

IKKE HELT PERFEKT?

En strukturanalyse av den norske situasjonskomediens
representasjon av mannen



**Masteroppgave i medievitenskap
Institutt for informasjons- og medievitenskap
Universitetet i Bergen**

**Av: Anders Lohne Fosse
November 2016**

Sammendrag

I 2016 er det 50 år siden den første norskproduserte situasjonskomedien, *Kontorsjef Tangen*, hadde premiere på NRK. Denne masteroppgaven diskuterer hvordan mannen har blitt representert i norske situasjonskomedier gjennom å analysere *Fleksnes Fataliteter*, *Karl & Co* og *Helt Perfekt*, og har følgende problemstilling: *Hvordan har mannen blitt framstilt i norsk situasjonskomedie, fra 70-tallet og fram til i dag?* Dette undersøkes gjennom en semiotisk strukturanalyse av totalt seks episoder, to fra hver serie. Fokuset ligger på mannen og hans relasjon til andre karakterer og sosiale konflikter, som de ulike formene for maskulinitet, patriarkatets status, den andre bølgen av feminisme, ulike sosiale klasser og «den nye mannen». Som en del av analysen har jeg også valgt å se på hvordan seriene ble mottatt i sin tid. Med utgangspunkt i fremlagte resultater kan jeg konkludere med at norske situasjonskomediers representasjon av mannen er variert, men til en viss grad følger både den samme utviklingen som utenlandske situasjonskomedier, og reflekterer det virkelige samfunn. Dette ser man først og fremst gjennom at mannen har adoptert flere feminine trekk, som å ta vare på seg selv eller pleie vennskap, og egentlig har vært nokså autonom helt fra de første, norske situasjonskomediene av. Samtidig er det flere eksempler på at mannen legemliggjør mer tradisjonelle maskuline verdier og trekk, ofte gjennom materielle eiendeler eller dating. I tillegg representerer karakterene flere sosiale konflikter, som sosiale klasser og gnisninger disse imellom. De sosiale klassene har ikke så mye å si for om karakterene blir stilt i et positivt eller dårlig lys, men de har en del å si for hva slags konflikter de havner i.

Forord

Arbeidet med denne oppgaven har vært like krevende og givende som det har vært spennende og interessant. Jeg kommer til å savne sosiale sammenhenger der jeg får spørsmålet «Ah, du skriver master? Om hva da?», og den påfølgende reaksjonen på svaret mitt, enten det er et spørrende uttrykk eller den samme interessen og gløden jeg har hatt for oppgaven helt siden jeg valgte tema for den. I dag skal den leveres, og det er flere som fortjener en spesiell oppmerksomhet i denne sammenheng. Først og fremst en stor takk til veileder Peter Dahlén for raske og konstruktive tilbakemeldinger på innsendt materiale, og litteraturtips gjennom hele skriveprosessen. Jeg setter enormt stor pris på de gode, faglige innspillene du har kommet med fra begynnelse til slutt.

En stor takk går også til mamma, for korrekturlesing, samt støtte og oppmuntring underveis. Jeg vil gjerne også takke venner i både Bergen og Oslo for konstruktive diskusjoner og godt vennskap. Dere har gjort studiehverdagen min bedre uansett hvilken by jeg har befunnet meg i til enhver tid, og vært der for meg når jeg har trengt en avkobling.

Tusen takk, alle sammen!

Anders Lohne Fosse

Oslo, november 2016

Innholdsliste

1. Innledning.....	6
1.1 Introduksjon av temaet.....	6
1.2 Signifikans.....	7
1.3 Problemstilling.....	8
1.3.1 Forskningsspørsmål.....	9
1.4 Tidligere forskning.....	10
2. Teori.....	12
2.1 Situasjonskomedie.....	12
2.1.1 Norsk situasjonskomedie.....	15
2.2 Maskulinitet.....	16
2.3 Maskulinitet i situasjonskomedie.....	20
2.4 Det teoretiske rammeverket for oppgaven.....	24
3. Metode.....	25
3.1 Utvalg.....	26
3.2 Semiotikk.....	27
3.2.1 Semiotikk i fjernsyn.....	30
3.3 Karaktertolkning.....	31
3.3.1 Karaktertolkning ut ifra sekundære tekster.....	33
3.4 Kritiske refleksjoner rundt studien.....	34
4. Analyse.....	36
4.1 FLEKSNES FATALITETER.....	36
4.1.1 Fysiske fordeler (Sesong 1, episode 1).....	36
4.1.2 Trafikk og panikk (Sesong 2, episode 2).....	43
4.2 KARL & CO.....	48
4.2.1 Går på igjen del 1 (Sesong 1, episode 1).....	48
4.2.2 Kjære Venn (Sesong 2, episode 21).....	55
4.3 HELT PERFEKT.....	63
4.3.1 En hard negl (Sesong 1, episode 1).....	63
4.3.2 Seminaret (Sesong 5, episode 5).....	69
4.4 Oppsummerende strukturanalyse.....	75
4.4.1 Oversikt over representasjon.....	75
4.4.2 Likheter og ulikheter - Kontekst.....	77
4.4.3 Ulikheter - Sosialt.....	78
4.4.4 Ulikheter - Sosio-seksuelt.....	79
4.4.5 Ulikheter - Representasjon.....	80
5. Avslutning, funn og refleksjoner.....	84
5.1 Forskningsspørsmål 1.....	84
5.2 Forskningsspørsmål 2.....	85
5.3 Konklusjon og videre forskning.....	86
Litteraturliste:.....	87
Internetsider:.....	90
Avisartikler:.....	91

1. Innledning

1.1 Introduksjon av temaet

Friends, *How I Met Your Mother* og *Modern Family*. Situasjonskomедier utgjør en stor andel av sendeskjemaet til tv, ettersom de tiltrekker seg lojale seere (Enli et al. 2010, 129-130). Til tross for sin til tider enkle framtoning er de kanskje større deler av livet vårt enn vi selv er klar over. De preger hverdagen vår, både som underholdning der og da, men også som et hyppig samtaleemne og noe vi kan samle oss rundt. Folk har ulike favorittkarakterer, aspekter ved serien de synes er appellerende, og kanskje også ulikt syn på hva som er morsomt, og hva som ikke er det.

I dette prosjektet ønsker jeg å sette lys på en stor del av den norske kulturarven, nemlig de norske situasjonskomediene. Mer spesifikt ønsker jeg å se på mannsrollen i norske situasjonskomедier, og hvordan mannen blir representert. Et grep som kan brukes for å skape humor og innhold i en situasjonskomédie er å framstille kjønnsrollen på ulike måter, enten slik at man kjenner oss igjen, eller slik at det bryter med de forestillingene man har fra før av. Ofte når det forskes på representasjon av kjønn er det kvinner og feminisme som er det teoretiske utgangspunktet for studien. Mot slutten av forrige århundre begynte man å fatte interesse for mennene og maskulinitet i utenlandske situasjonskomедier, litt på grunn av at man ønsket å sette søkelys på kjønn som en helhet, men også fordi at et av kjønnene bare kan forstås i kontekst med motparten. Mye av denne maskulinitetsforskningen blir derfor ansett som en utvikling av feminitetsstudier, der man forsker på maskulinitet for å forstå patriarkatet, altså for å skape et bedre bilde av kvinnens vilkår gjennom historien. Maskulinitet kan i denne sammenhengen anses som et problem, først og fremst på grunn av måten det kan ha vært med på å undertrykke kvinner og underordnede former for maskulinitet, som vi skal se nærmere på senere. Når det gjelder forholdet mellom situasjonskomédie og representasjonen av maskulinitet spesifikt er det derimot ikke gjort så mye forskning (Mills 2005, 111). Og hva er egentlig status for norsk situasjonskomédie, en genre som det heller ikke har blitt forsket så mye på, til tross for at den strekker seg et stykke tilbake, med tradisjonsrike serier som *Kontorsjef Tangen* (1966), *Fleksnes Fataliteter* (1972–2002) og *Fredrikssons fabrikk* (1990–93)? Hva er særegent ved norske situasjonskomедier framstilling av mannen?

1.2 Signifikans

Dette er et medievitenskaplig interessant forskningsfelt fordi situasjonskomedier, også norske, ofte kan være en sentral del av en fjernsynskanals sendeflate, og i så måte kan påvirke publikum med sitt innhold. Innenfor tv-komedier, altså alt fra satire og studiobaserte talkshows til skjult kamera eller situasjonskomedier, er det også situasjonskomedien det har blitt forsket mest på. Dette på grunn av at genren har dominert tv-komedien siden tidlig i 1950-årene da genrekonvensjonene ble etablert i USA (som senere har blitt spredt til resten av verden), men også på grunn av genrens posisjon innenfor fjernsynet (Larsen 2003, 127-129). Mills (2009, 2) mener at med tanke på dens popularitet og levetid er det er gjennomført oppsiktsvekkende få akademiske studier av genren. Han mener grunnen til dette er at mange hevder at studie av komedie er en nytteløs oppgave, som ikke bare fører til lite hensiktsmessige resultater, men som også ødelegger komikken i seg selv. Slik kritikk bunner gjerne i at komedier blir regnet for å være «small-time», altså at de ofte er mindre produksjoner enn for eksempel dramaserier, og tar for seg mindre viktige tema. Samtidig anses de også for å bare holde seg innenfor sine faste, repetitive rammer og ikke være mer enn et lettent form for virkelighetsflukt (Mills 2009, 1-2). Som Mills (2009, 7-8) viser er situasjonskomedie derimot langt mer enn bare en simpel genre. Serier som *M*A*S*H* og *Blackadder Goes Forth* er først og fremst morsomme, men temaene de tar opp, som krig, er alvorlig, og begge seriene kan enkelt tolkes som kritikk av samfunnet, noe som absolutt gjør dem akademisk interessante.

Dette skaper derimot et nytt problem, for hva skjer når de situasjonskomediene det forskes mest på er de som tar opp alvorlige temaer eller beveger seg i ytterkanten av genren? Jo, det oppstår et hull i kunnskapen om de mer «vanlige», «rettfram»-situasjonskomediene, og genren som helhet blir ikke utredet ordentlig (Mills 2009, 10). Mye av den skrivingen om situasjonskomedie som blir gjort antar at alle vet hva det er for noe, og da er det ofte mer fristende å skrive om de mer ukjente eller ytterliggående situasjonskomediene, mens de mer «vanlige», ofte de mest populære, paradoksalt nok ikke blir skrevet om i like stor grad. Likevel er det viktig å studere de mer tradisjonelle situasjonskomediene også, ettersom man ofte må bruke disse for å forstå de mer innovative utgavene. Heldigvis har også de mer populære, tradisjonelle amerikanske situasjonskomediene også blitt analysert opp igjennom årene (Mills 2009, 12-13), og i denne oppgaven har jeg tenkt å gjøre det samme, når jeg ser nærmere på noen av de mest populære situasjonskomediene i Norges historie.

Men hvorfor er akkurat kjønnsroller så interessant å studere? Gjennom sin portrettering av ulike samfunnsområder og roller kan fjernsyn (og tv-serier) påvirke samfunnet, noe blant annet

Meyrowitz' saksstudie «The Merging of Masculinity and Femininity», presentert i hans bok *No Sense of Place* (1985) viser. Synet på at teknologi kan skape varige endringer av sosial praksis kalles for teknologideterminisme. I Meyrowitz' saksstudie viser han hvordan fjernsynet virker som et «vindu» for de hjemmeværende husmødrene i USA, der de får se hvordan mannen oppfører seg ute i verden og i situasjoner utenfor hjemmet. Fjernsynet serverer altså kunnskap om «hvordan ting er». Mitt prosjekt er interessant fordi de fiktive karakterene og deres kjønnsroller potensielt kan ha mye å si for seeren når det gjelder påvirkning. Situasjonskomedier kan invitere til ulike former for imitasjon og identifikasjon, og på bakgrunn av dette vil jeg se nærmere på hvordan de norske situasjonskomediene framstiller mannen. Gripsrud (1999, 20) snakker om de to ulike formene for representasjon. Den første betydningen av begrepet går på at noe, enten fiktivt eller virkelig, framstilles. Denne framstillingen er aldri objektiv, men springer ut fra et bestemt ståsted eller en bestemt ideologi. Den er konstruert. Den andre betydningen av begrepet representasjon er at karakterene vi ser på skjermen er der i stedet for oss (Gripsrud 1999, 21). Slik at for eksempel Marve Fleksnes i *Fleksnes Fataliteter* eller Karl i *Karl & Co* (1998-2001) opptrer i stedet for andre single menn i 40-årene. Hvis denne framstillingen avviker for mye fra det bildet slike menn som ser på har, kan dette muligens føre til misnøye (Gripsrud 1999, 21). Enli et al. (2010, 176) hevder også at analyser med fokus på representasjon gjerne ser på hvilke sosiale grupper som portretteres, og som dermed blir synlige i kulturen, og hvem som ikke blir det. I slike tolkninger er det ofte ideologikritikk eller kjønnsdimensjoner som er viktige temaer. Dette er viktig å ha i tankene når vi skal se på mannen i norske situasjonskomedier.

Prosjektet er også interessant fordi at verken norsk situasjonskomedie eller maskulinitet på norsk fjernsyn er forskningsfelt som har blitt viet noe særlig oppmerksomhet tidligere.

1.3 Problemstilling

Mitt utgangspunkt for oppgaven består av norsk situasjonskomedie og maskulinitet. *Fleksnes Fataliteter*, *Karl & Co* og *Helt Perfekt* er alle tre sentrale, norske situasjonskomedier fra hver sin tidskontekst og med et forholdsvis likt utgangspunkt, med sine urbane, hvite, heterofile, og tidvis enslige, norske mann som hovedkarakterer. Oppgavens fokus blir å analysere disse situasjonskomediene for å avdekke hvordan mannen blir representert i disse seriene, for å forsøke å skape et bilde av hvordan mannen blir framstilt i norsk situasjonskomedie. Dette skal gjøres ved

hjelp av en semiotisk strukturanalyse, der jeg gjennom fjernsynets koder analyserer de ulike episodene. På bakgrunn av dette har jeg konstruert følgende problemstilling:

Hvordan har mannen blitt framstilt i norsk situasjonskomedie, fra 70-tallet og fram til i dag?

1.3.1 Forskningsspørsmål

For å gjøre problemstillingen mer håndgripelig har jeg utarbeidet to forskningsspørsmål som jeg skal forsøke å besvare gjennom oppgavens analyse og diskusjon. Disse kan forstås som underproblemstillinger, og skal fungere som et supplement til den overordnede problemstillingen. Det første forskningsspørsmålet skal sette lys på mannen og hans relasjon til sosiale konflikter i den aktuelle tidskonteksten som defineres i problemstillingen: de ulike formene for maskulinitet, patriarkatets status, den andre bølgen av feminisme, ulike sosiale klasser og «den nye mannen». Jeg vil gå gjennom flere av disse begrepene i kapittel 2. Målet med dette forskningsspørsmålet er å se hvilke sosiale konflikter i samfunnet som mannen på fjernsynet kan representere:

Hvilke ulike trekk, budskap og verdier fra virkeligheten legemliggjøres av de ulike karakterene?

Som man ser av den overordnede problemstillingen skal jeg analysere genrens representasjon av mannen i en periode på over 40 år. Dette åpner for muligheten til å lete etter en eventuell utvikling i hvordan framstillingen av mannen har endret seg over tid. Forskningsspørsmål nummer to lyder dermed som følger:

I hvilken grad har den norske situasjonskomediens representasjon av mannen endret seg?

1.4 Tidligere forskning

Det er blitt forsket en god del på situasjonskomedier og representasjonen av kjønn i disse, men som med mye annen kjønnsforskning har ikke fokuset vært på det maskuline. Feasey (2008, 1-2) nevner at kjønnsforskning inntil nylig var synonymt med studie av kvinner, som regel hvordan kvinnen ble avbildet i reklame, og på film og fjernsyn. Grunnen til dette fokuset er todelt: For det første, fjernsynets status i hjemmet på 50-tallet gjorde at den amerikanske husmoren ble interessant av forbrukermessige årsaker, og for det andre førte feministbølgen på slutten av 70-tallet til større bevissthet rundt kvinnens representasjon i media. Selv om denne forskningen førte til en verdifull innsikt i framstillingen av femininitet og kvinnens rolle gjorde det også at maskulinitet og mannlig heteroseksualitet fremdeles ble forstått som urokkelig, stabil og fastsatt, og derfor utenfor akademisk interesse (Feasey 2008, 2). Likevel er det de siste årene gjort en del arbeid på mannens rolle også. Det kanskje mest innflytelsesrike verket som er blitt gjort på maskulinitet, og som snarere understrekte at man må slutte å tenke på maskulinitet i entall, og heller maskuliniteter i flertall, var *Masculinities* av Connell (1995). Her deler Connell opp i fire hovedkategorier av maskuliniteter, og forklarer relasjonene mellom disse. Flere har tatt utgangspunkt i denne boken, blant annet MacKinnon (2003) som i sitt verk *Representing Men* hevder at media er sentral i å etablere og vedlikeholde vårt bilde av den ideelle mannen, den hegemoniske maskulinitet, et begrep av Connell som jeg kommer nærmere inn på i teoridelen i kapittel 2. Andre, som Lorentzen (2004), tar også utgangspunkt i Connell og lanserer en femte maskulinitet i sitt verk *Maskulinitet*.

På samme måte som det er gjort mest akademisk arbeid på femininitet og kvinnen er det også forsket en del på situasjonskomedie, men klart mest på de amerikanske, mens de fleste norske situasjonskomediene har gått forholdsvis upåaktet hen. Her til lands er det først og fremst Leif Ove Larsen som har stått for mye av forskningen på komedier – og innunder her – situasjonskomedien. I «Muntre perspektiv: Fjernsynskomediens estetikk» går Larsen (2003) inn på hva en situasjonskomedie er rent genremessig, men også enkelte særegenheter norsk situasjonskomedie har, også med tanke på kjønn, noe jeg kommer tilbake til. I denne teksten ser han også nærmere på en bestemt norsk situasjonskomedie, *Holms* (2002-03), og analyserer en episode fra denne ut ifra situasjonskomediegenren. Her får Larsen (2003, 138) fram hvordan *Holms* på ingen måte er en nyskapende situasjonskomedie, som, med unntak av grafikk, er en konvensjonell serie i en konvensjonell genre. Larsen (2002) går også nærmere inn på norsk humor i «Respektløs moro? Satire og parodi i 1960-årenes tv-komedie», der han ser nærmere på sammenhengen mellom komiserier, revy og sketsjer. I tillegg trekkes *Kontorsjef Tangen* fram. I følge Larsen (2002, 87) var dette en vellaget tematisering av generasjonsmotsetninger og kjønnsroller, inspirert av amerikanske

I Love Lucy (1951-57). Han nevner at programbladet ikke omtalte denne som verken situasjonskomedie eller komiserie, men blant andre Wynn (2014) har senere utpekt denne serien som den første norske situasjonskomedien. Andre forskningsprosjekt som er gjort på norske situasjonskomedier er masteroppgaven til Knut-Jørgen Tjoflaa Nygaard (2004), der han i likhet med Larsen (2003) ser på norsk situasjonskomedie i relasjon til genrekonvensjoner, men i tillegg forsøker å slå fast kvaliteten på seriene med utgangspunkt i hvor godt de følger disse. Nygaard er forsiktig med å generalisere som følge av at han kun har tatt for seg tre norske komiserier, men mener likevel det kan hevdes at en del av genren i Norge ikke er bevisst nok på bruken av komigenrens konvensjoner, og at dette må til for at kvaliteten på seriene skal øke. I sin masteroppgave analyserer Andreas Mathisen (2015) skam- og skyldfølelse som et komisk fenomen i den danske serien *Klovn* (2005-2010), en serie som norske *Helt perfekt* (2011-) senere har blitt beskyldt for å etterligne (Mathisen 2015, 5; Halleraker 2011).

Selv om det ikke er gjort studier som fokuserer på sammenhengen mellom representering av kjønn og norsk situasjonskomedie er det gjort en hel del på maskulinitet i amerikansk fjernsyn og situasjonskomedie, som har stor nytteverdi for meg. Tidligere nevnte MacKinnon (2003) er en av disse, men også *Cable Guys: Television and Masculinities in the 21st Century* av Lotz (2014) og *Masculinity And Popular Television* av Feasey (2008) har vært viktige for å forstå hvordan og hvorfor mannen portretteres annerledes i amerikansk fjernsyn nå enn for 50 år siden, og hvordan menn forholder seg til hverandre i ulike situasjoner, som er viktig med tanke på den semiotiske analysen. Angående semiotikk og karakterenes strukturelle forhold til hverandre har også John Fiske (2011) sin *Television Culture* vært sentral i denne oppgaven. Ellers finnes det også flere kortere artikler, for eksempel Bradley (2013) som gjennom innholdsanalyse ser på representasjonen av kjønn og seksualitet i *Two and a Half Men* (2003–2015), Miller (2011) som gjennom kvantitativ analyse sammenligner amerikansk situasjonskomedies representasjon av menn i periodene 1955-1960 og 2000-2005, og Birthisel og Martin (2013) som gjennom kvalitativ analyse avdekker kjønnsmonstre på en arbeidsplass slik de blir representert i den amerikanske versjonen av *The Office* (2005–2013). Begge disse er eksempler på akademisk arbeid de siste årene på relasjonen mellom maskulinitet og situasjonskomedie, og har i så måte likhetstrekk med hva jeg skal gjøre i denne oppgaven, men med norsk situasjonskomedie.

