet d. 16. maj 2023 på www.seoghoer.dk, tilgængelig via link: <https://www.seoghoer.dk/kendte/frederik-cilius-afviste-vaere-med-i-vild-med-dans-jeg-tror-bare-jeg-blev-inviteret-fordi-jeg>
- Hansen, Laura Dalgård (2023b). "Rasmus Bruun spiller Cornelius i Troldehertets Hemmelighed: Hans tre børn reagerede voldsomt" i *Billedbladet*. Hentet d. 4. maj 2023 på www.billedbladet.dk, tilgængelig via link: https://www.billedbladet.dk/kendte/danmark/tv/dr/rasmus-bruun-spiller-cornelius-i-troldehertets-hemmelighed-hans-tre-bo-ern?utm_medium=Social&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR04Vev_Q-Mn8mWV0jFq4UNq36XyUN-z2ybYH_xGl_SpTyKJ2B-ItiyIMmyE#Echo-box=1680622675
- Hansen, Aviaya (2023c). "Rasmus Bruun afslører kriminel fortid" i *SeogHør*. Hentet d. 4. maj 2023 på www.seoghør.dk, tilgængelig via link: <https://www.seoghoer.dk/streaming/rasmus-bruun-afsloerer-kriminel-fortid>

- Hindse, Casper (2022). "Jeg famler stadig efter, hvilken mand jeg skal være" i *Frederiksborg Amts Avis Helsingør*. Hentet d. 15. maj 2023 på www.arkiv.dk, tilgængelig via link: <https://apps.infomedia.dk/MedieArkiv/link?articles=e8f1fbaf>
- Jacobsen, Louise Brix (2011). "Fiktiobiografisme. Perception og fiktionisering". I Spring. (Nr. 31/32). 57-78.
- Jacobsen, Louise Brix (2017). "Fisk, flæsk og fikcionalitet: Om det opfundnes rolle i Spise med Price". I S. Leedet Christiansen, O. Ertløv Hansen, K. Toft Hansen, & T. Mosebo Simonsen (red.), *Skriverier i luften: Festskrift til Jørgen Riber Christensen* (s. 141-157). Aalborg Universitetsforlag. Tilgængelig fra: https://vbn.aau.dk/ws/portalfiles/porta/263257452/Fisk_Fl_sk_og_Fiktionalitet_Jacobsen.pdf
- Jacobsen, Thorkil (2019). "Magnus Millang: "Dynamikken mellem Emil og mig er taget fra virkeligheden, men vi har givet den amfetamin"" i *Euroman*. Hentet d. 9. maj 2023 på www.euroman.dk, tilgængelig via link: <https://www.euroman.dk/kultur/magnus-millang>
- Jacobsen, Louise Brix (2022). "Fiktionalitet" i Gunhild Agger, Nete Nørgaard Kristensen, Per Jauert og Kim Schrøder (red.) *Medie- og kommunikationsleksikon*. København: Samtidslitteratur. Hentet d. 2. marts 2023, tilgængelig på www.medieogkommunikationsleksikon.dk via link: <https://medieogkommunikationsleksikon.dk/fiktionalitet/>.
- Johansson, Susanne (2023). "Frederik Cilius fik sin mor til at lave sine lektier: Jeg har altid været doven" i *BT*. Hentet d. 6. på www.bt.dk, tilgængelig via link: <https://apps.infomedia.dk/mediearkiv/link?articles=e96f3121>
- Karlsen, Ida Elisabeth (2023). "En dag vil vores børn se på nutidens telfonbrug, som vi ser på fortidens rygning" i *Information*. Hentet d. 8. maj 2023 på www.information.dk, tilgængelig via link: <https://www.information.dk/debat/2023/02/dag-vores-boern-se-paa-nutidens-telefonbrug-ser-paa-fortidens-rygning>.
- Kildebæk, Morten (2020). "'Brødrene ost': Millang-brødrenes rejsseserie på tv 2 er fornøjelig og overfladisk" på *Soundvenue*. Hentet d. 1. juni 2023 på www.soundvenue.com, tilgængelig via link: <https://soundvenue.com/film/2020/09/broedrene-ost-millang-broedrenes-rejsseserie-paa-tv-2-er-fornoejeligt-og-overfladisk-421116>
- Kjærgaard, Jan (2009). "Mette F. til Lars Løkke: "Det er jo en vild arrogance"" i *Pio*. Hentet d. 16. maj 2023 på www.piopio.dk, tilgængelig via link: <https://piopio.dk/mette-f-til-lars-loekke-det-er-jo-en-vild-arrogance>
- Kopping, Kasper D. (2022a). "Indrømmer: Nu er det endegyldigt slut" i *Ekstrabladet*. Hentet d. 10. maj 2023 på www.ekstrabladet.dk, tilgængelig via link: <https://ekstrabladet.dk/underholdning/filmogtv/indroemmer-nu-er-det-endegyldigt-slut/9492970>