2. Teori

Før jeg kommer inn på metoden for studien vil jeg bruke et kapittel for å gjøre rede for en del av det teoretiske rammeverket. Ettersom situasjonskomedie er det overhengende forskningsobjektet i studien vil jeg starte med å redegjøre for situasjonskomedie som genre, med fokus på norsk og skandinavisk. Deretter vil jeg se nærmere på maskulinitet som fenomen, før jeg kartlegger nærmere hvordan det har blitt representert i situasjonskomedie tidligere, med et spesielt fokus på *Friends* (1994–2004) og *Seinfeld* (1989–1998), ettersom disse er to av de mest populære og innflytelsesrike situasjonskomediene fra USA.

2.1 Situasjonskomedie

Situasjonskomedie er en genre i stadig utvikling, så for å forstå den må vi litt tilbake i tid. Historisk sett stammer situasjonskomedien fra teateret. Dette skinner kanskje tydeligst igjennom når man tenker på at i mange tradisjonelle situasjonskomedier er møblene rettet mot publikum, slik at karakterene sees forfra, mens publikum utgjør en «fjerde vegg» (Enli et al. 2010, 131). Publikum har ifølge Larsen (2003, 131; se også Dahlén 2003) vært en konvensjon siden genren fant sitt format på fjernsynet tidlig på 50-tallet i USA. Denne innspillingsmåten var overført fra radioen, der genren ble utviklet på 1930-tallet. Latteren har flere hensikter: Den hjelper skuespillerne med «timingene», den forteller produsenten i ettertid hva som fungerer og hvilke ting som kan klippes bort fordi det ikke er morsomt nok, og den forteller publikum hjemme hva som er morsomt, i tillegg til å skape en illusjon av fellesskap ved at man ler sammen med andre (Larsen 2003, 131). Det som alltid har kjennetegnet genren er at karakterene ofte havner i situasjoner og forviklinger som løses på komiske måter. Dette kan både resultere i visuell komikk, som at karakterene møter hverandre i pinlige situasjoner, men også verbal komikk, som vitser eller morsomme kommentarer. Noe av det mest særegne for situasjonskomedie, ifølge Enli et al. (2010, 130) er hvordan episodene er bygd opp narrativt. En episode starter som regel med stabilitet, før karakterene støter på en utfordring eller et problem som de må takle, før man til slutt ender opp med stabilitet igjen. I mellomtiden har man blitt servert en rekke vitser, komiske situasjoner og ikke minst varme øyeblikk, som gjenforeninger og oppklaringer (Enli et al. 2010, 130). Denne formen gjør situasjonskomedien til en episodisk genre, i følge Larsen (2003, 129). Hver episode har et avrundet handlingsforløp, som ikke får noen

konsekvenser for etterfølgende episoder. I en episode får man også servert moral og etikk, som at karakterene innrømmer at ærlighet varer lengst eller ved at ulike verdier, som familien eller vennskap, bekreftes (Enli et al. 2010, 130).

Larsen (2003, 129) poengterer at handlingen i en situasjonskomedie foregår på et bestemt sted, og på dette stedet er det et begrenset antall karakterer som befinner seg i et tilnærmet lukket univers. Disse har en sterk tilknytning til hverandre, som oftest at karakterene er i familie. Dette var mer eller mindre enerådende i amerikansk situasjonskomedie fram til 70-tallet, som førte med seg en fornyelse av genren, for eksempel ved å innføre arbeidsplassen som miljø, og lansere nye serier med enslige kvinner i hovedrollen. Om en situasjonskomedie er basert på en familie eller en arbeidsplass har mye å si for innholdet, ifølge Hartley (2008, 79). En familiesituasjonskomedie fokuserer på livet innenfor de fire veggene og på relasjoner og rivalisering mellom familiemedlemmene, mens arbeidsplass-situasjonskomedier ofte følger dramaet som følger med seksuell utforskelse. Familiesituasjonskomedien er som regel bygget på noe mer enn en vanlig familie. Hartley (2008, 79) trekker fram aspektet med at det faktisk hører til sjeldenhetene at en situasjonskomedie er bygget opp rundt en tradisjonell kjernefamilie: Alenefar og gutter i *My Three Sons* (1960-72); far og døtre i *Full House* (1987-95); far (med sønner fra før) gifter seg med mor (med døtre fra før) i *The Brady Bunch* (1969-74). Han argumenterer også for at familiebegrepet kan utvides enda mer når han lanserer gjengen i *Cheers* (1982-93) som en metaforisk familie.

Hartley (2008, 78) sier at situasjonskomedien passet den industrielle, angloamerikanske tv-produksjonen godt fordi man hadde maks ett eller to filmsett med stabile karakterer, noe som åpnet for samlebåndproduksjon av manus og episoder. Han ramser deretter opp en rekke serier, men det som er verdt å merke seg er at ingen av de britiske er fra BBC, men fra komikonkurrenten ITV. Tunstall (1993, 127-130) bemerker at suksessrike britiske komedier ofte ikke produserer mer enn 6 episoder i året (mange av dem har ikke sin hundrede episode før etter 16 eller 17 år), og at det er en kamp mellom BBC og de andre kanalene, med ITV i spissen. ITVs situasjonskomedier har flere likhetstrekk med de amerikanske, som at de må ha plass til en reklamepause midt i episoden, mens BBC kan ha et 28 minutters langt format (Tunstall 1993, 130). Ut ifra dette kan man også dele opp situasjonskomedien på denne måten, amerikansk og britisk (Nygaard 2004, 8). Man kan se forskjell på familiekonstellasjonene også, ifølge Larsen (2003, 129), som nevner far-sønn i *Steptoe & Son* (1962-74) og mor-datter i *Absolutely Fabulous* (1992-2012), begge to BBC-produksjoner for øvrig. Selv om familiene i amerikansk situasjonskomedie også kan ha uvanlige sammensettinger, er de ofte større og mer sammensatte.

En tredje forskjell er humoren i seg selv, ifølge Mills (2005, 41-42). Amerikansk situasjonskomedie sier at selv om familie, jobb og kollegaer kan være en kilde til livets problemer

så utgjør de også et nettverk som støtter opp om hverandre; Det er lite sannsynlig at en britisk situasjonskomedie som *Fawlty Towers* (1975, 1979) skulle hatt en vignett som lovet et sted «Where everybody knows your name» eller at «I'll be there for you», slik henholdsvis *Cheers* og *Friends* har. I tillegg nevner Mills (2004, 42) også at karakterer i amerikanske situasjonskomedier ofte er selvbevisste, og har evnen til å reflektere komisk over sine mangler, som Chandler i *Friends*. Dette er langt mindre vanlig i de britiske utgavene. Med andre ord: Amerikanske situasjonskomedier inviterer en til å le *med* karakterene, mens de britiske gir oss muligheten til å le *av* dem.

Situasjonskomedien har gjennomgått flere genreomveltninger. Enli et al. (2010, 131) ser til USA for et eksempel her, og sammenligner *The Cosby Show* (1984–1992) med *Seinfeld*, som ble sendt med fem års mellomrom, men der *The Cosby Show* følger nokså tradisjonelle genretrekk var *Seinfeld* mer banebrytende og brøt med tidligere genrekonvensjoner. For det første fokuserte den på fire personer som ikke hadde noen familie- eller jobbrelasjoner til hverandre. De kjente ikke hverandre ved starten av serien engang. *The Cosby Show* var også sterkt stedbundet til forstaden, og fokuserte mye på familiens liv i boligen og spesielt i stuen, mens *Seinfeld* var den første med New York City som bakteppe, et urbant miljø som brøt med forstadens estetikk. Karakterene i *Seinfeld* var også langt mindre entydig sympatiske enn Cosby-familien, og hadde dermed et mer komplekst tolkningsspekter enn den moralske og delvis belærende tonen i *The Cosby Show* (Enli et al. 2010, 131).

Senere har enkelte situasjonskomedier brutt med *Seinfeld* igjen. *Sex and the City* (1998–2004) tar opptak utenfor studio og bruker også virkemidler fra dramagenren, *Everybody Loves Raymond* (1996–2005) forteller som regel en sammenhengende historie, heller enn å følge flere parallelle handlingsforløp, og mange nye serier, som *Curb Your Enthusiasm* (1999–), bruker verken latterboks eller studiopublikum. *The Office* (2005–2013) benytter seg av dokumentarkonvensjoner og har ikke publikum som «den fjerde vegg», mens *Arrested Development* (2003–) har kamerabevegelser og klippemetoder vi ellers ikke ser i så mange andre situasjonskomedier. Med andre ord, det å bryte grenser og være innovativ virker å være nærmest nødvendig for å oppnå status hos tv-seerne og kritikerne (Enli et al. 2010, 132). Larsen (2013, 129) nevner også at enkelte situasjonskomedier bryter med konvensjonen om at hendelser i en episode ikke får følger for den neste. Dette ser man for eksempel gjennom romanser og graviditeter i *Friends*, men kan også sees i eldre serier som *I Love Lucy*, der Lucy er gravid gjennom sesong 2. I sin masteroppgave om *The Office* diskuterer Johanna Sander (2014) den nye formen for situasjonskomedie, som har klare likhetstrekk til dokumentargenren. Sjangerutvikling kan være nye måter å trekke publikum på. Miller (2011, 143) hevder at amerikanske situasjonskomedier primære formål er inntekt.

Som jeg var inne på i innledningen tiltrekker sjangeren til seg store og lojale publikum, som

igjen genererer reklameinntekter for tv-kanalene. Dette fokuset på inntekt står i kontrast til for eksempel filmindustrien, som er todelt i den forstand at den både kan lage kassasuksesser, men også skape enkelte filmer ut ifra estetiske motiver, der målet ikke nødvendigvis er kommersiell suksess (Baumann, 2001; Miller 2001, 143). Fjernsyn som ikke genererer inntekter overlever sjeldent, selv om det skulle være estetisk bra (Bielby og Bielby 1994, referert til i Miller 2011, 143). Her vil jeg riktignok hevde at dette er et særpreg som først og fremst gjelder for amerikansk situasjonskomedie laget for de kommersielle tv-nettverkene.

2.1.1 Norsk situasjonskomedie

I norsk situasjonskomedie har man hatt både familie- og arbeidsplass-situasjonskomedier, men som i USA har det også her vært førstnevnte som har dominert oppstarten. *Kontorsjef Tangen*, den første norskproduserte situasjonskomedien, besto av en kjernefamilie: Mor og far, med to nesten voksne barn (Wynn 2014). Larsen (2003, 130) trekker fram mor og sønn i *Fleksnes Fataliteter*, mens Nygaard (2004, 55) slår fast at både *Mot i Brøstet* (1993-97) og *Nr. 13* (1998-2001) består av hver sin metaforiske familie. I den første ender tre menn uten noen relasjon til hverandre ved en tilfeldighet opp med å bo sammen, og etter hvert får to av dem seg kjærester. I den andre er det et borettslag som opplever ulike utfordringer sammen. Borettslaget i seg selv blir et hjem, og alle menneskene der blir en stor familie. Familiesituasjonskomedie var muligens grunnfjellet for kringkastingsfjernsyn, og lærte barn opp til to viktige ferdigheter: Hvordan se på fjernsyn (mediekompetanse) og hvordan leve et harmonisk og tolerant familieliv (livsferdigheter). Selv om situasjonskomedie forble hovedsakelig en genre for voksne, gjorde familiesituasjonskomedien det til en stor del av barnas fjernsyn også (Hartley 2008, 79). Jeg har tidligere vært inne på skillet mellom situasjonskomedie i kommersiell fjernsyn (ITV) og allmennkringkastingen (BBC) i Storbritannia. En av de store regissørene innenfor skandinavisk tv-komedie, Bo Hermansson, hadde følgende uttalelse til Aftenposten i 1997:

Det skandinaviske markedet for komiserier holder på å dele seg i to, der de kommersielle kanalene står for en amerikanisert, upersonlig, masseprodusert stil. Public service-kanalene arbeider derimot mer i den britiske stilen, der man nøyer seg med 6-8 avsnitt på en sesong og samtidig sørger for å ta vare på den skandinaviske egenarten. (Sitert i Larsen 1997, 72)

Hermansson var regissør for blant annet *Fleksnes Fataliteter* og den svenske *Albert og Herbert* (1974-81), to suksessrike serier (Filmfront, 2016). Begge disse var basert på britiske serier (Larsen 2003, 130). En klar motpol til Hermansson er Tore Ryen, mannen som blant annet produserte seriene *Mot i Brøstet* og *Karl & Co* for kommersielle TV 2, og som til og med hadde arbeidet i USAs tv-industri før disse amerikanskinspirerte tv-seriene ble laget (Enli et al. 2010, 130). Dagfinn Nordbø omtaler han som «amerikaneren fra Frogner» (2013, 145). I sitt intervju med Nordbø (2013, 158) forteller Ryen at han syntes det var pussig av TV 2 å be han lage en situasjonskomedie, ettersom det fram til da, med NRKs monopol, ikke var blitt produsert særlig mange serier. I samtale med en tv-produsent fra USA ble han tipset om å lage en koselig serie. Det var ikke så nøye om vitsene var kjempemorsomme, det viktigste var at serien var enkel, lett tilgjengelig for publikum og inneholdt «likandes» karakterer. Slik ble den første, USA-inspirerte situasjonskomedien, *Mot i Brøstet*, til. Han vedgår altså her det Miller (2011, 143) sier om amerikansk situasjonskomedie og gjenkjennelige karakterer. Senere i intervjuet hevder han videre at kunst og fjernsyn ikke har så mye med hverandre å gjøre, men at tv produserer forbruksvarer som krever seertall for å overleve, akkurat det samme Bielby og Bielby (1994, referert til i Miller 2011, 143) argumenterer for (Nordbø 2013, 164). Ryen var også ansvarlig produsent og medforfatter for *Holms* (også den på TV 2), som tidligere nevnt ikke var noen banebrytende serie (Larsen 2003, 137). Likevel har den enkelte trekk som skiller den ut. Larsen (2003, 133-134) nevner at familien er veldig liten, med mor, far og bare ett barn, i motsetning til de amerikanske med flere barn og andre familiemedlemmer. I tillegg er det lite som tyder på at Eva, den hjemmeværende husmoren, har noen planer om å bryte ut av denne rollen, i motsetning til den langt eldre situasjonskomedien *I Love Lucy*. Utover dette holder mange norske situasjonskomedier seg til genren slik vi kjenner den fra enten USA eller Storbritannia. Nygaard (2004, 110) hevder at *Nr. 13* bryter med genrens konvensjoner ved å spille inn uten publikum til stede, men som jeg nevnte i forrige delkapittel er dette en del av genrens utvikling, og dette grepet er det flere serier som har tatt de siste årene.

2.2 Maskulinitet

Et av formålene med denne teksten er å se på ulike mannsrepresentasjoner i situasjonskomedier i lys av maskulinitet. Før vi kan gjøre det er det derfor essensielt å etablere hva som menes med maskulinitet, og forstå konteksten vi må forstå den i, nemlig samfunnet.

We think of manhood as eternal, a timeless essence that resides deep in the heart of every man. We think of manhood as a thing, a quality that one either has or doesn't have. We think of manhood as innate, residing in the particular biological composition of the human male, the result of androgens or the possession of a penis. We think of manhood as a transcendent tangible property that each man must manifest in the world, the reward presented with great ceremony to a young novice by his elders having successfully completed an arduous initiation ritual. (Kimmel 2004, 182)

Når man skal definere hva maskulinitet er oppdager man fort en differanse mellom praksis og teori. MacKinnon (2003, 26) hevder at mye medieforskning tar utgangspunkt i en bestemt form for maskulinitet, ikke helt ulik sitatet om en dyptliggende maskulinitet som Kimmel tar opp litt over her. Denne rå, dominerende formen for maskulinitet, som drar klare linjer mellom menn og makt mens den befester menns status i samfunnet, omtales som patriarkal maskulinitet (Lotz 2014, 34). Vår oppfatning av hva det vil si å være en ordentlig mann til enhver tid kan ha noen likheter med denne formen for maskulinitet, men er på ingen måte identisk. Hegemonisk maskulinitet, et begrep innført av Raewyn Connell i 1987, gir oss et bedre bilde av dette. Hun går nærmere inn på dette begrepet i sitt hovedverk (Connell 1995, 78). Ordet hegemoni låner hun fra Antonio Gramscis analyse av klasserelasjoner. Det refererer til den kulturelle dynamikken som en gruppe bruker for å innta og holde på en ledende posisjon i det sosiale liv. Hegemonisk maskulinitet, ifølge Connell (1995, 77), er en form for kjønnspraksis. Denne praksisen er utført på en måte som legemliggjør det nåværende aksepterte svaret på problemet med å legitimere patriarkatet, som følgelig garanterer den dominante posisjonen til menn og underordner kvinner. Med andre ord: Dette er maskuliniteten som til enhver tid dominerer, ofte gjennom å kombinere det kulturelle idealet med institusjonell makt. Connell understreker at den hegemoniske maskuliniteten er historisk mobil, og at denne strategien er den som til enhver tid er daværende akseptert. Innholdet i hva som er hegemonisk maskulint kan med andre ord endre seg over tid (Connell 1995, 77).

Hegemonisk maskulinitet springer ut fra folk sin allmennoppfattelse, ifølge MacKinnon (2003, 9). Vår oppfatning av den hegemoniske maskulinitet blir i stor grad formet av populærkultur: Gjennom fjernsyn, film, reklame og sport. Media kan altså skape og styrke oppfatninger hos mennesket. Den hegemoniske maskuliniteten, slik den står alene ovenfor, kan være problematisk, fordi den forutsetter at alle menn måles opp mot denne ene målestokken for hva som er mannlig, men så enkelt er det ikke. Connell (1995, 76-81) omtaler tre andre former for maskulinitet utover den hegemoniske: den underordnede, den medvirkende og den marginaliserte, og dette synet har hatt mye å si for forskning på maskulinitet i senere tid. Jeg vil derfor kort gå gjennom de tre andre kategoriene også:

Underordnet: Når en maskulinitet dominerer er det naturlig at det også finnes maskuliniteter

som er undertrykt. Det viktigste eksemplet i vestlig kultur er, ifølge Connell (1995, 78), dominansen til heteroseksuelle menn og underordningen av homoseksuelle menn. Dette er ikke bare kulturell stigma, men kan sees i en rekke konkrete praksiser, både kulturelt og politisk: Kulturell mishandling (i USA er for eksempel homofile hovedmålet for de religiøse høyreorienterte), juridisk (fengsling under sodomi-statutter), voldshandlinger (fra trusler til terrorhandlinger), økonomisk diskriminering og personlig boikott. Undertrykkelse plasserer homofile menn i bunnen av kjønnshierarkiet blant menn. Fra synspunktet til hegemonisk maskulinitet kan det homofile fort assimileres med det feminine. Homofile menn er ikke den eneste underordnede maskuliniteten, men er den mest påfallende. Heteroseksuelle menn kan også bli ekskludert, ofte gjennom å bli omtalt som noe av det følgende: nerd, pingle, pyse, mammadalt. Også her er sammenhengen med det feminine rimelig klar (Connell 1995, 78-79).

Medvirkende: Som Connell (1995, 79) påpeker: Normative definisjoner av maskulinitet har et problem, nemlig at veldig få menn faktisk oppfyller disse standardene. I denne sammenhengen kan vi tenke på den hegemoniske maskuliniteten, en praksis fåtallet av menn følger strengt. Likevel tjener flertallet av menn på at samfunnet og kjønnspolitikken er slik den er i dag, og om disse har en viss form for tilknytning til den hegemoniske situasjonen, uten å selv være en som oppfyller disse kriteriene, kan man anses for å være medvirkende til den. Det kan være fristende å anse medvirkende som en mer nedtonet versjon av hegemonisk maskulinitet, en som ser fotball på TV i stedet for å selv være ute i gjørmen og takle, men som regel er det ikke så enkelt. Ekteskap, farskap og livet i et samfunn generelt innebærer en hel del kompromisser med kvinner, som kan takles på andre måter enn dominans og ren framvisning av autoritet. Mange menn som tjener på patriarkatet utviser også respekt overfor koner og mødre og gjør sin del av husarbeidet, men kan enkelt overbevise seg selv at feminister må være bh-brennende ekstremister (Connell 1995, 79-80).

Marginalisert: Den fjerde og siste formen for maskulinitet Connell (1995, 80) nevner skiller seg litt ut fra de som allerede er nevnt. Mens de tre ovenfor tar utgangspunkt i kjønn og oppfyllelse av kjønnsroller, har marginalisert maskulinitet tilknytning til sosial klasse, rase eller andre sosiale strukturer, som kan påvirke dynamikken mellom maskulinitetene. Eksempelvis: I USA kan nivået av vold blant afro-amerikanske menn kun forstås gjennom deres posisjon i den amerikanske kapitalismen, arbeidsløshet og urban fattigdom. Deres maskulinitet formes i takt med deres posisjon og institusjonell rasisme. Så når afro-amerikanske idrettsutøvere gjør det godt kan de framstå som eksemplarer av hegemonisk maskulinitet, men deres rikdom og berømmelse har ingen «trickle-down effect»; den gir ingen sosial autoritet til afro-amerikanske menn generelt. Marginalisert maskulinitet er med andre ord alltid relativ til den dominante gruppen (i USA: hvite) og dens hegemoniske maskulinitet (Connell 1995, 80-81).

Som nevnt har denne boken hatt stor innvirkning på videre kjønnsforskning. Enkelte, som Lorentzen (2004, 44) har tatt utgangspunkt i de fire kategoriene, og lansert sin egen: Atskilt. Det er en maskulinitet som ikke forholder seg til de andre, men isolerer seg, som i *Fight Club*, der mennene bryter bånd til det sosiale og allmenne. Denne maskuliniteten er verken marginalisert eller underordnet fordi den ikke ser seg selv i sammenheng med det hegemoniske, men velger heller å melde seg ut av det etablerte maskulinitetsparadigmet.

Uten å sette det i en egen kategori (sannsynligvis fordi det faller innunder medvirkende maskulinitet) omtaler Lorentzen (2004, 94-95) også en annen gruppe menn, de metroseksuelle. Nære vennskap har tradisjonelt sett alltid vært en «jentegreie». Fra man var små har jenter alltid hvasket og tisket for å opparbeide kommunikasjon mens gutter har spilt fotball, sloss eller dyrket tause fellesskap foran PC- eller TV-skjermer. «Vennskapets tidsalder» har gitt guttene noen ekstra utfordringer. En måte å løse disse utfordringene på for heteroseksuelle menn er å se til homoseksuelle, som i lengre tid har hatt erfaringer med å ivareta vennskapet mellom menn. Dette er det også mange som har gjort, og dannet nye vennsksapsrelasjoner som ofte blir omtalt som nettopp metroseksuell, en ny estetikk blant menn der David Beckham er det ofte omtalte eksempelet. Denne gruppen unge menn endrer menns livsstil, bort fra familie og forpliktelser til fordel for å bruke penger på seg selv og vennskapet. De kombinerer heteroseksualiteten med livsstilmønstre fra homoseksuelle menn, med uforpliktende relasjoner, sex og stor vekt på vennskap, estetikk og egenpleie. For unge menn i de store byene er shopping like viktig som for kvinnene. Man dyrker vennskapet gjennom god mat og drikke, og ved å diskutere trender. De bekrefter en tradisjonell maskulinitet gjennom autonomi, ved å være selvsentrerte og uforpliktende i relasjonene. Samtidig åpner de opp for endringer ved å bli mykere, ta ansvar på kjøkkenet, ha sans for estetikk og klær og ha evne til å ta vare på seg selv. Ikke minst viser de altså nye muligheter i nære vennskap mellom menn. Selv om dette er en forholdsvis liten gruppe må de tas med i sammenhengen når man snakker om menn (Lorentzen 2004, 94-95).

Maskulinitet er med andre ord et komplisert begrep. Som MacKinnon (2003, 11) hevder, man kan ikke lengre oppfatte den hegemoniske maskuliniteten som en monolitt i samfunnet vårt, den endrer form og innhold hele tiden, og den kommer i flere versjoner, avhengig av tid, sted og andre omstendigheter. Kimmel (2004, 182) er enig, og mener maskulinitet ikke er konstant, men en gruppe meninger i stadig forandring. Han vektlegger at den blir bygget opp gjennom våre forhold til andre mennesker og verden. I teorien er maskuliniteten fri for svakheter og passivitet, den slags tilhører feminiteten, men i praksis må vi tenke på maskuliniteter i flertall. Idealet for mannen er hegemonisk maskulinitet, men også denne maskuliniteten virker å dele seg opp. Tidligere distanserte den seg fra feminitet, men nå virker den å ha inkorporert noe av det feminine. Dette på

grunn av at dets hegemoni i seg selv (forhøyningen, lederskapet) ble truet de siste tre tiårene av forrige århundre, for da ble taktikkene til hegemoniet eksponert og avslørt. En av disse taktikkene var holdningen om å distansere seg fra feminiteten til kvinner og feminine menn. For å fremdeles holde fast ved makten har man måttet endret tankesett og metode, blant annet ved å være sårbar og sensitiv, og dermed tatt inn feminine verdier i den hegemoniske maskuliniteten. Massemedier spiller en viktig rolle når det gjelder å opprettholde fantasien om en hegemonisk maskulinitet. Menns sosiale oppførsel er dypt påvirket av allmennoppfatningen av, og fantasier om, maskulinitet (Kimmel 2004, 182). Lotz (2014, 23) nevner at endringene i kjønns mønstrene som oppsto mot slutten av forrige århundre typisk anses som resultatet av feminismen og har ført med seg kvinners rettigheter når det gjelder lik tilgang til utdanning og jobb. Hun tilskriver de endrede kulturelle og sosiale sfærene til *second-wave feminism*, den andre bølgen med feminisme som oppsto rundt 60- til 80-tallet. Disse endringene har hatt store, og muligens undervurderte, endringer for menn også. Hun sier videre at mye simplistisk, konservativ journalistikk hevder at dette korrelerer med tapte rettigheter og frihet for menn, men sosial rettferdighet fungerer ikke slik. De endringene som faktisk har oppstått, som økonomiske skifter (at menn ikke lengre får familielønn og at et hjem trenger to inntekter for å holde en middelklassestatus) har åpenbart sin påvirkning på mannen også (Lotz 2014, 23-24).

2.3 Maskulinitet i situasjonskomedie

Men hvordan er koblingen mellom maskulinitet og humor? Mills (2005, 111-112) viser til sosiologisk og psykologisk forskning fra 60- og 70-tallet, som hevdet at menn i større grad er morsomme, og at hvis kvinner er det så er de ofte selvironiske og rakker ned på seg selv. Selv om dette kan virke som foreldet henger slike oppfatninger enda igjen. Komikerne Amy Schumer (Dickson, 2013) og Tina Fey (Schillinger, 2016) sier begge at de stadig blir spurt om det er vanskelig å være kvinnelig komiker, og at de stadig blir servert spørsmål som starter med «people say women aren't funny...». Slike oppfatninger gjør noe med kvinners muligheter innenfor humor, og påvirker måten humor blir presentert på. Mills (2005, 112) sier også at humor er en måte for menn å ivareta sin dominante rolle innenfor kommunikasjon, der humor ofte blir brukt for å gjøre narr av andre, noe som stemmer overens med teorien om media og den hegemoniske maskulinitet.

For å forstå maskulinitet i situasjonskomedie ut ifra semiotikk må vi kunne forstå hvordan menn forholder seg til andre mennesker. Walker (1994, 252) skriver at den kulturelle ideologien er

at kvinner er mer intime og snakker i deres vennskaper, mens menn i større grad utfører aktiviteter og ikke deler følelsene sine. Respondentene i hennes undersøkelse var i stor grad enig i denne oppfatningen når de svarte på generelle spørsmål om menn og kvinners vennskap (Walker 1994, 251). Selv om dette er den kulturelle oppfatningen viser Walker (1994, 247) at realiteten er en annen. På spørsmål om sine egne vennskap viste det seg at kvinner delte mindre, mens menn delte mer, følelser enn de innså selv. Forskjellen, ifølge Walker (1994, 247), ligger i klasseforskjeller. En yrkesaktiv kvinne fra middelklassen vil for eksempel være mindre villig til å dele sine følelser med venner, mens en mann fra arbeiderklassen gjør dette regelmessig. Likevel er altså ikke den kulturelle ideologien slik. Mange tror at menn ikke deler følelser, eller prater intimt sammen. Man anser det muligens som mer normalt for menn å utføre aktiviteter sammen, som å gå på pub eller fiske, og at dette kan føre til lojale bånd og kameraderi (Seidler 1992, 22). Samtidig som menn kan knytte bånd er de også opptatt av å være selvstendige, i hvert fall opprettholde et selvstendig bilde utad. De spør for eksempel ikke om støtte eller hjelp, selv om de trenger det. Bare i de mest ekstreme og desperate situasjoner kan dette finne sted (Seidler 1992, 21-22).

Et grep som kan brukes for å skape humor og innhold i en situasjonskomedie er å framstille kjønnsrollen på ulike måter, enten slik at vi kjenner oss igjen, eller slik at det bryter med de forestillingene man har fra før av. Dette er det gjort mye forskning på, og man kan se flere av de samme mønstrene og karaktertrekkene gå igjen i mange amerikanske situasjonskomedier, der for eksempel kvinnerollen har blitt stadig sterkere, mens mannen stadig oftere latterliggjøres og er dem man ler av. Her var det et tydelig skifte på 70- og 80-tallet (Simmons og Rich 2013, 6). De sosiopolitiske endringene som kom etter den andre bølgen med feminisme, hadde som nevnt påvirkning for den virkelige mannen, men påvirkningene gjaldt også for fjernsynet. Lotz (2014, 41) hevder at «feministiske maskuliniteter» ble inkorporert i de hegemoniske maskulinitetene, men at det fremdeles var en spenning der, og at ulike aspekter ved maskuliniteten kjempet mot utfordringene den reduserte patriarkalske stillingen bød på. Selv om feminismen ikke fikk skylden her, eksisterte det fremdeles noen patriarkalske verdier og oppførsel. Denne ble noen ganger satt spørsmålsteget ved, andre ganger passerte den ukommentert.

Et eksempel Lotz (2014, 43-44) trekker fram er *All in the Family* (1968-1979), der man hadde en klassisk patriarkalsk maskulinitet, representert ved Archie Bunker, i møte med hans stesønn Michael Stivic. Sistnevnte sto i kontrast til Archie, og legemliggjorde mange av karakteristikkene til *the new man*, «den nye mannen». Dette begrepet bruker Lotz (2014, 43) om en ny type karakter som stadig dukket opp på denne tiden, som utviste en maskulinitet langt mindre fiendtlig mot kvinnenens endrede sosiale roller. MacKinnon (2003, 13) bruker også dette begrepet, og sier at denne karakteren først ble skapt på 70-tallet. Typiske trekk var at han var fra

middelklassen, hvit, heteroseksuell, som regel mellom midten av tyve-årene til førti-årene med en kvinnelig partner (ikke nødvendigvis kone) som hadde feministiske idéer. Senere dukket eksempelvis *Cheers* opp, som paret den mannsjåvinistiske protagonisten Sam Malone opp mot en sterk kvinnelig karakter, og parodierte tradisjonelle, maskuline verdier gjennom Sam (MacKinnon 2003, 68). 80-tallet brakte tilbake en del «macho men», ifølge Boyer (1986, referert til i Lotz 2014, 44), men kompleksiteten til fjernsynet understrekes av at ingen av disse dominerte tv-skjermen i særlig grad, verken i deres narrative universer eller i sendeplanen (Lotz 2014, 44-45).

Friends og *Seinfeld* på 90-tallet, begge innflytelsesrike serier, videreførte dette noe kompliserte kjønnsmonsteret, men med enkelte endringer (Simmons og Rich 2013, 6-10). For det første var kvinnene likestilt, om ikke sterkere enn mennene. *Seinfeld* adresserte flere ganger feministiske spørsmål, som en del av dens fokus på lite logiske og upassende samfunnsnormer og regler. I *The Gymnast* (Sesong 6, episode 6), greier Kramer å overbevise Jerry om å ligge med en jente han dater ettersom hun er tidligere olympisk sølvmedaljevinner i turn, og derfor må være fleksibel nok til å kunne gi ubeskrivelig seksuell nytelse. Når virkeligheten ikke stemmer overens med myten ender Jerry opp med å date henne lengre enn planlagt, for å ikke bli oppfattet som en «bad guy» som ligger rundt. Det hele ender med at Jerry til slutt oppdager at kvinnen bare datet han fordi at i hennes land går det fabler om den seksuelle evnen til komikere, og hun slår opp med han når dette viser seg å ikke stemme (Simmons og Rich 2013, 7-8).

I *Friends* har Rachel, Monica og Phoebe stort sett kontrollen, men de kan fremdeles ha det gøy, og serien har flere eksempler på en nyansert, moderne kjønnsframstilling. Chandler prøver å avstå fra å ha et utdrikningslag, nygifte Monica kjøper gledelig porno til sin mann på Valentines Day og Ross ser fram til å være en tilstedeværende far for sitt andre barn utenfor ekteskap. Til tross for dette faller også serien i et par feller som mange situasjonskomedier har gjort før dem. Joey, en lite suksessrik skuespiller, ligger med flest damer, mens Chandler og Ross ofte blir latterliggjort av kvinnene til tross for sine vellykkede karrierer (Simmons og Rich 2013, 8). Som tidligere nevnt kan vennskap være vanskelig å forholde seg til for menn. Ifølge Feasey (2008, 24-26) spiller *Friends* veldig på den kulturelle ideologien om mannlige vennskaper som Walker (1994, 252) presenterte, som når en pinlig stillhet mellom Joey og Chandler reddes av at lettkledde badevakter i *Baywatch* (1989-2001) dukker opp på skjermen. Gjennom serien bruker de også sportslige aktiviteter for å sosialisere seg, bevise at de er menn eller løse konflikter, og klapper hverandre på skulderen og ser *Die Hard* flere ganger i en og samme episode. Iglebæk (2000, referert til i Feasey 2008, 26) antyder at forholdet mellom Joey og Chandler kan sees på som å utvide hva som er et akseptert forhold mellom menn ved å representere nye måter for menn å omgås hverandre på, som gjennom å snakke om viktigheten av vennskapet deres, kjøpe meningsfulle gaver og oftere klemme enn skulderklappe

hverandre.

Lorentzen (2004, 93) samtykker i dette når han hevder at det er som om seriene forteller oss at kjærlighetsrelasjoner kommer og går, familien er ikke lenger til å stole på, men vennskapet består. Venner gir oss mulighet til å løse problemer som ensomhet og isolasjon i en hektisk, urban tid. Kjærligheten krever for mye tid, og truer uavhengigheten til moderne kvinner og menn. Feasey (2008, 26) er enig i at *Friends* kan sees på som en positiv framstilling av den kulturelle ideologien som omringer mannlige vennskaper, men er uenig i Iglebæk (2000, referert til i Feasey 2008, 26) sin påstand om at karakterene ikke trenger å bry seg så mye om homoseksualitet, ettersom serien er pepret med negative, homofile referanser, som når Joey og Chandler ser såret og sjokket ut når de blir tatt for å være et homofilt par en buss eller når Ross framstår ukomfortabel når hans sønn begynner å leke med Barbie-dukke. Representasjonen av mannlige vennskap, homososialitet og homoseksualitet er med andre ord like viktig, om ikke viktigere, enn heteroseksuelle relasjoner i moderne situasjonskomedier.

Et viktig aspekt når man ser på forholdet mellom samfunnsforandring og situasjonskomedie er hvem som følger etter hvem. Mills (2005, 44) bemerker at situasjonskomediers utvikling er et resultat av manusforfattere og produsenters stadige forsøk på å skape situasjoner og komikk som treffer publikum slik de lever sine egne liv. Så enten situasjonskomedie utnytter den kulturelle ideologien som i *Friends*, eller viser potensielt positive, banebrytende representasjoner av homososialitet og menn som knytter bånd, som i *Will and Grace* (1998-2006), så er de fremdeles bare en refleksjon av samfunnet, og ikke en intervenerende styrke (Feasey 2008, 30-31). Dette er i stor grad på grunn av deres fokus på hjemmet og individet, og deres avhengighet av publikums gjenkjennelse (Mills 2005, 45). At situasjonskomedier likevel (uvitende?) bidrar til å forsterke stereotypier av underprivilegerte grupper som afro-amerikanere eller homofile gjennom sin representasjon er likevel en oppfatning som henger igjen hos mange ifølge Mills (2009, 10), men, som jeg kommer tilbake til i metodedelen; representering i situasjonskomedier og meningene som blir skapt i en tekst er ikke så simpel å forstå seg på, og kulturelle uttrykk generelt er på ingen måte et speil som man kan se inn i for å lære om samfunnet (Miller 2011, 142).

Ut ifra teorien ovenfor kan det virke som om det har vært en tendens i amerikansk situasjonskomedie der mannen har blitt representert som mykere i de siste tiårene, men Miller (2011, 157) viser i sin kvantitative studie at forskjellen fra 1950-tallet til dette århundret er liten. Hun vedgår likevel at det har vært noen endringer, men at disse først og fremst tillater menn i situasjonskomedier til å reflektere forskjellene fra virkeligheten: deres familiestrukturer har beveget seg vekk fra kjernefamilien og de har gått vekk fra oppførsel som ville fått dem til å virke utdaterte, som uimotsagt utøvelse av autoritet. Jeg vil her legge til at de situasjonskomediene som faktisk

viser ordentlige, patriarkalske karakterer i nyere tid ofte er de som for eksempel har 70-tallet til bakteppe, som Red i *That 70's show* (1998–2006). Miller (2011, 153) viser også hvordan menn er blitt mer selvironiske, umodne og feminine nå enn før.

2.4 Det teoretiske rammeverket for oppgaven

Teorien og empirien presentert ovenfor er rammeverket for oppgaven, og kommer til å bli brukt i sammenheng med analysen, både som utgangspunkt og som et sammenligningsgrunnlag når jeg skal analysere særpreget ved maskuliniteten i de norske situasjonskomediene på best mulig måte.

3. Metode

Å analysere kjønnsroller og problematisering av kjønnsidentitet i situasjonskomedier kan være utfordrende. Publikum ler av mannsjåvinistiske Sam Malone i *Cheers*, men hvorfor er noe morsomt? Kjenner man seg igjen i framstillingen av mannen eller kommer latteren av at han bryter med våre forventninger til den nye mannen? Denne latteren kan være vanskelig å tolke (MacKinnon 2003, 82). Som tidligere nevnt er ikke kulturelle uttrykk (som for eksempel situasjonskomedier) et speil man kan observere virkeligheten i, men Alexander (2003, referert til i Miller 2011, 143) foreslår at man heller kan se på dem som tivolispeil, som *systematisk* forvrenger virkeligheten. Ifølge Miller (2011, 143) betyr dette at det som blir reflektert kan studeres.

I denne oppgaven skal jeg utføre en strukturalistisk analyse med bakgrunn i semiotikken. Seiter (1992, 32) forteller at begrepet *semiotikk* stammer fra Charles S. Peirce. Hans arbeid ble dog ikke kjent før på 1930-tallet, og feltet regnes dermed også som «oppfunnet» av den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure, ettersom han kom opp med begrepet *semiologi* i 1959 (Seiter 1992, 32). Jeg kommer i denne oppgaven til å benytte meg av *det utvidede tekstbegrepet* som Østbye et al. (2007, 61) nevner bygger på tesen til de Saussure om at all kommunikasjon foregår ved hjelp av tegn. Semiotikkstudier ser først på hvordan mening blir skapt, i stedet for hva meningen er. Strukturalismen oppsto senere og tar for seg større kulturelle spørsmål, noe som gjør den mer egnet for dette prosjektet, samtidig som den bygger på mange av semiotikkens prinsipper og ofte sees på som en analysemetode innenfor semiotikken. Strukturalister hevder at hvert element innenfor et kulturelt system får sin mening fra sitt forhold til alle de andre elementene i det samme systemet. Det er altså ingen selvstendige meninger, men heller mange meninger skapt av deres forhold og relasjoner til de andre elementene i det samme systemet (Seiter 1992, 31-32).

Nettopp på grunn av dette fokuset mener jeg strukturalismen er en god måte å analysere mannsrollen i norske situasjonskomedier på: For å forstå hvordan mannen representeres må man se på mannen og mannens handlinger ut ifra både kvinner, andre menn og andre elementer i serien. Seiter (1992, 49) mener at strukturalismen har vist seg å være et veldig nyttig verktøy innenfor tv-analyse, nettopp fordi den setter til side spørsmål om estetisk verdi, og heller konsentrerer seg om hva slags mening som produseres ut i fra de forholdene og interne produksjonsreglene som finnes innenfor fjernsynet. Anvendelsen av strukturalistiske metoder har gjort fjernsynsanalyser strengere, mer nøyaktig og mindre evaluativ (Seiter 1992, 49-50).

3.1 Utvalg

I min analyse skal jeg systematisk analysere mannsrollen i tre ulike norske situasjonskomedier, nemlig *Fleksnes Fataliteter*, *Karl & Co* og *Helt Perfekt* (2011 -). Grunnen til at jeg har valgt ut disse tre seriene er at de ligner forholdsvis mye på hverandre, selv om de er fra tre forskjellige tidsperioder. De er nemlig alle tre sentrert rundt hvite, norske og urbane menn i 30/40-årene, som i deler av, eller gjennom hele serien, er single, og må takle dette livet som best de kan, med de utfordringer det fører med seg. Analysen vil bestå av at jeg analyserer to episoder fra hver av de tre seriene. En av disse to episodene skal være pilotepisoden, altså den første episoden som ble sendt på fjernsynet. Årsaken til dette er at jeg i tillegg til innholdsanalysen av denne pilotepisoden kort skal tolke teksten ut ifra sekundære tekster, nærmere bestemt se nærmere på hvordan den ble omtalt i avisene da den kom ut.