- Kopping, Kasper D. (2022b). "Opsigtsvækkende barndom: - Jeg røg pibe som 11-årig" i *Eks-
trabladet*. Hentet d. 6 maj på www.ekstrabladet.dk, tilgængelig via link: [https://ekstra-
bladet.dk/underholdning/dkkendte/opsigtsvaekkende-barndom-jeg-roeg-pibe-som-11-
aarig/9422283](https://ekstra-
bladet.dk/underholdning/dkkendte/opsigtsvaekkende-barndom-jeg-roeg-pibe-som-11-
aarig/9422283)
- Kristeligt Dagblad (2023). "Rasmus Bruun" i *Kristeligt Dagblad*. Hentet d. 3. maj 2023 på
www.kristeligt-dagblad.dk, tilgængelig via link: [https://www.kristeligt-dagblad.dk/pro-
filer/rasmus-bruun](https://www.kristeligt-dagblad.dk/pro-
filer/rasmus-bruun)
- Madsen, Poul (2022). "Mettes skræmmekampagne" i *Ekstra Bladet*. Hentet d. 8. maj 2023 på
www.ekstrabladet.dk, tilgængelig via link: [https://ekstrabladet.dk/opinionen/poulmad-
sen/mettes-skraemmekampagne/9080630](https://ekstrabladet.dk/opinionen/poulmad-
sen/mettes-skraemmekampagne/9080630).
- Madsen, Allan Gravgaard (2023). "Träume nicht (2021) for sopran og orkester" på Allan
Gravgaard Madsen. Hentet d. 17. maj 2023 på www.agm.dk, tilgængelig via link:
<https://www.agm.dk/traume-nicht/>
- Manolo TV (2019). "FREITAG – Magnus Millang" på YouTube. Hentet d. 15. maj 2023 på
www.youtube.com, tilgængelig via link: [https://www.you-
tube.com/watch?v=6UzP4QPA5Kg](https://www.you-
tube.com/watch?v=6UzP4QPA5Kg)
- Martinez, Christian (2014). "Da jeg vidste jeg var god: Magnus Millang" i *Euroman*. Hentet
d. 6. maj 2023 på www.euroman.dk, tilgængelig via link: [https://www.euroman.dk/hu-
mor/da-jeg-vidste-jeg-var-god-magnus-millang](https://www.euroman.dk/hu-
mor/da-jeg-vidste-jeg-var-god-magnus-millang)
- Mejdahl, Christian (2023). "Afviste TV 2: - Jeg blev inviteret, fordi jeg er tyk" i *Ekstrabladet*.
Hentet d. 16. maj 2023 på www.ekstrabladet.dk, tilgængelig via link: [https://ekstrabla-
det.dk/underholdning/dkkendte/afviste-tv-2-jeg-blev-inviteret-fordi-jeg-er-
tyk/9643615?fbclid=IwAR1ONSOot-FKXVYIlmi9oOlX-7M6QO8-xCmnrEjfQS-
FY9mfXfjvZC63Z0c](https://ekstrabla-
det.dk/underholdning/dkkendte/afviste-tv-2-jeg-blev-inviteret-fordi-jeg-er-
tyk/9643615?fbclid=IwAR1ONSOot-FKXVYIlmi9oOlX-7M6QO8-xCmnrEjfQS-
FY9mfXfjvZC63Z0c)
- Melgaard, Max (2022) "Den korte radio på den lange rejse" på Kulturen. Hentet d. 1. juni
2023 på www.kulturen.dk, tilgængelig via link: [https://kulturen.nu/film-tv/tv-operarej-
sen/](https://kulturen.nu/film-tv/tv-operarej-
sen/)
- Nielsen, Henrik Skov, Phelan, James & Walsh, Richard (2015). "Ten Theses about Fictional-
ity". *Narrative* 23:1. (s. 61-73).
- Nygaard, Kristian Dam (2019). "Brødrene Magnus og Emil Millang mistede i 2014 deres far
til alkohol" på *BT*. Hentet d. 20. maj 2023 på www.bt.dk, tilgængelig via link:
[https://www.bt.dk/film-tv-og-streaming/magnus-millangs-far-doede-af-druk-han-var-
syg-men-ikke-en-daarlig-far](https://www.bt.dk/film-tv-og-streaming/magnus-millangs-far-doede-af-druk-han-var-
syg-men-ikke-en-daarlig-far)