Grunnen til at jeg velger å analysere ytterligere en episode, i tillegg til pilotepisoden, er at det da til en viss grad blir mulig å kunne se en potensiell karakterutvikling innad i en serie, i tillegg til utviklingen av representasjonen av maskulinitet over de ulike tiårene. Aller helst skulle jeg analysert flere episoder, men velger å ikke gjøre dette fordi strukturanalyse tradisjonelt sett er en veldig detaljert og omfattende form for analyse der man i utgangspunktet skal analysere alle de ulike kodene innenfor fjernsynet. Med for mye datamateriale å analysere blir denne delen altfor omfattende, og man risikerer at de analysene man gjør blir uhåndterlige eller unøyaktige. For å forsøke å gi et heldekkende, korrekt bilde av, og forståelse for, seriene jeg skal analysere, har jeg likevel tenkt å se flere episoder av dem uten å analysere disse dyptgående. Dette er for å ha mulighet til å kunne referere til andre episoder, og unngå at slutningene jeg trekker utelukkende baserer seg på de enkelte episodene jeg har valgt ut for analysen.

Denne utvelgelsesprosessen krever nøye vurdering. Som nevnt skal jeg ta for meg pilotepisoden, for å ha muligheten til å se på hvordan serien og karakterene ble mottatt i avisene i sin tid. Utvelgelsen av den andre episoden i hver serie byr på litt problemer, av flere grunner. *Karl & Co* ble det bare laget 3 sesonger av, noe man må ta hensyn til i analysen. Skal man eksempelvis analysere en episode fra første og tredje sesong i *Karl & Co*, er det hensiktsmessig å gjøre det samme i *Fleksnes Fataliteter*, for å få omtrent den samme avstanden i tid mellom episodene og representasjonen av karakterene. Ettersom man først i sesong fem kunne analysere Thomas i *Helt Perfekt* som singel har dette bydd på litt hodebry, men jeg har prøvd å gjøre dette så likt som mulig. Eksempelvis er det 34 og 44 episoders avstand mellom episodene som skal analyseres i henholdsvis *Karl & Co* og *Helt Perfekt*, mens avstanden for de analyserte episodene når det gjelder første

sendedato er 1 år, 6 måneder og 12 dager for *Karl & Co* (minst) og 3 år, 6 måneder og 10 dager for *Helt Perfekt* (mest). Den andre episoden fra både *Fleksnes Fataliteter* og *Karl & Co* er hentet fra sesong to. Utover disse kravene om å få avstanden i tid, episodenummer og sesong til å være så liten som mulig har episodene blitt valgt ut tilfeldig.

I tillegg til å se på seriene i seg selv og utifra sekundære tekster ønsker jeg også å sette opp en tabell der jeg sammenligner tekstene opp mot hverandre ut ifra strukturalismen, noe jeg kommer tilbake til.

3.2 Semiotikk

Episodene nevnt ovenfor utgjør tekstene, mens *tegnene*, et begrep fra semiotikken, er de små elementene i tekstene som tilsammen former en mening.

Semiotics is the study of everything that can be used for communication: words, images, traffic signs, flowers, music, medical symptoms, and much more. Semiotics studies the way such “signs” communicate and the rules that govern their use. (Seiter 1992, 31)

Et hvert tegn har sin *signifier* og sin *signified*. Jeg har valgt å oversette disse til henholdsvis *uttrykk* og *innhold*. Et uttrykk er bildet, objektet eller lyden i seg selv, altså den rent fysiske siden av tegnet, mens innhold er konseptet som representeres, altså betydningen til tegnet. I skriftspråk består for eksempel tegnet *regn* av fire bokstaver (uttrykk) og idéen om regn, altså fenomenet man tenker på som dråper fallende fra himmelen (innhold). Man klarer å identifisere og skille regn på begge nivåer, både på uttrykksnivået fra ord som bregne, rogn osv., men også på innholds nivået, fra yr, hagl eller snø (Seiter 1992, 33). Østbye et al. (2007, 61-62) nevner at denne koblingen mellom uttrykk og innhold bygger på *koder*, altså allment aksepterte regler eller konvensjoner for hvordan ting henger sammen. De fire bokstavene har en bestemt type vær som innhold, men ingenting ved selve ordet «regn» eller lyden man får når man uttaler det peker mot en type vær. Relasjonen mellom uttrykk og innhold er altså konvensjonell, og bygger på sosial enighet. Seiter (1992, 49) nevner også at der det er koder finnes det også *koding* og *avkoding*. Enhver tekst er dekodet i et spesielt system (spansk, blindeskrift, morse) og blir avkodet av andre som er kompetente i den koden.

Saussure og Peirce mente at alle tegn var sosiale konstruksjoner som har fått mening gjennom gjentatt, lært og felles bruk. Man forstår også tegn ved hjelp av andre tegn (Seiter 1992, 34). Teksten du leser her beskriver for eksempel situasjonskomedier, maskulinitet og til og med semiotikk ved hjelp av lingvistiske tegn. På samme måte forstår man personer på fjernsynet ved hjelp av tegn: Man kjenner ikke noen eller noe utenom språk og tegn (Seiter 1992, 34). Umberto Eco (1976, referert til i Seiter 1992, 35) mener også at tegn kan tolkes forskjellig ut ifra hvilken kultur man tilhører. For noen polynesiske kulturer betyr for eksempel en regnstorm at himmelen gråter for et dødt barn. Sånn sett må jeg i denne analysen ta høyde for dette, og spesifisere at jeg analyserer seriene ut ifra mitt eget perspektiv og kultur, selv om jeg i så stor grad som mulig skal prøve å gjøre det ut i fra et generelt norsk perspektiv. Ecos oppfatning av tegn bygger på Peirces arbeid, som blant annet gikk ut på å dele opp tegn i tre ulike kategorier. De tre er symbolsk, ikonisk og indeks:

- Symbolsk: Som ord i alfabetet eller trafikkllys. Disse er konvensjonelle.
- Ikonisk: Med ikoniske tegn ligner uttrykket på sitt innhold. En tegning av en hund er et tegn på en hund for eksempel. Disse krever en viss form for trening for å gjenkjenne, avhengig av hva slags tegning det er snakk om (Seiter 1992, 35)
- Indeks: Skapt gjennom sosial konvensjoner, røyk betyr ild, spor i snøen betyr et dyr er i nærheten osv. (Seiter 1992, 36).

Det finnes mange konvensjoner når det gjelder representasjon som man må ta høyde for. Mange slike koder er man så vant til at en kanskje ikke gjenkjenner dem, og ikoniske tegn kan ende opp med å bli det eneste man oppfatter. Samtidig tilhører de fleste bilder den indeksikale klassen til Peirce, og mange tv-bilder produseres også slik at en er oppfordret til å oppfatte dem som indeksikale: Man vet kanskje ikke hvor vidt en reporter faktisk er utenfor Det hvite hus eller ei selv om det er i bakgrunnen, men fjernsynet legger stor vekt på at man skal oppfatte det slik (Seiter 1992, 37).

Innenfor semiotikken har man også ulike måter å skape et innhold på. Denotasjon er for eksempel det umiddelbare man opplever ved et bilde, og det vi har snakket om så langt. Denotasjon er det som faktisk avbildes. Konnotasjon derimot, er et annet innhold, en del av et annet tegn. Til eksempel kan man se på tegnet av når en fjernsynskjerm blir svart. Her er uttrykket at tv-skjermen gradvis blir mørkere og mørkere, og innholdet er «svart». Gjennom sin bruk og konvensjoner har dog dette tegnet blitt en konnotasjon, der uttrykket er «fade to black» mens innholdet er «slutt»,

altså at en scene eller film er over. Denne konnotasjonen kan dog endres igjen. Noen nyere serier bruker blant annet en lengre «fade to black» for å gi publikum en pause, hvis det har skjedd noe dramatisk som man trenger tid til å fordøye for eksempel. Hårfarge er et annet eksempel på en konnotasjon, som også har endret seg gjennom tiden og bruk, ved å kunne bety alt fra glamorøs og vakker, til sexy og rik, til ung og dum. Et av målene ved å analysere semiotisk er å gjøre oss bevisst på bruk av konnotasjon, og hvordan denne endrer seg (Seiter 1992, 39-41).

Når man analyserer situasjonskomedie-genren ut ifra semiotikk møter man på et par utfordringer man ikke får når man analyserer skrift- eller talespråk. For hva er den minste enheten i fjernsyn egentlig? Et enkelt stillbilde hjelper for eksempel ikke, både fordi det i seg selv består av en haug med ulike tegn og et komplekst sett av denotasjoner og konnotasjoner, men også fordi lyden forsvinner. Christian Metz (1974) har i sin bok skrevet om semiotikk innenfor et medium med enkelte fellestrekk til fjernsynet, nemlig kinoen. Han identifiserte fem kommunikasjonskanaler: Bilde, skrift, stemmer, musikk og lydeffekter. Seiter (1992, 42-43) omfavner disse, men bytter ut skrift med grafikk, for å inkludere logoer, rammer, diagrammer og andre data-animerte bilder som så ofte dukker opp på fjernsynet.

For å returnere til spørsmålet om hva den minste enheten er, så vil jeg igjen referere til Metz. Han mente at kino er så forskjellig fra talespråk at en må se på det annerledes. Han følte det måtte analyseres på nivået som på engelsk heter «shot», altså et skudd – den tiden man filmer fra et kamera inntil det klippes/byttes kameravinkel (Metz 1974, 106). Dette støttes av Umberto Eco's konklusjon om at ikoniske tegn som bilder ikke er reduserbare til mindre enheter, de er allerede tekster, altså kombinasjoner av tegn (Seiter 1992, 45). Disse klippene så han i lys av *paradigmatikk* og *syntagmatikk*. En syntagme er en bestemt rekkefølge av tegn. En paradigme er en gruppe tegn så like at de kan bli byttet mot hverandre i en syntagme. Setningen «Ola stjeler en bok» er et eksempel på en syntagme, ettersom ordene kommer i en streng rekkefølge, og man kan ikke bytte om rekkefølgen på ordene uten å rote til meningen. Flere paradigmer eksisterer, både som klasser av utskiftbare ord, men også substantiv til verbet for eksempel, som «tar» eller «nasker». Overført til situasjonskomedie-produksjon kan man for eksempel filme karakterene på ulike måter, nærmt, på lang avstand, bare filme Karl osv. Mange situasjonskomedier har tre kameraer i studioet, der alle tre kameraene filmer ulikt på ordre fra regissøren. Alle disse måtene å filme på og klippene de resulterer i tilhører en paradigmatisk kategori (paradigmet består av de ulike klippene fra kamera 1, 2 og 3), syntagmen består av rekkefølgen de blir valgt ut og satt sammen på i ettertid (Seiter 1992, 46-47).

3.2.1 Semiotikk i fjernsyn

Fjernsynet benytter seg av en hel rekke koder ifølge Fiske (2011, 4-5), som er koblingene mellom produsenter, tekster og publikum. Noe som skjer i virkeligheten i hvilken som helst kultur er påvirket av denne kulturens koder, den er allerede kodet. Hvis denne delen av kodet virkelighet blir vist på fjernsyn, vil fjernsynets koder og dens representasjonskoder gjøre den teknologisk sendbar og til en mottakbar tekst for dens publikum. Fiske (2011, 5) sier at fjernsynets koder jobber i en kompleks hierarkisk struktur:

1. Første nivå: «Virkelighet». En hendelse som sendes på fjernsyn er allerede kodet av sosiale koder, som utseende, klær, sminke, omgivelser, oppførsel, tale, gestikuleringer, uttrykk, lyder osv.
2. Andre nivå: «Representasjon». Disse blir kodet elektronisk av tekniske koder, som kamera, lys, klipping, musikk, lyd osv. Disse overfører de konvensjonelle representasjonskodene, som former representasjonene av for eksempel det narrative, konflikt, karakter, handling, dialog, miljø osv.
3. Tredje nivå: «Ideologi». Disse representasjonskodene blir gjort meningsfulle, og forstås gjennom de ideologiske kodene, som individualisme, patriarkat, rase, klasse, materialisme, kapitalisme osv.

Fiske (2011, 4-5) sier at disse kodekategoriene kan virke litt tilfeldige. Tale er regnet som en sosial kode, mens dialog er en konvensjonell representasjonskode, men i praksis er de to nesten det samme. Gerbner (1964, referert til i Fiske 2011, 4) viser hvordan tale i dagliglivet ofte formes etter interaksjonelle konvensjoner i vår kultur. I tillegg er utseende en sosial kode og en del av «virkeligheten», mens casting, hvem som er valgt til rollene, er en konvensjonell representasjonskode og en del av «representasjon». Fiske forklarer dette med at folks utseende i virkeligheten allerede er ferdig kodet: Vi ser ut slik det er akseptabelt innenfor vår kultur. De som har ansvar for castingen bruker disse kodene mer konvensjonelt og bevisst, som gjerne betyr mer stereotypisk framstilling (Fiske 2011, 4-5). Han forklarer ikke at lyd både er en del av «virkeligheten» og «representasjon», men her skilles det nok mellom lyder som oppstår naturlig, og lyder som er lagt på i ettertid. Når dette diagrammet skal anvendes må man ofte gå opp og ned gjennom de ulike nivåene, og gjennom dette forstå hva slags «sense», betydning, som blir formidlet. Betydningen kan bare bli produsert først når «virkeligheten», «representasjonen» og «ideologien»

slås sammen til en sammenhengende, tilsynelatende naturlig enhet. Ved hjelp av semiotikk kan man plukke fra hverandre denne enheten, og en semiotisk analyse prøver å avsløre hvordan disse nivåene av kodede meninger er strukturert inn i fjernsynsprogram (Fiske 2011, 6).

Jeg skriver ordet «virkeligheten» både med og uten anførselstegn i denne oppgaven, og denne bruken er ikke tilfeldig. Den viktige forskjellen er at mannen i virkeligheten er han vi kan se på gaten, bussen eller butikken, mens mannen i «virkeligheten» er han vi ser på skjermen. Sistnevnte representerer førstnevnte – de er ikke likestilte. Dette skillet blir spesielt viktig i analysedelen, der jeg benytter meg av maskulinitetsteori som tar for seg både den virkelige og den «virkelige» mannen. Den delen av teorien som går på den virkelige mannen kan kun brukes for å beskrive ham, og kanskje hjelpe oss å forstå hva karakterene i tekstene representerer. Selv om dette skillet er sentralt så betyr ikke det at situasjonskomedien og fjernsyn ikke er en del av virkeligheten vår, noe det åpenbart er siden vi ser på det i nettopp den konteksten.

En essensiell karakteristikk for fjernsyn er dets polysemi, dets mangfold av meninger. Et program tilbyr mange potensielle meninger, som kan bli forstått og gjort om til faktiske meninger av en seer. Dette polysemiske potensialet er verken grenseløst eller strukturløst: Teksten tegner terrenget innenfor hvor meninger kan oppstå, og tilbyr enkelte meninger i større grad enn andre. Polysemi er alltid avgrenset og strukturert, fordi polysemi er den tekstlige ekvivalenten til sosiale forskjeller og mangfold. (Fiske 2011, 15-16)

3.3 Karaktertolkning

Fjernsynet skiller seg fra kino og teater på to punkter: Dets serieform og sin «nåhet» og «ekthet». Serieformen gjør at folk får seg vaner, og ser et spesielt program til en spesiell tid, som har sin bakgrunn i kommersielle interesser. Fiske (2011, 151) skiller mellom series (der det ikke er hukommelse fra en episode til den neste) og serials (der de har det). Likt for begge er at de samme karakterene går igjen for oss. Dette gjør at karakterene «lever» i samme tidsskala som publikum. De har en fortid, nåtid og framtid som ser ut til å overgå deres tekstuelle eksistens, slik at publikum blir invitert til å relatere seg til dem når det gjelder gjenkjennbart og identifikasjon. Tv-karakterer har en framtid, de returnerer i morgen eller neste uke, i motsetning til film-karakterer, med enkelte unntak som Rambo, James Bond osv. (Fiske 2011, 151). «Ektheten» som blir gitt til en karakter ved å slå den sammen med skuespilleren, kombinert med sin gjenkjennelighet og «nåhet», gir

fjernsynskarakterer en unikt forhold til fansen. Disse karakteristikene visker vekk forskjellen mellom fakta og fiksjon. Karakterportrettering på fjernsynet jobber for at det ikke skal være forskjell på det ekte og på representasjonen (Fiske 2011, 152).

Når man studerer representasjonen av representasjon og resepsjon av en karakter på fjernsyn finnes det to motpoler, som konstituerer ulike ideologiske lesestrategier. På den ene siden har man realisme, en psykologisk tilnærming der man behandler karakterene som ekte mennesker. I denne oppgaven skal jeg som nevnt benytte meg av strukturalisme, som er i den andre enden av denne skalaen der man ser på en karakter som en tekstlig enhet som, i likhet med andre tekstlige enheter, er konstruert av *diskurs* (Fiske 2011, 153-154).

Ordet diskurs sin betydning varierer ut ifra måten det er brukt på. På sitt enkleste er det organiseringen av språk over setningsnivå, altså utvidet bruk av språk. Det kan også utvides til å inkludere ikke-verbalt språk, som diskursen til kamera eller lys. Diskurs er et språk eller system av representasjon som har utviklet seg sosialt for å lage og sirkulere et innebygget sett av meninger om et spesielt temaområde. Disse meningene tjener interessene til denne delen av samfunnet. Her oppsto diskursen, og her jobbes det ideologisk for å naturalisere disse meningene til sunn fornuft. Diskurs er dermed også en sosial handling som enten kan promotere eller motkjempe den dominante ideologien, og er derfor ofte omtalt som diskursiv praksis. Enhver diskurs må inkludere dets emneområde, dets opprinnelse og dets ideologiske arbeid. Man bør derfor ikke tenke på økonomidiskurs eller kjønnsdiskurs, men en kapitalist-økonomidiskurs og sosialist-økonomidiskurs eller en patriarkal-kjønnsdiskurs eller feminist-kjønnsdiskurs. Slike diskurser blir institusjonalisert av mediaindustrien, i den forstand at de er strukturert av et sosialt produsert sett av konvensjoner som er akseptert av både industri og forbrukere (der man igjen har nyhetsdiskurs eller reklamediskurs), og er med det sosialt konstruert. Når man analyserer et program kan man identifisere hvilke hoveddiskurser det er strukturert av. Disse prøver å kontrollere og begrense dets potensielle meninger, selv om leseren kan motstå denne kontrollen og skape sine helt egne meninger (Fiske 2011, 14-15).

På fjernsynet blir det fysiske nærværet av skuespilleren brukt til å bokstavelig talt legemliggjøre diskurs og ideologi, ikke for å autentisere det individuelle «jeg». I strukturalismen kan ikke en karakter forstås på egen hånd, en individ som eksisterer i sin egen rett, men gjennom en serie av tekstuelle og intertekstuelle relasjoner til andre karakterer. I motsetning til realismen fokuserer med andre ord strukturalismen på meningen i representasjon. At en kvinnelig, undertrykt karakter i et patriarkalsk univers drikker kan for eksempel være en metafor for den feminine hjelpeløsheten i møte med den patriarkalske mannen (Fiske 2011, 155). Strukturalismen kan hjelpe oss til å se den sosiopolitiske dimensjonen i serier, og hvordan karakterer legemliggjør sosiale

verdier og deres funksjoner i det narrative. Idéen om karakter som en diskursiv, tekstuell struktur passer med oppfatningen om subjekt, i stedet for «jeg». Subjektet er full av motsetninger som vi gjenkjenner fra virkeligheten. Disse motsetningene kan undertrykkes, men ligger der alltid, og venter på å bli reaktivert (Fiske 2011, 153-155). Mills (2009, 11) støtter oppunder denne måten å lese karakterer på. Han hevder at en kvinne som er klønete på kjøkkenet enten kan leses som kraftig feministisk kritikk av synet om at kvinner er de som er flinke på kjøkkenet (og derfor skal de være der), eller det kan være en fordømmelse av kvinnens egenskaper til å gjennomføre pliktene hennes.

Faste karakterer i serier har trekk som er gjenkjennelig for en fast seer. Som Fiske (2011, 158-159) viser: en ny karakter, som gjerne bare er med i en episode, er en som har færre karaktertrekk, men har heller ofte stereotypiske, gjenkjennelige trekksett. I hans analyse av en *Cagney and Lacey*-episode kommer dette fram. I denne episoden har et barn forsvunnet, og igjen står denne nye karakteren: Det kvinnelige offeret eller en frastjålet mor, mens de faste karakterene har individuelle trekk fra før av. Alle egenskapene til denne nye karakteren har sosial, politisk eller økonomisk bakgrunn. Dette gjør at man ser viktigheten av å ikke se karakterene i et psykologisk lys, at de er motiverte individer med en vilje, men at de er representasjoner av sosiale posisjoner og verdiene som bor i dem (158-159). Som en del av denne analysen har Fiske (2011, 160) laget en figur som kategoriserer og analyserer de tre karakterene i serien opp mot hverandre. Kategoriene og deres forhold er ikke iboende i teksten, de er måter å tenke på. De er meningsskapende prosesser for leseren, ikke en del av den fysiske strukturen til teksten. Forståelsen av en karakter er polysemisk, fordi tekstene er det. En karakter er et paradigmatiske sett av verdier som er relatert til hverandre gjennom strukturer av likhet og forskjell til andre karakterer: Karakteren er en samling av sosiale diskurser, i et metaforisk forhold til menneskets individualitet, som er legemliggjort gjennom en individuell skuespillers tilstedeværelse og oppførsel (Fiske 2011, 161). For å sammenligne de ulike hovedkarakterene i de tre seriene jeg skal analysere kommer jeg til å lage en lignende tabell der jeg sammenligner Fleksnes, Karl og Thomas.

3.3.1 Karaktertolkning ut ifra sekundære tekster

Kunnskap om fjernsynsinnhold er ikke begrenset til fjernsynet i seg selv. Ut ifra det som vises på skjermen publiseres det anmeldelser av program, sladderskriv om stjernene, egne magasiner for fans, reklame, plakater og fjernsynspromo. Dette kalles for sekundære tekster, og kan leses tilbake inn i den primære teksten som fjernsynet produserer. Et tredje nivå av tekst er folk sine tolkninger

av fjernsyn, og praten og sladderet de har seg i mellom (Fiske 2011, 85). Sekundære tekster kan vise hvordan ulike lesestrategier fører til en bestemt oppfatning av en karakter (Fiske 2011, 165). Bennett (1983, referert til i Fiske 2011, 167) sier at sekundære tekster opererer som kulturelle operatører som går direkte til verks på de primære tekstene, og legger til rette for lesingen av dem ved å kulturelt aktivere dem på spesielle måter. Disse kulturelle operatørene typifiserer den dominante lesepraksisen – måten å lese en tekst på. Som nevnt ovenfor skal jeg kikke litt på de sekundære tekstene i min analyse. Her har jeg først og fremst kikket nærmere på VGs anmeldelser, siden det var den eneste avisen som jeg fant anmeldelser av i mitt datainnsamlingsverktøy, Retrievers mediearkiv ATEKST. I tillegg har jeg også brukt et intervju med Tore Ryen som empirisk bakgrunnsmateriale for å forstå hvordan *Karl & Co* ble til, og hva som er tanken bak karakterene Karl og Ulf. Målet er med andre ord å avdekke hvordan karakterene ble representert (og mulig oppfattet) da de kom ut, og ikke hvordan en *Fleksnes Fataliteter*-episode representerer mannsrollen slik den forstås i dagens samfunn. Store aviser for eksempel, har som regel den samme lesestrategien, og dette er viktig å ha i tankene når jeg leser disse. Som Fiske (2011, 170) påpeker, den ideologiske, dominante lesestrategien er den som følger realismen, altså den motsatte formen av den jeg følger i min analyse. Samtidig er ikke anmeldelsene og artiklene jeg bygger min tolkning av sekundære tekster rundt veldig omfattende, men likevel nok til at det gir et lite innblikk i hvordan teksten og karakterene ble mottatt da det kom ut. Dette er viktig på grunn av fjernsynets nåhet, for å forstå tidskonteksten.

3.4 Kritiske refleksjoner rundt studien

Utgangspunktet for en tekstanalyse er en interesse hos den som analyserer, ifølge Østbye et al. (2007, 61). Den som utfører en tekstanalyse bringer med seg en vilje til å ville vite noe om den aktuelle teksten. Dette er viktig for å kunne stille gode spørsmål, men stiller samtidig krav til analytikerens rolle. Hermeneutikken legger særlig vekt på denne. I en analyse tar jeg med meg min historiske og kulturelle erfaring. Disse erfaringene, som hermeneutikken kaller for fordommer, kan jeg ikke fri meg fra fullstendig. Det er heller ikke et poeng, ettersom det er i møtet mellom fordommer og tekstens mening at jeg kan tolke den (Østbye et al. 2007, 68). I mitt tilfelle har jeg sett flere episoder fra alle seriene fra før av, men kanskje mer *Fleksnes Fataliteter* og *Karl & Co* enn *Helt Perfekt*. I tillegg har jeg også sett langt mer på den amerikanske situasjonskomedien enn den britiske og skandinaviske. Intertekstuelle forhold, som at *Karl & Co* er en oppfølger til *Mot i*

Brøstet gjør at min noe begrensede kunnskap om sistnevnte også kan bli en faktor i enkelte tilfeller. Det er uansett viktig at jeg forholder meg så objektiv som mulig i analysen, og plukker fra hverandre de tekstene jeg har valgt ut, slik at jeg får framhevet de mest sentrale tegnene i søken etter forståelsen av den maskuline representasjonen. Hva som regnes som maskulint eller ikke er det også lett å fastslå ut ifra egen erfaring, og jeg har derfor lest mye maskulinitetsteori og baserer min analyse i størst mulig grad ut ifra denne.

Et problem med semiotikk som Krippendorff (2013, 3) nevner, er at på grunn av kommunikasjonens stadige utvikling kan man ikke lenger fokusere bare på symboler og representasjoner. Jeg har som tidligere nevnt forsøkt å løse dette ved å se på sekundære tekster i tillegg. At fjernsynet som medium stadig utvikler seg er likevel et problem når man skal benytte seg av semiotikk ettersom Saussure studerte skriftspråket, og mente at *langue* (det totale tegnsystemet), kunne antas ved å studere *parole* (individuelle ytringer eller tegn), og hevdet at man kunne lære hele systemet ved hjelp av et individuelt tilfelle (Seiter 1992, 49; Østbye et al. 2007, 62). Og som Seiter (1992, 49) nevner, dette gjelder i stor grad for språket: Systemet og konvensjonene endrer seg veldig sakte. Selv om vokabularet er litt annerledes er et Shakespeare-stykke fremdeles lesbart i dag som en engelsk *parole*. Semiotikken var altså basert på det statiske tegnet, og noen av dens svakheter som teori stammer fra dette med dens tendens til å ignorere endring, som muligens kan begrense anvendeligheten til den med tanke på studier av fjernsyn, som stadig endrer seg som kommunikasjonssystem (Seiter 1992, 49). Man kan for eksempel diskutere om fjernsynet er det samme i dag som det var da *Fleksnes Fataliteter* dukket opp på skjermen for første gang, ettersom man siden den gang har kunnet både ta opp på VHS og, i nyere tid, sette *Helt Perfekt* på pause fordi man må gjøre noe annet i mellomtiden. Syntagmer og paradigmer i en større skala kan bety rekkefølgen på en tv-kveld, med reklamepauser, annonseringer (paradigmer) og sendeplanen (syntagmen), eller rekkefølgen på episodene til en tv-serie i seg selv. Dette reiser også spørsmålet om man kan analysere en individuell episode uten å ta hensyn til dens plass i serien, eller om man kan ignorere reklamepauser når man ser et tv-program. Sistnevnte er dog et større problem i USA, ettersom man der har en langt mer oppstykket syntagme med mange flere reklamepauser (Seiter 47-48).

For dette prosjektet kan det også være en utfordring å kun analysere to episoder av hver serie, ettersom karakterene kan representeres ulikt fra en episode til den neste, og dette er viktig å ha i tankene. Samtidig må man huske på at situasjonskomedier som tidligere nevnt har en tendens til å ha raskt gjenkjennbare karakterer, noe som minsker risikoen for at det oppstår store forskjeller hos karakterene fra episode til episode.

4. Analyse

I dette kapittelet følger analysene for de seks episodene. Før hver episode gir jeg en kort innholdsbeskrivelse av den, før jeg mer eller mindre kronologisk analyserer det som skjer i episoden.

4.1 *FLEKSNES FATALITETER*

4.1.1 Fysiske fordeler (Sesong 1, episode 1)

Innholdsbeskrivelse:

Fleksnes er en mann i 30-40 årene, som vi blir presentert for gjennom en vignett. I starten av episoden sitter han med en dame i en sofa. De har det veldig koselig, men akkurat i det Fleksnes forsøker å kysse henne begynner hun å le. Hun sier at det er på grunn av at nesen hans er så stor. Dette gjentar seg flere ganger. Til slutt får Fleksnes nok og kaster henne på dør. Rett etterpå kommer en kompis av Fleksnes, Anders på besøk. Fleksnes lurte på hva Anders synes om nesen hans, men han er ikke helt med først. Til slutt går Anders med på at den ser litt rar ut. De krangler, og Fleksnes kaster Anders på dør. Deretter går Fleksnes ut en tur, der han tror folk ler av han. Tilbake i leiligheten har Fleksnes gitt opp. Anders er der også, bekymret. Han går til slutt ut på en snackbar, der ekspeditøren forteller at han fikk fikset sin nese ved hjelp av plastisk kirurgi. Anders tar ekspeditøren med seg opp i leiligheten, og Fleksnes liker idéen. Han drar til doktoren, og virker først skeptisk, men får avtalt time for operasjon. Operasjonen går ifølge doktoren flott. I neste scene er Fleksnes hjemme, sammen med Anders, og venter på tidspunktet der bandasjen kan taes av. Nesen virker å være enda større, men Fleksnes er fornøyd. I neste scene gjentar den første scenen med sofaen seg, bare med en annen dame. Også hun ler når Fleksnes til slutt prøver å kysse henne, men nå var det ikke nesen som var problemet, men ørene. Episoden slutter når Fleksnes med en gang ringer til legen for å høre om ørene kan fikses.

Analyse:

Allerede tidlig i denne episoden får man et inntrykk av at Fleksnes sin maskulinitet er noe komplisert. For det første ser vi Fleksnes gjøre det samme som er gjennomgangstemaet for tidligere nevnte situasjonskomedier som *How I Met Your Mother* (2005–2014) og *Two and a Half Men: Jakte på en kvinne*. I likhet med Ted og Alan utviser han her respekt overfor det kvinnelige kjønn, men utstråler mindre selvtillit enn disse to. Lorentzen (2004, 58-59) hevder at myten om Don Juan er med på å opprettholde synet på en stereotyp maskulinitet. Sjekking går ofte ut på å late som om man er en annen enn den man egentlig er, og man forsøker å etterligne en stereotyp maskulinitet, som man tror kvinner vil ha: Barsk, verdensvant, elegant og kontrollert. Dette er en mannlighet som gjerne er fjern for virkelige menn selv, og låser dem fast i håpløse posisjoner, som for eksempel den Fleksnes representerer her. Det at menn skulle kunne ha kontroll over situasjoner er en sentral del av den hegemoniske maskuliniteten, kanskje spesielt på 70-tallet før den andre bølgen av feminisme slo ordentlig inn. Siden dette er første episode av serien, har vi ikke noe særlig forhold til karakteren på forhånd (med mindre man ikke ser den i reprise). Slike forhold er noe man ofte bygger opp for karakterer over tid i serier (Fiske 2011, 159). På et konnotativt nivå er den romantiske diskursen her raskt gjenkjennelig for vår kultur, med to karakterer: En mann og en kvinne, rolig pianomusikk, alkoholholdig drikke og diktopplesning. Fleksnes blir en representant for Don Juan, men overdriver noe voldsomt i sin oppvisning, noe som ifølge Fiske (2011, 91) kan leses på flere måter. På den ene siden: Slik Fleksnes opptrer, ved å lese dikt fra en avis (i motsetning til å heller finne på noe selv) og vente på at kvinnen foreslår at hun kan legge seg ned (i motsetning til at han selv foreslår det), tyder det på at han ikke har kontroll over situasjonen, noe publikum gjennomskuer. Studiolatteren kan være med på å indikere at Fleksnes sin oppførsel parodierer den romantiske mannen. I tillegg, som MacKinnon (2003, 5) påpeker: Menn som overfiksere på det å være maskulin blottlegger som regel sin frykt for å ikke bli oppfattet som akkurat det. Fleksnes representerer denne frykten ganske tydelig, og den forsterkes ytterligere av at han leter kjapt etter avisen han kastet, uten å finne den igjen. På den andre siden kan dette voldsomme fokuset på at menn skal prøve å være romantiske uten å klare det være gjenstand for identifikasjon for seeren. I begge disse måtene å lese teksten på bidrar uansett det overdrevne fokuset til å understreke dette forsøket på romantikk.

Til slutt begynner den avisløse Fleksnes å improvisere diktet, tydelig stresset. Kamera veksler derimot fra mellomskudd av begge til et nærskudd av henne, som stønner med lukkede øyne og virker å like det som foregår. Kvinnen blir en representant for det kvinnelige kjønn, som underkaster seg mannens håpløse Don Juan-forestilling. Publikum, på sin side, kan se på Fleksnes at han ikke vet hva han holder på med, og ler. Når Fleksnes utbryter «jeg elsker det!», spør kvinnen «er det sant? Elsker du meg?». Etter en samtale der Fleksnes sier han har ventet på dette øyeblikket lenge og at hun kan få hva hun vil så etterlyser hun noe mer å drikke, siden hun er tørst. Fleksnes

gir henne brandy (i valget mellom det og det «lettere» alternativet champagne), og hun sier hun aldri har smakt så god fruktchampagne før. Fleksnes heller oppi enda mer brandy: «Ta denne, den er det mest frukt i på en måte!», sier han mens han snur brandy-etiketten mot publikum. På et konnotativt nivå vet vi at brandy inneholder mer alkohol enn champagne, og følgelig blir kvinnen fullere, men vitsen fra Fleksnes er det sentrale her. Fiske (2011, 87) sier at vitser arbeider gjennom en kollisjon av diskurser. Den utvalgte delen av teksten ovenfor kan ikke styre meningen denne vitsen gir, ettersom diskursen av patriarkalsk kontroll (eller snarere mangelen på den) møter den feministiske. Teksten forsøker å få oss til å le av kvinnens uvitenhet, men kan også leses som en parodisk framvisning av det allerede vaklende patriarkatet som har blitt representert ved Fleksnes i denne scenen, som må ty til hjelpemidler som avis og alkohol for å forsøke å ha kontroll over situasjonen.

Til slutt lener han seg mot henne for å kysse, hvorpå hun reagerer med å kvele en latter, og sier at Fleksnes sin nese er komisk. Det klippes til et nærskudd av Fleksnes, slik at seeren får tid til å studere den selv. Han prøver å avfeie kommentaren med «Komisk nese...det...det er bare noe du sier det, liksom, for å utsette det!» De gjør to nye forsøk, men med samme resultat. Fleksnes snur seg halvveis vekk fra damen og roper «Nå kan det være nok!», før han ber henne gå. «Okei!», utbryter damen, uten å virke nevneverdig lei seg. De krangler litt før Fleksnes sender henne på dør. Alene i rommet går Fleksnes bort til speilet, og studerer nesen fram og tilbake ulike veier. Han snakker til seg selv og mener at nesen ikke er så stor som hun skal ha det til, og slår fast at ingen har sagt noe om nesen tidligere i hvert fall. «Svær...litt stor til ansiktet...aristokratisk nese!», utbryter han selvsikkert. Patriarkatet er brutt, og kvinnen stiller enkelte fysiske krav til mannen, som blir fornærmet og ydmyket.

Etter å ha tapt ansikt i sin relasjon med denne kvinnen står Fleksnes igjen alene med speilbildet sitt, der han gjennom dialog med seg selv sier at utseendet hans ikke er noe ille, men tvert imot er så stor og mektig at den burde tilhøre et aristokrati. Forskjellen fra oppførselen han hadde da damen var tilstede, og nå når han er alene, blir tydelig, og ting tyder på at det oppførselen overfor kvinnen bare var en fasade. Her er det også et intertekstuell aspekt. Rolv Wesenlund, som spiller Fleksnes, hadde jobbet som komiker en stund før serien kom ut. Tidligere samme år hadde for eksempel *Norske Byggeklusser* premiere, der Wesenlund spilte flere komiske karakterer. Fordi man er vant til å se denne skuespilleren spille slike karakterer, kan dette øke forventningene om at han vitser eller parodierer (gjennom overdrivelse) også i denne serien (Fiske 2011, 8). Så selv om man ikke nødvendigvis har et forhold til selve karakteren (som tidligere argumentert for) har man det til skuespilleren, som kan påvirke innholdet. «Hallo-damen» i starten av episoden introduserer også den som «det første av en serie på seks kortkomedier», noe som også skaper forventninger til

genren og skuespillerne.

Etter dette kommer kompisen Anders på besøk, og lurert på hvordan daten gikk. Han sier at Fleksnes hadde sagt at damen var helt grei, og lurert på om «det ble noe» – nok en dialog som kan leses som en kommentar til det patriarkalske samfunnet. Det tar veldig lang tid før Fleksnes får oppmerksomheten til Anders når han vil ha hjelp til problemet sitt. Denne lite intime representasjonen av et mannlige vennskap stemmer overens med den generelle oppfatningen, den kulturelle ideologien, som jeg har vært innom tidligere i oppgaven. Samtidig oppfyller Fleksnes til dels den oppførselen som faktisk er realiteten i samfunnet ifølge Walker (1994, 247), nemlig at menn med arbeiderklassebakgrunn (som Fleksnes representerer) i større grad kan finne på å dele slike følelser og tanker med venner. At Fleksnes er motvillig til å dele dette problemet stemmer også overens med seerens forventning til representasjonen, ettersom maskulinitet måles ut ifra andre menn, som Kimmel (2004, 186) nevner. Man sammenligner ting som utseende, men nesen kan tenkes å være viktig for Fleksnes på grunn av at den står i veien for et annet viktig sammenligningsobjekt, nemlig hans seksuelle suksess.

Hva gjelder konkurranse innrømmer ikke Fleksnes overfor Anders hvor dårlig daten gikk, den eneste detaljen han trekker fram er at han ba henne gå. Fleksnes uttrykker altså utad at han hadde kontroll, en handling som har Fleksnes sin patriarkalske side som innhold. Grunnen til at han ba henne gå kommer ikke frem umiddelbart. Han bestemmer seg likevel for å be om hjelp. Som MacKinnon (2003, 8) nevner: Selv om menn i stor grad unngår å snakke om intime ting så er dameproblemer en av de emnene det faktisk snakkes om. Som nevnt, situasjonskomedier blir ofte skrevet ut ifra manusforfatterens erfaringer for at de skal treffe publikum (Mills 2005, 44). At Fleksnes ber om hjelp har også åpenbare narrative årsaker. Som Propp (1968, referert til i Fiske 2011, 140) nevner: En historie starter med en forstyrrelse av den opprinnelige harmonien, før helten starter sin kamp mot de onde kreftene. I dette tilfellet er nesen fienden, og Fleksnes tyr til sin hjelper for å løse problemet, uten at han får det i første omgang. I stedet oppstår det en krangel. Fleksnes fornærmer nesen til Anders, som umiddelbart tar tak i kragen til Fleksnes. Den fysiske, utøvende siden av maskuliniteten kommer fram. Når prat ikke fører noen vei uttrykker Fleksnes frustrasjon, og begynner å kalle nesen til Anders for en «karakterløs sopp».

På konfliktens topp, med Anders sine hender på slåbrokkragen hans, tilbyr Fleksnes ham litt pommes frites som står på bordet: «Ta med begge hender du, så får du med mer!» Fiske (2011, 12) nevner at Freud forteller oss om hvordan vitser kan bli brukt for å gi slipp på angst rundt uvelkomne, undertrykte meninger. Vold blant nære venner kan potensielt sett være en slik en, og det er definitivt en uro i denne scenen når man i løpet av kort tid skifter fra problemløsning og åpenhet til vold, to motsetninger. En måte å løse dette på er altså ved hjelp av vitsing. Fleksnes sin «begge

hender»-kommentar, som trolig ikke er av høflighet, men heller gjør at Anders må slippe tak i kragen hans, gjenoppretter den ideologiske homogeniteten til det narrative (Fiske 2011, 12). Krangelen roer seg først, før den igjen eskalerer når Anders nok en gang kommer i fare for å fornærme Fleksnes: «Det er ikke din skyld at du flyr rundt med sånn spissnese.» Det hele ender med at Fleksnes dytter Anders ut, mens han kaller ham for en illojal sviker – nok en kommentar til forbrødringen menn i mellom, dem mot damene (og hverandre).