- Nygaard, Kristian Dam (2022). "TV 2 lancerer nyt rejse-program midt i danskernes rejse-karantæne" i *BT*. Hentet d. 24. maj 2023 på www.bt.dk, tilgængelig via link: <https://www.bt.dk/film-tv-og-streaming/tv-2-lancerer-nyt-rejse-program-midt-i-dansker-nes-rejse-karantaene>
- Nygaard, Laura Rode (2023). "Rasmus Bruun fyret fra SuperBrugsen: Stjal for 15.000 kroner" i *BT*. Hentet d. 5. maj 2023 på www.bt.dk, tilgængelig via link: <https://www.bt.dk/danske-kendte/rasmus-bruun-fyret-fra-superbrugsen-stjal-for-15000-kroner>
- Ryehauge, Anders (2022). "Magnus Millang. Om at skabe karakter" i *Dossier*. Hentet d. 15. maj 2023 på www.dossier.dk, tilgængelig via link: <https://apps.infomedia.dk/mediearkiv/link?articles=e8b0c557>
- Slank, Shanna (2019). "Rethinking the Imposter Phenomenon" i *Ethical theory and moral practice*, vol. 22(1). s. 205-218. Springer. Besøgt d. 21. april 2023.
- SST (2022). "Tal og fakta om stress" på *Sundhedsstyrelsen*. Hentet d. 15. maj 2023 på www.sst.dk, tilgængelig via link: <https://www.sst.dk/da/viden/Forebyggelse/Mental-sundhed/Stress/Tal-og-fakta>
- Stokholm, Christian (2023). "Frederik Cilius favner både opera og satire: - Jeg er vel egentlig en mediefrikadelle" i *JydskeVestkysten*. Hentet d. 2. maj 2023 på www.jv.dk, tilgængelig via link: <https://jv.dk/soenderborg/frederik-cilius-favner-baade-opera-og-satire-jeg-er-vel-egentlig-en-mediefrikadelle>
- To The Moon Honey (2022). "Vores panel snakker om at være far på sidelinjen når kæresten er gravid" på To The Moon Honey. Hentet d. 9. maj 2023 på www.tothemoonhoney.dk, tilgængelig via link: <https://tothemoonhoney.com/vores-panel-snakker-om-at-vaere-far-paa-sidelinjen-naar-kaeresten-er-gravid/2022/>
- TV2 (2023). "Public service på TV 2" på TV 2. Hentet d. 23. marts 2023 på www.tv2.dk, tilgængelig via link: <https://omtv2.tv2.dk/medier/public-service-paa-tv-2/>
- Tørring, Alexander Broberg (2023). "DR-stjernes overskæg fik datteren til at græde" i *Ekstra Bladet*. Hentet d. 5. maj på www.ekstrabladet.dk, tilgængelig via link: https://ekstrabladet.dk/underholdning/dkkendte/dr-stjernes-overskaeg-fik-datteren-til-at-graede/9711638?fbclid=IwAR3J7OJ1-0X7A8byB9zJ5d_O15mDEt-GXnqtli3AIxHNFi0sRIB55DXJ5fpM
- UploadingDanishVids (2014). "Klovn - Knæk Cancer (med Lars Løkke)" på *YouTube*. Hentet d. 16. maj 2023 på www.youtube.dk, tilgængelig via link: https://www.youtube.com/watch?v=2_igdZt1CN0

Weirsøe, Frank (2020). "Hamstring i Netto: Kunder i slagsmål om varer" i TV 2 Fyn. Hentet d. 8. maj 2023 på www.tv2fyn.dk, tilgængelig via link:

<https://www.tv2fyn.dk/odense/hamstring-ung-mand-anholdt-efter-corona-slagsmaal-i-netto>.

Zulu (2017). "ÅRETS KOMIKER: VINDEREN ER FUNDET" på TV 2 Zulu. Hentet d. 9. marts 2023 på www.zulu.tv2.dk, tilgængelig via link: <https://zulu.tv2.dk/2017-08-31-aarets-komiker-vinderen-er-fundet>

Østergaard, Janus, Miles, James Kristoffer & Larsen, Kristian B. (2020). "Løkke under beskyldning: 'Absurd' og 'arrogant'" i Ekstrabladet. Hentet d. 15. maj 2023 på www.eks-trabladet.dk, tilgængelig via link: <https://ekstrabladet.dk/nyheder/politik/danskpolitik/loekke-under-beskydning-absurd-og-arrogant/8378963>