Trist blåsermusikk uttrykker det triste innholdet i overgangen til de to neste, korte scenene, der Fleksnes er ute i byen. Her overhører han to samtaler som han tror er om hans store nese, men i begge tilfeller er det en misforståelse. I den første situasjonen, der han overhører to menn, går han resignert vekk. I den andre situasjonen, en samtale mellom to damer, konfronterer han dem hissig. Tilbake i leiligheten sitter en nedstemt og småfortvilet Fleksnes, som igjen har fått besøk av Anders. De har åpenbart lagt krangelen død, ettersom Anders åpner scenen med å trøste Fleksnes. Publikum ler når Fleksnes påstår at han har trodd problemet hans var at han var litt for sexy, nok en parodisk vri på vårt bilde av mannen – når han feiler på noe er det fordi han er for god til det. Utover dette er hele scenen nokså trist og nedstemt, og grenser nesten mer til drama enn situasjonskomedie, til tross for at også situasjonskomedier kan ta opp alvorlige temaer (Mills 2005, 35). I tillegg brukes vitser også nå for å beholde det komiske i genren, og fjerne angst rundt uvelkomne og mer eller mindre tabubelagte temaer (Fiske 2011, 12). I dette tilfellet er det ensomhet som taes opp. Anders spør om det er noe han kan gjøre, noe han kan kjøpe for eksempel. Fleksnes svarer: «Ja...jeg kommer jo til å bli her...mange år...så hvis du kunne være så snill og gå innom kolonialen også bestille...180 ferske kneipbrød...» Hvor varmt vennskapets representasjon egentlig er kan diskuteres, når scenen avsluttes brått med at Anders klapper Fleksnes på skulderen og går ut mens han svarer «du kommer nok over det» til Fleksnes sin brødbestilling, tro mot Lorentzen (2004, 99), som hevder at intimitet er problematisk for mange menn, og at sorg ofte fører med seg brydde skulderklapp, og lite annet. Den brå, triste avslutningen (nok en gang med blåserinstrument som lydeffekt) kan kanskje også tilskrives det narrative. Man er enda ikke kommet nærmere en løsning, som Propp (1968, referert til i Fiske 2011, 140) nevner er sentralt i en fortelling, men dette er i ferd med å endre seg.

Etter dette har en bekymret Anders vært på snackbaren og fått den nyopererte ekspeditøren med seg opp til leiligheten, der Fleksnes dekker til deler av ansiktet (nese og nedover), med et teppe mens han skriker «Skru av lyset!» Den noe barnslige oppførselen fortsetter. Fleksnes er lei av å bli ledd av, og velger en enkel utvei ved å isolere seg. Han ler ved tanken på ekspeditørens nese. Etter å ha blitt overtalt til plastisk operasjon er han ikke like tøff i møte med enda verre tilfeller på venterommet, men framstår heller flau og i forsvarsposisjon. At han ikke ler av disse kan for så vidt både ha med respekt, høflighet og nervøsitet for doktorbesøket å gjøre, men er uansett et tegn på at

Fleksnes ikke er like tøff og verdensvant som han ofte framstår ellers i serien. Besøket inne hos doktoren er i stor grad påvirket av maktforholdet Fleksnes og doktoren imellom. Doktoren overkjører og ignorerer det meste en noe nervøs Fleksnes kommer med av innspill. Her er det tydelig at to ulike menn møtes. Hvor vidt doktoren tilhører den hegemoniske maskuliniteten til Connell (1995) er umulig å si ut ifra den korte tiden karakteren blir portrettert, men det er liten tvil om at han i hvert fall er overordnet arbeiderklasse-Fleksnes i dette miljøet.

En av nesemodellene han får prøvd ut er ifølge doktoren «en gresk en, klassisk...skal vi se, skal vi se...som skapt for ballett, teater, musikk, kultur! I det hele tatt, det er ikke noe for Dem det...» Fleksnes prøver å parere med at han har vært i musikkorps. Denne dialogen kan både uttrykke negativt innhold med tanke på representasjonen av arbeiderklasse-koden, som er lite kulturelle, men kan også leses som kritikk av den øvre middelklassens arroganse. Doktoren får til slutt viljen sin, og overkjører Fleksnes sitt ønske om å få se en modell av nesen han faktisk ender opp med, kaller Fleksnes sin ansiktsfarge for «gustenblek», spør Fleksnes om tirsdag passer for operasjonen uten å vente på bekreftelse fra Fleksnes selv og ignorerer til slutt Fleksnes sitt forsøk på håndtrykk når de tar farvel. Samtidig må man huske at dette er komediegenren, som ofte setter lys på andre sider av både mennesker og maskulinitet enn dem vi kjenner fra virkeligheten. Vår komiske helt, Fleksnes, er sårbar, mens doktoren er en parodi på yrket sitt, i den forstand at han er lite empatisk og lyttende, ikke uvanlig for komedier (MacKinnon 2003, 47).

Etter en (ifølge doktoren) vellykket operasjon klippes det til Fleksnes sin leilighet igjen. Fleksnes sitter i stolen med Anders på besøk, og klokken nærmer seg tidspunktet for å ta av bandasjen. Fleksnes uttrykker smått panikk, og mener man ikke bør klusse med naturen og at det bare er forfengelighet, før han mimrer: «Så sa presten til meg i konfirmasjonen, han sa: 'Husk det gutten min, den nesa som du har fått, den skal du gå gjennom livets vei med! Løftet som en fanestokk!', sa han. Skulle aldri gjort det her». Denne similen, der nesen er løftet som en fanestokk, overdriver igjen betydningen av nesen – fokuset og fienden i denne episoden. Dette overdrevne fokuset, og panikken Fleksnes uttrykker kan leses som kritikk mot menn og deres usikkerhet i møte med damer, og alt de er villig til å gå gjennom for å skaffe seg en partner. Bandasjen blir tatt av. Publikum ler, men både Fleksnes og Anders er kjempefornøyd. Fleksnes gliser: «Norske damer, kom igjen!», som understreker den potensielle kritikken nevnt rett over her.

I den siste scenen har Fleksnes besøk av en ny dame. Starten av scenen er nærmest en ren kopi av den første daten. Pianomusikk, god drikke – til og med dialogen er nesten nøyaktig den samme, men Fleksnes virker å framstå med langt mer genuin selvtillit etter operasjonen sammenlignet med den andre scenen. Han siterer også samme dikt som i første scene, nå uten avisen, men ikke helt feilfritt nå heller. De har likevel en hyggelig dialog, helt til Fleksnes, som i

første scene, lener seg over for å kysse. Damen begynner å fnise høylydt. Fleksnes blir igjen meget usikker. Damen beklager, Fleksnes spør anklagende om det er nesa hans som er problemet. Hun svarer at den er fin, men at ørene er så store. Mens rulleteksten og kjenningsmusikken går ringer en sint Fleksnes doktoren for å bestille ny time, og spør om det er mulig å fikse «elefantører». Denne avslutningen oppsummerer episoden ganske godt. Fleksnes sin framtoning avhenger av selvtilliten han utstråler, som igjen er et umiddelbart produkt av hvordan folk omtaler utseendet hans, og varierer raskt i takt med dette. Han framstilles nokså barnslig til tider, enten det gjelder å bli lett påvirket av andre eller å le av andre bak deres rygg, men er ikke like tøff når han står ansikt til ansikt med verre tilfeller i sin egen leilighet eller på venterommet. Ifølge Eck (2014, 148) er det å finne seg en kone, og slå seg ned, en trygg måte å sikre seg modenhet på, som igjen bærer med seg maskulinitet. Gjør man ikke dette er det fort gjort å havne utenfor den hegemoniske maskuliniteten. Det å få seg en kone var i mye større grad forventet i det 20. århundre enn det var senere. Selv om studien til Eck tar for seg amerikanske menn er det rimelig å anta at forventningene er de samme i Norge, som har hatt samme utvikling, med store forskjeller når det gjelder antall ugifte menn på 70-tallet sammenlignet med tall fra dette århundret (Lyngstad og Noack 2005, 121).

Dermed kan Fleksnes sees på som å representere en gruppe norske menn i sin leting etter en dame. I motsetning til mange amerikanske situasjonskomedier er dette riktignok ikke et veldig gjennomgående tema i *Fleksnes Fataliteter*, men både denne og femte episode i samme sesong *Evig din for alltid* (Sesong 1, episode 5), der Fleksnes drar til Drammen for å møte en dame han har brevvekslet med, tar opp faktumet at Fleksnes ønsker seg en kjæreste. Også en sjetten episode fra denne sesongen, *Vinterferie* (Sesong 1, episode 6), skulle portrettere Fleksnes på guttetur til Østerrike for å sjekke damer, men denne ble kansellert fordi Wesenlund og Hermansson følte episoden ikke ble bra nok (Knarback 1973). Fleksnes forblir uansett ugift, og i teksten ovenfor kan han altså ha framstått enda mer som en umoden, parodisk representasjon av en håpløs ungkar i sin tid enn i nyere tid.

For å forstå episoden ut ifra sin tidskontekst har jeg sett litt på hvordan den ble mottatt. VG (1972) skriver at det ser ut til at serien blir en ny suksess for Hermansson/Wesenlund. Jeg var inne på over at karakteren Fleksnes hadde en tendens til å overdrive i enkelte tilfeller for å få fram enkelte poenger, og VG (1972) er inne på noe av det samme når de omtaler skuespilleren Wesenlund i seg selv, men hevder at Hermansson hindret han fra å overspille rollen. I denne omtalen er det riktignok viktig å ha skillet mellom skuespiller og karakter i tankene. De understreker samtidig hvordan serien er et «one-man-show» med Fleksnes i midten og de andre nærmest redusert til statister. Dette, som jeg har vist tidligere, er et heller uvanlig grep for en

situasjonskomedie, som tradisjonelt har inkludert store familier. Per Christensen, mannen som spiller Anders, uttalte følgende: «Jeg synes at resultatet ble både vennlig og harmløst og kan ikke tenke meg annet enn at det faller i smak» (sitert i VG, 1972), som kanskje kan være et tegn på at innholdet og patriarkatets nedfall ikke var noe nytt eller revolusjonerende på denne tiden.

4.1.2 Trafikk og panikk (Sesong 2, episode 2)

Innholdsbeskrivelse:

I denne episoden er Fleksnes ute og kjører sammen med moder'n. På en smal vei møter de en annen bil, med en mann (som vi senere får vite heter direktør Hoff) og en kvinne. Begge sjåførene mener at den andre bør rygge, noe som fører til at de begge stopper opp og skrur av motoren. Begge kvinnene mener at deres bil kan rygge, mens mennene nekter. Etter hvert går Hoff ut av bilen, i likhet med Fleksnes. Til slutt blir de enige om å slåss, en kamp som aldri kommer helt igang før Falcken, en redningstjeneste tilfeldigvis kommer bak Fleksnes. Mannen fra Falcken mener at Fleksnes skal rygge, uten å begrunne det noe særlig, annet enn at han virker litt imponert av Hoff sin bil. Når han oppdager at Fleksnes er kunde av Falcken, mens den andre er medlem av Viking, en rivaliserende redningstjeneste, ombestemmer han seg. Det oppstår en krangel, og akkurat da dukker en Viking-bil opp bak Hoff også. De finner ut at de begge skal måle avstanden tilbake til nærmeste møteplass, og at den med kortest vei må rygge. I mellomtiden har damene funnet seg godt til rette med drikke i baksetet til Hoff. De finner ut at avstanden er to meter kortere for Fleksnes (fra fronten på bilen), men krangelen blusser opp igjen når de finner ut at Jaguaren til Hoff er to meter lengre, og at bakendene derfor er like langt fra møteplassene. Etter dette dukker en politimann opp bak Hoff. Han avdekker at Hoff ikke hadde førerkort, mens Fleksnes sin bil hadde flere mangler. Det ender med at Fleksnes og moder'n må dytte bilen bakover til en møteplass for å fikse bilen, mens Hoff oppdager at han har kjørt forbi stedet han skulle til, og derfor må rygge.

Analyse:

Episoden starter med at de to bilene møtes. Fleksnes ser oppgitt ut, og forsøker å vifte Hoff bakover. Hoff rister på hodet, og gjør det samme tilbake, litt mindre bestemt. Dette skjer en gang til, før Fleksnes peker til hodet sitt og geiper tunge, muligens for å signalisere at Hoff er dum, og begge

tuter. Fleksnes fortsetter de barnslige tendensene vi så i den første episoden, med både geiping og herming. Fleksnes skrur til slutt av motoren. Hoff, som til nå har holdt seg relativt høflig og bestemt, gjør det samme. Moder'n bryter inn, og henvender seg til Fleksnes om at han kan nå rygge, på bakgrunn av at de andre er «pene mennesker» og at man ikke skulle tro Fleksnes «kom fra et pent og dannet hjem». Denne korte dialogen, der Moder'n, en av de faste karakterene i serien sammen med Fleksnes selv, mener de bør vike på bakgrunn av at det er kort vei tilbake til møteplassen, men ikke minst at de andre er «pene mennesker», kan leses som en kommentar til flere sosiale koder, både klasse og kjønn, og underliggende konflikter her. Arbeiderklassen skal vike for overklassen, noe hun uten problemer har innfunnet seg med, mens den stolte mannen, Fleksnes, nekter fordi det er «en prinsippsak». Konflikten mellom Hoff og Fleksnes her kan definitivt sees på som en rekonstruksjon av en sosial konflikt mellom de ulike sosiale klassene.

Når kamera filmer inn i Hoff's bil, og vi får høre dialogen der, kan man merke noe av det samme konfliktgrunnlaget. Konen (som selvsagt er kodet etter overklasseforholdene, blant annet gjennom de sosiale kodene sminke og dyre klær) mener det er en enkel sak å rygge, men Hoff nekter å rygge fordi han finner seg ikke i å bli «behandlet sånn av en sånn tølper». Han er enig med henne i at å rygge vil være en personlig seier for ham selv, og for sunn fornuft, men problemet er at Fleksnes vil se det som en seier for ham selv, noe Hoff ikke vil ha noe av. Her blir man altså også presentert for en representasjon av mannens stolthet. Det å nekte å rygge er en enkel handling å uttrykke, men hva inneholder den? Man kan både se på denne stoltheten som et utspring fra kampen mellom de sosiale klassene, men den kan også være knyttet til det maskuline i seg selv. I en tenkt, tilsvarende scene der Hoff og Fleksnes møttes, men uten konene i passasjerstet – hadde denne krangelen utartet seg i like stor grad? Mulig, men jeg vil hevde at de definitivt representerer en ekstra faktor, i den forstand at et eventuelt nederlag blir observert av flere karakterer, som i tillegg er kvinnelige og står hver av dem nære. Begge mennene er også påvirket av patriarkatet her. Fleksnes uttrykker dette gjennom å be Moder'n «holde kjeften din», Hoff gjennom å uttrykke til konen at «du har ikke greie på biler i det hele tatt. Nå må du innrømme det da ikke sant, du har jo ikke sertifikat. Du har jo strøket tre ganger til førerprøven!»

Når Hoff går ut av bilen for å påpeke til Fleksnes at det er enklere for han å rygge siden han har mindre bil snur sistnevnte dette om til en påstand om at Hoff er av typen som tror han eier veien fordi han har en så stor bil. Hoff på sin side hevder at Fleksnes er misunnelig på bilen og har mindreverdigetskomplekser, mens Fleksnes kontrer med at det er Hoff som har det, som har bilen som statussymbol, og må kompensere med den fordi han er «så liten i seg selv». Når Hoff til slutt innrømmer at han har bilen fordi han liker den, og fordi «en mann i hans stilling trenger...» avbryter Fleksnes anklagende og triumferende: «Ah!» Makt står sentralt når det gjelder å finne sin

plass i det virkelige samfunn som en voksen mann, og handler om å nå sine mål, om enn mot andres vilje og interesser (Furuholmen og Usatynski 2015, 222). Jo penere bil, jo sterkere er signalene om innflytelse, penger og status, noe som tydelig framkommer i representasjonen av menn i denne scenen. Den ideologiske praksisen, ifølge Fiske (2011, 12), jobber gjennom en rekke narrative verktøy. I denne scenen er det materielle innholdet som Jaguaren til Hoff utgjør et slikt et. Bruken av denne bilen i det narrative leder oss inn på den ideologiske koden «klasse», som jeg var inne på over her, men som nå har blitt enda klarere. Estetisk sans er typisk brukt som en bærer av klasseforskjeller (Fiske 2011, 12). At kulturell smak og estetikk henger sammen med klassebakgrunn er også noe Bourdieu (1968, referert til i Fiske 2011, 13) har vist tidligere.

Sammenlignet med amerikansk fjernsyn er riktignok denne duellen litt pussig. Fiske (2011, 8-10) hevder at mye forskning viser hvordan heltene konsekvent blir framstilt i godt lys, både gjennom sosiale koder som utseende og sminke, gjennom tekniske koder som kamera og klipping og gjennom konvensjonelle representasjonskoder som handlinger og dialog. Helten på amerikansk fjernsyn tilhører typisk den hvite middelklassen, og er attraktive, suksessrike og med god moral, mens fienden ofte er det motsatte, og har likhetstrekk med underordnede subkulturer og arbeiderklassen. I denne episoden er det hele litt annerledes. Hoff tilhører riktignok ikke middelklassen, men overklassen, men Fleksnes (helten) på sin side er fra arbeiderklassen og har flere vulgære trekk man vanligvis finner hos antagonist.

En måte å lese Fleksnes på er at han er en relativt vanlig mann, men som er veldig påståelig og har flere uønskede og barnslige trekk. Han kan dermed leses som en parodi på en mann som prøver for hardt, slik vi også så i forrige episode, i tillegg til den lille mannen som slåss mot overklassen, slik jeg har vært inne på tidligere i denne analysen. Ut ifra disse trekkene kan også man lese Fleksnes som en anti-helt, i stedet for en vanlig helt. Lotz (2014, 63) definerer en anti-helt som en protagonist som mangler attributtene til den tradisjonelle helten, og som «dårlige menn» når det kommer til dominante, sosiale normer, noe Fleksnes ofte framstår som. I visse sammenhenger er det enklere for leseren å identifisere seg med en slik antihelt enn de mer tradisjonelle heltene.

Samtidig er det ikke sikkert at arbeiderklasseaspektet står så sentralt som argumentert for til nå i denne analysen. Kielland (2013) hevder at Fleksnes har både likheter og ulikheter sammenlignet med karakteren han er basert på, det britiske forelegget Hancock fra *Hancock's Half Hour* (1956-60):

Det er en del felles trekk, og det er mulig å gjenkjenne de fysiske attributtene; både hatten, den spisse nesen og den lange frakken er fremtredende. Men der Hancock illuderer en mer eller mindre en karikert representant for britisk arbeiderklasse, i jevn og stødig dialog uten de store nyansene i språk eller følelse, velger Wesenlund å vektlegge Fleksnes' emosjonelle kompleksitet (Kielland 2013)

Dette følelses- og handlingsregisteret Fleksnes innehar er med andre ord ikke så lett å få tak på alltid, og er ikke nødvendigvis typisk for arbeiderklassen i virkeligheten. Kielland (2013) trekker også fram at Fleksnes er morsom fordi det handler om det kaotiske følelseslivet til en mann som vender alt utover.

Etter at ordvekslingen mellom han og Hoff eskalerer ender det til slutt opp med at begge to returnerer til bilene sine for å gjøre seg klar til slåsskamp. Verken konen til Hoff eller moder'n synes en slåsskamp er en god idé. Konen til Hoff har begynt å lese avisen og sier hun synes hans oppførsel er latterlig. Moder'n har nå begynt å strikke, og sier det alltid er noe bråk med Fleksnes. Begge kvinnene henviser til at legen har advart om ulike ting, henholdsvis blodtrykk og åreknuter, men blir ignorert av begge mennene. Slåsskampen eskalerer aldri, men glir over fra å være en hissig krangel til å bli en diskusjon om slagteknikk. Som i den forrige episoden parodieres mannen, slik MacKinnon (2003, 47) sier er vanlig for komedier. Måten dette skiller seg fra om *Fleksnes Fataliteter* for eksempel var en dramaserie, er at her hisser mennene seg opp, skal slåss og vise seg fram på grunn av en liten bagatell som enkelt kunne vært løst. Kvinnene distanserer seg fra bråket gjennom å be mennene slutte, og går igang med egne aktiviteter. Når de ser at deres egne oppfordringer ikke strekker til henviser de til en autoritet, legen, i håp om at dette skal fungere bedre, men det er fåfengt. Frykten for å tape ansikt trumfer tilsynelatende både kvinnens og legens oppfordringer.

For å forstå hvorfor det er så lett for mennene å ty til vold, må vi se på denne tidens samfunn. Ifølge MacKinnon (203, 12-13) er det en oppfatning om sammenheng mellom maskulinitet og fysisk vold, som var sterkere på 70-tallet enn den er i dag. Bakgrunnen for dette er at før 80-tallet var det forventet at mannen skulle være sterk og forsørge familien. Tradisjonell, patriarkalsk maskulinitet var med andre ord kanskje enda viktigere da enn den er i dag. Derfor var det viktig å kunne utvise maskuline attributter, som fysisk styrke, i hvert fall i situasjoner der maskuliniteten står i fare. Og det er nettopp et slikt tilfelle Fleksnes og Hoff står overfor her, og blir representanter for. Handling er en konvensjonell representasjonskode som er veldig tydelig i denne scenen. Mens kvinnene driver med sitt er det mennene som aktivt tar tak gjennom handling for å løse konflikten. Dette naturaliserer mannens utøvende rolle ifølge Goffmann (1979, referert til i Fiske 2011, 11). Kvinnenes forsøk på å gjøre det samme gjennom dialog fungerer ikke.

Mannen fra Falcken dukker opp midt i slåsskampen (som aldri kommer ordentlig igang, men stoppes av at Fleksnes rygger og de begynner å diskutere slagteknikker), og her får vi se makt og sosial klasse i praksis. Selv om avgjørelsen aldri begrunnes, og Falcken-mannen nekter for at det har noe med Jaguaren å gjøre, er det ting som tyder på at dette er årsaken til hans avgjørelse om at Fleksnes må rygge. Hoff's makt, materialisert av bilen hans, gjør at han får viljen sin. Som i forrige episode kjemper og konkurrerer Fleksnes med andre menn, slik Kimmel (2004, 186) hevder er vanlig. Mens det gjaldt kvinner, usteende og seksuell suksess i forrige episode handler det nå om makt, status og til dels fysikk som markør for egen maskulinitet.

Etter en stund finner de ut at de skal måle avstanden bak til nærmeste møteplass, og at den som har kortest vei skal rygge. På et overfladisk nivå er det lett å legge merke til hvordan kvinnene latterliggjør mennene sine. De har fra starten av meldt seg helt ut, og dette er mennenes pinlige kamp mot hverandre. Nå sitter de begge to i bilen til Hoff, og drikker, ler og sammenligner mennene med barn. Samtidig sender dette noen andre signaler også. Hele fem personer, inkludert politi, er til slutt involvert i konflikten, og samtlige er menn. Ikke en av de kvinnelige karakterene har tatt grep. Selv om kvinnene selv avstår fra krangelen blir de også holdt utenfor i noen tilfeller. Tidligere i episoden står Fleksnes ved et tilfelle utenfor bildøren. Når moder'n stikker hodet ut for å si noe sier Fleksnes bare «hold smella på deg!» og dytter henne inn igjen. Selv om krangelen latterliggjøres er det likevel den sentrale konflikten som utgjør hele episoden, og det er kun mennene som får delta. Kvinnene på sin side har begynt å drikke, som kan leses som en metafor for deres hjelpeløshet i møte med dette patriarkalske samfunnet, aldri så mye som de ler og koser seg i denne scenen (Fiske 2011, 155). Selv om man etter hvert har begynt å se at Fleksnes-karakteren isolert ikke er en tydelig representant for patriarkiet, så kan denne konflikten leses slik, i kraft av dens aktører.

Mot slutten av episoden blir forholdet mellom yrke og status enda tydeligere. Det er på ingen måte relevant i denne situasjonen at Fleksnes er lagerleder, men han føler likevel han må skyte det inn (om enn med lite uttrykt selvtillit) når Hoff føler det passer seg å introdusere seg som direktør overfor politimannen. Ifølge Lotz (2014, 66) er det på ingen måte uvanlig for komiserier å bruke blåsnipparbeid, altså jobber som innebærer manuelt eller teknisk arbeid, på en nedlatende måte, for humorens del. Hun hevder videre at menns jobb ofte forfølger en, og spiller en viktig rolle når det kommer til problemene de støter på ellers i hverdagen, noe jeg vil påstå man kan se i denne episoden av *Fleksnes Fataliteter*. Episoden slutter ikke bra for noen av mennene. Fleksnes blir bedt av politiet om å reparere bilen bak ved nærmeste møteplass, og når rulleteksten går blir han irettesatt av Moder'n, mens han sitter passivt uten å si noe. Hoff, som triumferer over seieren, ender også opp med å rygge ettersom det ifølge politimannen viste seg at han hadde kjørt forbi gården han

var på vei til. Hoffs kone, fremdeles i godt humør, synes dette er ustyrtelig morsomt.

4.2 KARL & CO

4.2.1 Går på igjen del 1 (Sesong 1, episode 1)

Innholdsbeskrivelse:

Karl & Co er en oppfølger av *Mot i Brøstet*. Karl er en hvit, heterofil mann i 40-årene midt i en flytteprosess fra hjemmet man så i *Mot i Brøstet*. Vel framme i den nye leiligheten møter han først en nabo, en eldre dame, som han umiddelbart kommer i en liten konflikt med. Han snakker så med søsteren i telefonen, før han møter styreformannen i beboerforeningen, Ulf. Karl virker ikke veldig begeistret for dette møtet, og sender han ut etter et stund. I neste scene blir den nye sofaen levert. Dette er ikke den Karl bestilte, og han sender den i retur. Leveringsfolkene hiver den utfor verandaen. Senere samme dag kommer Ulf tilbake for å gå gjennom reglene til sameiet. Akkurat i det Karl holder på å gå skikkelig lei, ringer det på nede. Ulf tar røret, og slipper inn søsteren og den nye kjæresten, Torstein, som Karl tidligere i episoden ikke ville ha på besøk. Ulf går, og Torstein, trubadur fra Toten, spiller viser på gitaren sin. Karl får en telefon, og sier at de må gå. I neste scene, når Karl nok en gang tror han har funnet roen, får han besøk av vaktmester Smestad. Han tar en kjapp sjekkrunde, før han sier at han kan fjerne sladden fra TV1000 på «det som går klokken 12 om natta». For å fikse dette går han ut på verandaen, men får i prosessen et elektrisk sjokk. Episoden avsluttes med at moren til Karl kommer på besøk, og man skjønner at det er en del av en dobbeltepisode, ettersom det ikke er en tydelig avslutning, og «neste episode»-klippene viser moren og Smestad i leiligheten samtidig.

Analyse:

Allerede før vignetten har vært ser man flere konflikter. Karl har en liten intern kamp med seg selv når han pakker sammen sakene sine fra hjemmet han bodde i under *Mot i Brøstet*. Den horisontale intertekstualiteten her, med overgangen fra den forrige serien til den nye er veldig tydelig. Som jeg

tidligere har vært inne på hevder Seidler (1992, 21-22) at menn er opptatt av å være selvstendige. Også Furuholmen og Usatynski (2015, 50-51) sier at det er vanlig for virkelige menn å overkompensere på dette området, og har lett for å ikke binde seg til andre, eller føle en samhørighet til dem rundt seg. Karl representerer en tendens til dette når han vurderer om han skal ta med bildet av gjengen fra *Mot i Brøstet*: «Er dette noe å ha da?», men ender likevel med å ta med seg bildet, samtidig som han setter en klar grense ved Nils sin mor, som han hadde mange konflikter med i den forrige serien. En annen konflikt som oppstår er da flyttefolkene ankommer. På samme måte som doktoren i *Fleksnes Fataliteter* utøvde sin autoritet som ekspert i den situasjonen, har heller ikke Karl så mye han skulle ha sagt i denne situasjonen. Enda dette er et yrke med lavere sosial status, og det er Karl som har hyret inn disse mennene og i så måte har en form for økonomisk makt, er han ikke i nærheten av å få utøvd denne i praksis, og blir dominert til det parodiske: Den minste av de to flyttefolkene kommanderer den større rundt, som igjen kommanderer «påsan», altså Karl, til å ta i et tak også. Karl prøver, men sliter med å få opp en eske, mens den største av flyttefolkene setter seg i sofaen med en øl og flirer. Deretter dytter den minste av flyttefolkene vekk Karl, og tar selv med seg denne esken. På den andre siden er Karl overlegen i et aspekt, nemlig kostymet sitt. Som regel er han penere kledd enn mange av sine medkarakterer, og det gjelder i særlig grad her. Som tidligere nevnt framstilles ofte helten i amerikanske produksjoner mer vellykkede (Fiske 2011, 8). *Karl & Co*, en amerikansk-inspirert situasjonskomedie gjør det samme. Selv i en flyttesituasjon er Karl staselig antrukket i dressbukse, skjorte og bukseseler. Flyttefolkene har på sin side på seg treningsklær.

Etter en kort krangel med sin nye, mye eldre nabodame kommer Karl seg inn i den nye leiligheten og får på andre forsøk tatt telefonen. Det er Karls søster, Vigdis, og de prater om den nye leiligheten og utsikten: «Sånn er det når du bor på toppen. Det er der jeg hører hjemme vet du!», samt hvordan han skaffet leiligheten gjennom at eieren flyttet til USA på grunn av Karls jobbkontakter. Som Furuholmen og Usatynski (2015, 44) nevner, og som vi så representert ved *Fleksnes'* isolasjon i neseepisoden, er trygghet et sentralt behov for virkelige menn. Karl igjen, prøver å oppnå trygghet ved å skape et image utad av å være stor og mektig, ofte på overdrevne og urealistiske måter, som her når han lyver på seg at han skal møte styreformannen i General Motors, når det egentlig er styreformannen i borettslaget, Ulf som ringer på. Fiske (2011, 85-86) sier at ironi i tekster er vanskelig å tolke, siden de jobber gjennom så mange ulike diskurser. Karl her er en mulig representasjon for denne utgaven av en litt usikker mann, som gjennom skryt, løgn og en finansmarkedsdiskurs tilfredsstiller et potensielt behov for å virke mektig og suksessrik utad, når det viser seg å være en ordinær middelklassediskurs. Ironien kan i enkelte subkulturer også leses som en selvvironisk vits overfor søsteren, men Karls ellers selvforherligende framtoning og alvorstyngede

toneleie tyder på at dette ikke er tilfelle her. Også seriens produsent, Tore Ryen, sier i Nordbø (2013, 163) at Karl var *delusional*, altså ikke i kontakt med virkeligheten og full av vrangforestillinger.

Ulf uttrykker beundring over fjernsynet, og Karl er ikke vond å be når det gjelder å skryte den opp. Denne teknologien er i stadig utvikling, og antall tommer en fjernsynsskjerm består av har kanskje vært en av de mer iøynefallende attributtene dens, og var i stadig utvikling på 90-tallet. At Karl ligger i forkant her, legger han ikke skjul på når han framhever det materielle innholdet som fjernsynet uttrykker. Uten at det er like tydelig så kan det leses at Ulf framhever seg selv også. Selv om vi umiddelbart får inntrykket av at han ikke er verdens tøffeste mann så velger han å fremheve sine positive sider: Styreformann og dikter. At lederstillingen er for noe så lite som beboerforeningen i et borettslag og at han enda ikke har utgitt noen bøker virker ikke så nøye. Gjennom serien tar heller ikke dikterkarrieren helt av, så det han nevner om at det kommer en bok snart stemmer heller ikke. Begge karakterene representeres altså som menn med store tanker om seg selv, men som ikke innfrir når alt kommer til alt, og kan i likhet med Fleksnes leses som en kommentar til patriarkatets svekkede posisjon.

I den neste scenen blir Karl oppringt av søsteren Vigdis igjen. Han sier at han ikke har tid til å møte den nye typen hennes, og i hvert fall ikke når han er fra Toten. Denne dialogen er en kommentar til at menn fra Toten, Bygde-Norge, er en underordnet form for maskulinitet i det urbane miljøet som *Karl & Co* foregår i, selv om en mann fra Toten kanskje vil lese det som arrogant og snobbete av Karl å si dette. Rett etterpå blir den nye sofaen til Karl levert. Han sier «Bø!» til den nysgjerrige nabokvinnen, Fru Smith, før heisen åpner seg. Akkurat som i tilfellet med flyttefolkene mister Karl all autoritet i møte med den patriarkalske maskuliniteten, som ser ut til å dukke opp langt oftere i denne serien enn hva som er tilfelle i virkeligheten. Miller (2011, 157) hevder at fordi situasjonskomedier er avhengig av morsomme interaksjoner og oppførsel er det ikke uvanlig at det oppstår gap mellom representasjoner og virkelighet.

Ifølge Lotz (2014, 35) er det heller ikke vanlig for menn på tv å være helt i den ene eller andre enden av skalaen, de fleste omfavner både patriarkalske og feministiske kvaliteter. Tjenestemennene som blir representert i denne episoden er derimot fullstendig polarisert. De drikker øl på jobb, tar ikke hensyn til andre, dominerer og bruker rå kraft for å få viljen sin. Når Karl oppdager at det er feil sofa ber han dem om å «vær så snill» å ta med seg sofaen igjen, hvorpå de svarer «ikke faen». Karl framstår etter dette mer bestemt, og ringer møbelbutikken. Flyttefolkene finner ut at de må ta den med ned, men når Karl instruerer dem går de, uten å tvile eller høre på Karls protester, ut på verandaen og hiver sofaen utenfor, før de marsjerer ut av leiligheten mens de mener at «man må regne med litt svin», før også disse skremmer Fru Smith som har kommet ut.

Kun ved å henvende seg til noen enda lengre opp i deres eget hierarki får Karl gjennom viljen sin, om enn ikke helt slik han hadde sett for seg. Den maskuline drakampen mellom Karl og de som leverer sofaen får også ringvirkninger for den gamle nabodamen, som blir skremt vekk ved to anledninger i denne scenen. Denne framvisningen grenser til pinlig, og er godt eksempel på overkompensering (MacKinnon 2003, 5). Slike parodiske situasjoner i situasjonskomedier, som studiopublikum ler av, åpner ifølge Mills (2009, 11) for tolkning. Enten ler man fordi man kjenner seg igjen i menns oppførsel noen ganger, eller så ler man fordi det er en ironisk framstilling av menn, og at det på langt nær er så ille i virkeligheten. Når det gjelder Fru Smith hender det også at Vigdis i enkelte episoder skremmer henne også, så dette kan ikke nødvendigvis tilskrives maskulinitet, spesielt ikke når Vigdis ellers er en forholdsvis feminin og underordnet karakter som er fortapt i den ene mannen etter den andre, som vi snart skal se. I stedet kan det være en mer generell kommentar som spiller på nysgjerrige gamle damer, Tore Ryen har som nevnt vært opptatt av at karakterene skal være enkle og raskt gjenkjennbare.

I den neste scenen møter vi et av kjennetegnene ved Karls oppførsel: Hans raserianfall. Etter Karl har dusjet låser Ulf seg inn uanmeldt for å «sjekke at reservenøkkelen virket». Karl blir umiddelbart sint, roper «den gjorde tydeligvis det!» og ber Ulf om å komme seg ut. Ulf på sin side prøver høflig å foreslå at de kanskje kunne gå gjennom husordensreglene, og etter litt gir Karl etter. Han ber Ulf vente litt mens han går mot soverommet sitt. Ulf følger etter, og Karl sier «Nei, vent HER!» og peker mot gulvet i stuen. Ulf stiller seg lydig opp nøyaktig der som Karl pekte, noe som irriterer Karl enda mer: «Nei, altså, ikke DER, vent...i...rommet her...faen!» Ulf foreslår at han kanskje kan ta seg litt kaffe, noe som får Karl til å rope oppgitt: «Ja, ta deg...TA HVA DU VIL!». Ulf lar seg ikke affisere av Karls tydelig irriterte tone, og forsyner seg muntert, både av Karl sin kaffekopp (som han hadde skjenket seg i starten av scenen) og en Napoleonskake han finner i kjøleskapet.

Det sinte aspektet i karakteren Karl er relativt sentralt, og viktig å ta for seg når man skal prøve å finne ut hva det betyr for representasjonen av maskulinitet i serien. Furuholmen og Usatynski (2015, 61) hevder at raseri kan være vanlig hos enkelte menn i virkeligheten, og at dette skjer fordi de føler det er eneste måten å få dekket deres behov på. I dette tilfellet representerer Karl menn sitt behov for et lite minutt med ro, alene. Miller (2011, 144) sier at sinne og inkompetanse er et trekk som stadig overdrives for komisk effekt i situasjonskomedier, og ovenfor ser vi eksempler på begge deler. På sikt gjør dette at man får gjenkjennbare, faste karakterer.

De går igang, og etter en lengre gjennomgang av reglene ringer Karls søster og Totenkjæresten, Torstein, på. Ulf går bort til døren og slipper dem inn nede uten å konsultere med Karl først, til hans irritasjon. Karl sier at «jeg ordner jo noe sjæl og!» og at «jeg skal ta dette selv», både

når det gjelder å sette på ny kaffe, men også å slippe dem inn i selve leiligheten. Som han påpeker: «Selv om vi har lest igjennom den der mappa sammen så er vi jo ikke samboere da!» Denne vitsen sier en del. Man ser karakteren Karl uttrykke sitt ønske om å være selvstendig. Han virker livredd for å ikke ha kontroll, eller bli oppfattet som lite handlekraftig. Setningen om at han og Ulf ikke er samboere kan muligens oppfattes i sammenheng med homofobi. Ikke nødvendigvis i sin redd-for-å-bli-oppfattet-som-homoseksuelle, opprinnelige betydning som Lorentzen (2004, 102) snakker om, men rett og slett frykten for å bli oppfattet som svak av andre menn, som Kimmel (2004, 188) omtaler. Maskulinitet fungerer som en hekk, og man er redd for å bli avslørt. Menns frykt er ikke kvinner, men å bli ydmyket eller dominert av sterkere menn. I denne sammenhengen er Karl i ferd med å bli overkjørt av en veldig svak, mannlig karakter, som gjør at han hisser seg opp igjen. Både denne og scenen før, der Ulf låser seg inn, kan leses som en kommentar til at den maskuline kampen om plassen i hierarkiet står sterkere hos enkelte menn enn hos andre, som ikke engang oppfatter det som problematisk å trække over, eller ikke oppfatter, grenser hos andre menn.

Når Vigdis og Torstein kommer opp sender Karl Ulf på dør igjen. Førsteintrykket for mannen fra Toten stemmer overens med fordommene. Torstein er kledd i dongeribukse, svart t-skjorte og en litt for liten dongerijakke, og har i tillegg en noe spesiell bart. Når han bøyer seg fram for å ta opp gitaren fra kassen sin, med ryggen mot publikum og seeren, avduker han også en solid «rørleggersprekk». I neste skudd sitter han og spiller gitar i stuen. Som tidligere nevnt; Maskulinitet påvirkes av bakgrunn, som yrke eller sosial status, og hva som er maskulint varierer fra kultur til kultur. Det kan hende Torstein, som trubadur, representerer en maskulinitet og verdier som er høyt aktet i enkelte subkulturer med lav kulturell smak (Bourdieu 1968, referert til i Fiske 2011, 13), men i dette miljøet latterliggjøres han, og de eneste som ikke ser det er Vigdis og han selv.

Menn måles til enhver tid opp mot den hegemoniske maskuliniteten i følge Feasey (2008, 3), og selv om Torstein kanskje er en del av denne i et og annet dalstrøk, så er han definitivt ikke det her. Karl sitter med armene i kryss, tydelig lite imponert over det som framføres, mens Vigdis kneler ved siden av, helt fortapt i musikken. At kjærlighet kan gjøre en kvinne, som i andre episoder virker urban og godt integrert i denne kulturen (blant annet opptatt av klær og mote), så underdanig kan leses som kritikk til kvinners underkastelse i patriarkatet. Karl på sin side virker ikke imponert over søsterens valg av mann (noe som ytterligere undergraver Vigdis-karakteren) og kommer med syrlige stikk mot musikken, men er høflig nok til å skjule at han faktisk kaster dem ut når noen ringer feil og han skylder på jobb, på samme måte som han også brukte jobb og besøk som unnskyldning for å få Ulf til å gå begge gangene. Denne typen høflighet tyder på at Karl er ganske moden (sammenlignet med Fleksnes for eksempel), selv om det skaper vanskeligheter for han innimellom.

I neste scene sier Karl at han endelig skal få kose seg litt hjemme, da det ringer på døren. Det er vaktmester Smestad. Han framstår umiddelbart som en pliktoppfyllende, borettslagsentusiast alá Ulf: «Nei, bare litt sånn... liten sånn rutinesjekk, for å se om at alt er i orden her!» Samtidig virker han langt mer avslappet i både kroppspråk og ordvalg enn Ulf, og langt mer jovial: «Som man sier: Vær venn med din vaktmester og dassen din blir aldri lekk, hahaha!» De tar en tur rundt i leiligheten, og Smestad fortsetter å spøke, helt fram til de begynner å snakke om tv-kanaler. Her blir Smestad litt mer alvorlig, og lurert på om Karl har «riktig TV 1000», eller om han har den «med sladden foran erotikken». Karl spør om ikke alle har sånn, hvorpå Smestad svarer med et glis «Åh, nei du!» og ler. Han fortsetter og sier han kan hjelpe Karl litt, men er meget opptatt av å få fram at han ikke ser på disse greiene selv, men at han gjerne kan hjelpe «et medmenneske i nød». Karl forsvarer seg med at «han ikke akkurat er i nød, men», men sier at hvis Smestad kan «fikse den TVen så er jo det greit». Smestad går ut på verandaen for å «mekke litt». Plutselig kommer det et smell, fulgt av gnister og røyk, før Smestad kommer inn igjen med sot i ansiktet, og snakkende som diverse tv-kanaler, og episoden avsluttes.

Etter introduksjonen av Smestad er det liten tvil om at *Karl & Co* har et meget vidt spenn av karakterer og maskuliniteter, noe som er typisk for fjernsyn i følge Lotz (2014, 5). Det mest interessante med dette møtet er hvordan porno blir omtalt. Som tidligere nevnt er det en vanlig oppfatning at menn ikke snakker om følelser eller intime temaer. Smestad, representasjonen av arbeiderklassens joviale framtoning med meget avslappede sosiale antenner tar her opp det tabubelagte emnet porno, og selv om praten ikke er helt flytende, og ingen av dem vil innrømme at de ser på det selv, så prøver de likevel å få dette til for Karl. Dette er kanskje en sosiopolitisk kommentar om at pornografi er normalt, i hvert fall for enslige menn? Skal vi tro Eck (2014, 165) er pornografi en mannlig handling, og det å snakke om det utviser interesse for damer i seg selv, som er et hegemonisk ideal (i motsetning til å for eksempel bli mistenkt for å være homofil, en underordnet maskulinitet i det europeiske/amerikanske samfunnet i denne tidskonteksten (Connell 1995, 78)).

Furuholmen og Usatynski (2015, 174) legger til at porno hjelper virkelige menn å flykte fra nettopp virkeligheten, og er en ubevisst strategi for å gjenerobre deler av den seksuelle identiteten. Kanskje er dette grunner til at Karl ikke er vanskelig å be her. Gjennom serien er han omtrent aldri involvert i noen ordentlige romanser av noe slag, korte eller lange. I enkeltepisoder, som *I full forvirring* (Sesong 1, episode 8) og *Den gode hjelper* (Sesong 1, episode 14), er Karl forelsket og får til slutt en date med Fru Smiths niese, men Karls jakt etter damer er på ingen måte et overhengende tema i serien, slik det ofte er i amerikanske situasjonskomedier som *How I Met Your Mother* eller *Two and a Half Men*, og er først og fremst bare en sak i deler av den første sesongen. I

utgangspunktet byr dette på problemer for Karls maskulinitet, da det forventes at menn slår seg ned med en dame, som nevnt i forbindelse med Fleksnes. Karl blir til og med forsøkt spleiset med tidligere Playboy-modell Lillian Müller i episoden *Den eneste rette* (Sesong 2, episode 16) fordi vennene hans mener han umulig kan leve et lykkelig liv alene. Men mens Fleksnes gjorde gjentatte forsøk på å ordne dette gjennom å skaffe seg en kvinnelig partner, tar Karl i langt større grad avstand fra damer, så mye at han knyttes opp til homofili som vi skal se i deler av analysen av neste episode. I følge Eck (2014, 155) er det å avstå fra damer en vanlig taktikk blant enslige, eldre menn. Ved å avstå fra tilfeldig sex og ikke ligge rundt definerer de seg selv som modne. Denne modenheten er veien til maskuliniteten som de ikke får oppnådd gjennom kone og barn. Ved å gjøre dette posisjonerer de seg høyere opp i det moralske hierarkiet enn andre single menn (Eck 2014, 155). Kanskje Karl er en representant for disse? I tillegg nevner Lotz (2014, 68) at for amerikanske serier er det vanlig at en jakt etter en partner ikke står så sentralt, i motsetning til serier der kvinner er i hovedrollen, og dette ser også ut til å være tilfelle her.

Episoden fikk grei mottakelse i VG, som trillet terningkast fire. Selås (1998) trekker i likhet med analysen ovenfor blant annet fram det store persongalleriet å spille på. Karl blir omtalt som en tvilsom energibunt i Nils Vogts skulderstive og rødrasende figur. Guttegærne Vigdis blir også trukket fram. Jeg føler begge disse omtalene kan underbygge analysen ovenfor. At Karl er full i trøkk og sint er ikke nødvendigvis en positiv egenskap, og kan være med på å sette karakteren i et dårlig lys. Målet med denne analysen er ikke å avdekke representasjon av feminisme, men at Vigdis blir omtalt som «guttegæren» er ikke bare med på å underordne henne mennene i serien, men kan potensielt også ses på å styrke deres posisjon. Hennes kjæreste blir ikke omtalt i særlig godt ordlag, men snarere at karakteren er «lyrisk framslasket av Eldar Vågan» (Selås 1998). Ulf blir kun omtalt som «lektor-tørr».

Persongalleriet, som i denne anmeldelsen altså sammenlignes og omtales som større enn sin forløper *Mot i Brøstet*, gjør at man forstår viktigheten av den horisontale intertekstualiteten som denne episoden er farget av. Karl ble i sin tid stadig hisset opp av sine medkarakterer i den serien, kanskje i størst grad av Nils og Henry. Hvordan skal det nå gå som han skal omringes av enda flere, og sprøere karakterer? Publikum stiller med sine forventninger til serien, som også må forholde seg til dette. Ellers fokuserer mesteparten av anmeldelsen på den litt krampeaktige humoren, med underlivsfokus og banning, men at det alt i alt var en god start. Som tidligere nevnt i intervju med Nordbø (2013, 164) la Tore Ryen all hovedvekt på seertall i sin produksjon, og siden dette potensielt kan svekke sjansen for at det er mange samfunnsrelaterte, dypereliggende meninger i teksten er det farlig å trekke for mye ut av denne. Samtidig så er ikke alltid slike meninger bestemt av produsenten eller teksten i seg selv. Enkelte konflikter kan gjenspeile sosiale konflikter fra

virkeligheten utilsiktet, og som vi skal se i den neste episoden, er det enkelte representasjoner av maskulinitet som framkommer tydeligere enn andre.

4.2.2 Kjære Venn (Sesong 2, episode 21)

Innholdsbeskrivelse:

I denne episoden ser vi først Karl med en kunde, Luggum (Karl er tilsynelatende markedsfører), som oppfordrer Karl til å flytte inn i et nytt leilighetskompleks. Ulf kommer deretter inn, forferdet. Det viser seg etterhvert at han er sint fordi Mummitrollet er borte fra Aftenpostens tegneserier. Han får deretter nyss i Karls flyttetilbud. Ulf informerer deretter Smestad og vaskedamen (Fru Frantzen) om dette, og de finner ut at de må legge en plan for å beholde Karl. Først er Smestad innom og monterer gullkraner og gir Karl en pils. Deretter er det Fru Frantzen sin tur, som gir han cognac og tilbyr storrengjøring, gratis. Deretter er Ulf innom for å meddele at Karl er blitt kåret til «årets leieboer». Til slutt er Luggum innom for å fortelle om detaljene i prosjektet, og at de kun ønsker seg ordentlige og velstående leieboere idet Ulf, Fru Frantzen og Smestad i tur og orden kommer innom for å få Karl til å fremstå som en dårlig leieboer. Luggum blir overbevist om at Karl ikke passer inn i deres leilighetskompleks, og går.

Analyse:

Episoden åpner med at Karl og Luggum sitter i Karls leilighet. De er begge staselig kledd, med slips, skjorte og, for mannens del, dressjakke. Igjen blir Karl presentert som en vellykket forretningsmann, både i form av kostyme, men også med ting på stell og kontakter i næringslivet. Situasjonskomedier er ofte låst til en eller få lokasjoner av økonomiske årsaker, og dermed får man ikke sett karakterene i andre omgivelser (Mills 2009, 22). Siden Karl er selvstendig næringsdrivende og har hjemmekontor blir jobb og hjem slått sammen, noe som fører til at de to universene kolliderer med jevne mellomrom, som her. Lotz (2014, 10) sier at menn på fjernsynet ofte jobber, men blir framstilt i andre sammenhenger, som fedre, ektemenn osv. Karl blir først og fremst framstilt som en beboer i *Karl & Co*, som må forholde seg til styreformann Ulf, vaktmester Smestad og, som vi snart skal møte, vaskedame Frantzen. Når Karls rolle som beboer i dette

borettslaget blir truet av Luggums forslag om et nytt leilighetskompleks er konfliktgrunnlaget for episoden klar.

Etter vignetten lukker Karl døren bak Luggum, og spør en trist Ulf: «Det var da fælt til hengegeip på deg i dag da. Hva er det som har skjedd nå, har Magda bitt deg?» Ulf svarer bestemt: «Ja, men det har ikke noe med saken å gjøre.» Som tidligere nevnt må menn forstås ut ifra andre personer, og Ulf representerer en gruppe menn i samfunnet: Tøffelhelten. Igjen er det hele på et parodisk nivå, når Ulf tar veldig lett på at han for eksempel har blitt bitt av Magda, konen hans. Hun er en karakter vi aldri får se, men som vi skaper oss et bilde av gjennom hvordan de andre karakterene omtaler henne, og da i første rekke Ulf. De gjennomgående attributtene for henne er at hun er overvektig, vanskelig å ha med å gjøre og ekstremt dominerende, spesielt overfor Ulf. I intervjuet med Nordbø (2013, 163) sier Ryen at Magda hadde en jobb, noe som gjorde at Ulf kunne bli hjemme, med sine dikterdrømmer som han aldri fikk oppfylt, men heller søkte seg inn i fordi han var redd for å innse virkeligheten. Dette er på mange måter patriarkatet snudd på hodet. Kvinnen drar ut for å forsørge paret, mens mannen blir hjemme med drømmene sine.

Når Karl til slutt spør hva som har skjedd lurer Ulf tilbake på om han ikke har lest Aftenposten i dag. Etter lang tid, der Ulf stadig bygger opp denne ukjente årsaken med «Er det ikke forferdelig?», «Er du helt følelsesløs eller?» og at «Bombeattentat, det er det nesten hver dag, det!» kommer det til slutt fram at Ulf er opprørt fordi tegneserien *Mummitrollet* ikke lengre er i Aftenposten. Denne ekstremt overdrevne oppbygningen fra premiss (Karl lukker døren og spør hva som er i veien) til vitsens sluttpoeng (*Mummitrollet* er borte!) tar hele 1 minutt og 21 sekunder. Dagbladet (1998) skrev i sin anmeldelse av den første episoden at det er problematisk at Tore Ryen skriver episodene på egen hånd, siden dette sliter på humoren og at ting tyder på at man strever litt med å få stoffet til å gå opp.

Det kan altså være narrative årsaker til at man drar ut en vits så lenge, rett og slett at man ikke har så mange andre morsomheter denne episoden (en påstand som underbygges av at *Mummitrollets* fravær på ingen måte står sentralt i det narrative resten av episoden og dermed ikke var noe viktig sånn sett), men som Fiske (2011, 91) viser kan overdrivelse også være for å understreke et poeng. I dette tilfellet blir poenget at Ulf er veldig opptatt av *Mummitrollet*. Dette kan leses på flere måter, men først og fremst uttrykker det at Ulf, og de dikterne og styrelederne i beboerforeningene fra virkeligheten som han representerer, ikke har spesielt mye viktig å ta seg til. En annen tolkning er at Ulf bryr seg om tegneserier og *Mummitrollet*, som i all hovedsak er rettet mot barn, og i så måte framstiller Ulf som umoden og langt fra den hegemoniske maskulinitet.

Selv om Ulf ofte framstår passiv så er han ikke redd for å si ifra når det gjelder. I den første episoden var det hans plikt med å videreformidle husordensreglene som ble utslagsgivende, her er

det frykten for å miste ting som blir for mye. Måten han slenger avisen i bordet med stor kraft i protest mot Mummitrollets fravær står i sterk kontrast med den ellers rolige karakteren, nok en gang for å understreke hvor viktig dette er for ham. Karls posisjon i dette hierarkiet er tydelig, når han med en lite entusiastisk og overbevisende stemme distanserer seg fra hele saken og med ironisk stemme fastslår: «Det er selvfølgelig er en tragedie for deg at du ikke får se mer til Mummitrollet», og følger opp med: «Du får se på Magda i stedet da skjønner du!» Denne vitsen jobber gjennom både tegneseriediskurs og patriarkal-kjønnsdiskurs. Mummitrollet, en nokså rund figur, blir sammenlignet med Magda gjennom vitsen, uten at Ulf tar konen sin i forsvar overhodet, men blir i stedet irritert over at Karl velger å vitse med et så alvorlig tema som at favorittegneserien hans er borte.

Ulf roer seg til slutt ned, inntil han får høre om leilighetsforslaget Karl har fått, og blir opprørt på nytt. Karl sier at han må jo få lov til å leve sitt eget liv, hvorpå Ulf svarer at det er noe av det mest egoistiske han har hørt. Han kan til tider videre leses som veldig passiv og avhengig av både Magda, Karl og nå Mummitrollet, så avhengig at han blir sjokkert når Karl ikke ser denne koblingen mellom de to «vennene» med tanke på flytteplanene. Karl på sin side virker ikke å legge noen særlig vekt på nabo-/vennskapet med Ulf. Han kan kanskje ses på som en legemliggjøring av karrierejaget i dagens samfunn. I denne episoden har han for eksempel en langt bedre tone med Luggum enn hva han har overfor de andre karakterene, og i flere andre episoder ser man også eksempler på at Karl stadig virker å sette forretningene først. Som i episode *I festhumør* (Sesong 1, episode 13) da han uoppfordret tar jobben som Smestads manager når det blir klart at sistnevnte er flink til å synge.

I den neste scenen sitter Fru Frantzen og Smestad på en café. Hun sier at det er så koselig der, men han mener det er litt «tørt», altså serveringen. Fru Frantzen drar deretter opp en lommelerke, og heller oppi til Smestad, som tydelig blir fornøyd. Ulf kommer inn, melder opprørt at det er krise og går for å hente seg først kakao og deretter kake. Frantzen sier hun skal «hjelp nervene hans litt», og heller cognac oppi koppen til Ulf mens han er vekke, før Smestad også ber om påfyll. De mannlige karakterene fortsetter slik vi kjenner dem. Smestad er en veldig jovial og lite sjenert type, som ikke skjønner at Karl ikke ser verdien i dasslokket sitt av mahogny og ikke er redd for å be to ganger om påfyll av alkohol. Ulf på sin side, uten autoritet eller noe han skulle ha sagt, blir skjenket uten at han vet om det, og takler etter hvert svært dårlig det han får servert. Menn som ikke takler alkohol oppfattes ikke som ekte menn, og nesten ikke som menn i det hele tatt (Bjerén 2002, 162). Ulf representerer med andre ord stadig flere sider av tøffelhelten vi kjenner fra virkeligheten.

Det å finne løsning på et problem som forstyrrer normaltilstanden er en vanlig oppskrift i

situasjonskomedier, og er, som tidligere nevnt, generelt viktig i det narrative (Mills 2005, 28; Propp 1968, referert til i Fiske 2011, 140). Ofte er rollene klare i slike situasjoner. MacKinnon (2003, 66) hevder at tidlig på 80-tallet var det ofte slik at menn på amerikansk fjernsyn tradisjonelt sett løste sine egne problemer, mens kvinner i større grad hjalp andre, eller trengte hjelp til sine egne problemer. I så måte kan man tilegne Ulf noen feminine trekk her. Han har oppdaget et problem, men i stedet for å løse dette på egen hånd henvender han seg til sine venner for å få hjelp. Den handlekraftige mannen i gjengen, Smestad, er den som selvsagt kommer opp med en løsning, på det som nå også er hans problem. Fru Frantzen er også behjelpelig, mens Ulf sovner av alkoholen idet de skal starte planleggingen, og oppfyller med det ikke mannens utøvende rolle (Goffmann 1979, referert til i Fiske 2011, 11). Alt i alt er det veldig få sider ved Ulf som kan sies å representere noe som helst maskulint.

I den neste scenen er vi tilbake i Karls leilighet. En fornøyd Smestad ønsker Karl velkommen hjem når han kommer inn døren, samtidig som han skryter av planløsningen. Det kommer til slutt fram at Smestad har installert gullkraner fordi sameiet er så stolt av å ha en person av Karls kaliber boende der. Karl blir først litt ydmyk, ved at han vrir seg litt, blir lavmælt og sier det er hyggelig, men han verken takker for rosen og sier samtidig at han ikke akkurat gjør skam på oppgangen her, mens han setter seg ned ved pulten sin. Nok en gang ser vi Karl representere det Furuholmen og Usatynski (2015, 49-50) fra virkeligheten karakteriserer som overkompensering. Innenfor temaer som ansvar og personlig verdi kan man både tro for mye om seg selv, eller for lite. Begge er problematisk i jakten på den modne voksenheten, påstår de. Når det gjelder ansvar kan man fort finne på å se på seg selv som uunnværlig, og drives av smiger eller skyldfølelse. I Karls tilfelle kan omgivelsene ha mye å si for denne følelsen av å være overlegen. Veien til skryt er kort fra karakterene rundt ham, og flere av dem legger heller ikke skjul på at de føler seg avhengig av ham. Dette kan også ha noe å si for den personlige verdien, hvordan man ser på seg selv. Karl har enkelte narsissistiske trekk og storhetstanker om seg selv, og kan leses som en representant for stormannsgalskap, ved å berettige seg selv til å kritisere dem som ikke holder samme standard, enten det er gjennom kritikk av Mummitroll-engasjement eller av trubadurer fra Toten.

I neste scene har Smestad gått, men Karl sitter fremdeles ved pulten sin og jobber idet Fru Frantzen kommer inn for å vaske, smilende blid. Karl hilser høflig, mens Fru Frantzen starter henrykt å si hvilken «fest og glede» det er å vaske hos Karl, og skryter av interiøret. Karl sitter fremdeles tilbakelent og smiler forsiktig, før han reiser seg opp i stolen: «Vel vel, jeg vet ikke...nei, det krever kanskje sin mann det óg.» angående innredningen. Dette er nok et eksempel på at Karl ikke er vond å be når det gjelder å gå med på skryt om seg selv, men han er litt tregere ute her, og mer beskjeden, enn han var i tilfeller der Luggum, Ulf eller Smestad var tilstede. Kanskje dette er

på grunn av konkurranseelementet som eksisterer menn i mellom (Kimmel 2004,186), og at det ikke er like interessant å vise seg fram for Fru Frantzen?

Hun starter etter hvert på en lang tale om hvor flott Karl er, og begynner å grine fordi hun, ifølge seg selv, blir så rørt. «Er vi der med en gang ja», sier Karl i en oppgitt tone. Hun fortsetter å ule, og han sier «Jaja, slapp av! Det kommer, det kommer» mens han skjenker et glass cognac til henne (gjennomgående vits fra tidligere episoder), noe som raskt oppmuntrer Frantzen. Igjen ser vi mannen representert som problemløser, når Karl skjenker Frantzen et glass, selv om det her åpenbart ikke er snakk om et ordentlig problem. Ikke bare blir Frantzen fornøyd umiddelbart etter at hun får servert cognacen, men hadde det vært et ordentlig problem hadde Frantzen, den gråtende kvinnen, kanskje bare ønsket at Karl hørte etter, og ikke prøvde å løse problemet, slik Seidler (1992, 23) nevner ofte er tilfellet. Furuholmen og Usatynski (2015, 115) hevder det er evolusjonen som har sørget for virkelige menns problemløsende tilnærming, i stedet for å være empatiske og lyttende. De nevner også at menn kan synes det er ubehagelig når noen deler sine følelser med dem, fordi de ikke vet hva som forventes i retur.

På bakgrunn av dette er det mulig å lese denne dialogen og handlingen som en sosiopolitisk kommentar på at kvinnen har gjennomskuet mannens patriarkat i virkeligheten. Straks hun begynner å gråte får hun gjennomslag for viljen sin, selv om mannen, her representert ved Karl, innerst inne vet at gråten ikke er ekte. Det kan selvsagt også sees på som nedverdiggende å måtte ty til slike grep, men i og med at Frantzen aldri legger skjul at hun ikke er ordentlig lei seg er hun også i kontroll hele tiden, og Karl må rette sine handlinger etter hennes. At dette er en gjentakende vits, og ikke første gangen det skjer, har en del å si for at Karl representeres så komfortabel, avslappet og målrettet: Han kjenner til løsningen på «problemet». Første gangen denne «trøstedrikkingen» skjer er i episoden *I full forvirring* (Sesong 1, episode 8), der Fru Frantzen gråter av *Glamour* (en amerikansk såpeserie) hjemme hos Karl og allerede har skjenket seg selv et glass cognac før Karl kommer inn døren, noe han allerede da registrerer i en lite overrasket tone.

Scenen fortsetter med at Ulf kommer inn. Etter litt fram og tilbake får han til slutt, noe stotrende, overrakt Karl en plakett: «Årets leieboer?» Karl smiler, og spør: «Hvorfor det egentlig?» Ulf går fra å smile til å bli alvorlig, men entusiastisk, når han legger fram hvordan Karl er et eksempel for alle som bor der, en næringslivstopp «på fornavn med hele eliten her i landet». Karl smiler tilfreds: «Ja, du mener Kjell Inge og Bjørn Rune?» Her refereres det til Kjell Inge Røkke og Bjørn Rune Gjelsten, to av Norges rikeste menn på denne tiden. Trioens plan fortsetter, og det samme gjør Karls skryt og løgner overfor seg selv og andre. I et intervju med Nordbø (2013, 162-163) forklarer Tore Ryen at Karl var en egoistisk karakter, og videre at han jobbet for seg selv, og løste små problemer, men samtidig lot som om han kjente de store gutta, som for eksempel Røkke.

Som vi har sett tidligere er status og makt sentralt for maskuliniteten, og det er en dårlig skjult hemmelighet at det er dette Karl forsøker å oppnå her, gjennom løgn. Ulf vil deretter ta bilde av Karl, som umiddelbart blir litt irritert, ser på klokken og spør hvorfor. Ulf sier at de trenger et bilde til plaketten, som skal henge i gangen til «inspirasjon til alle de andre her». Karl går med på dette. Ulf tar opp et svart og lilla, men for det meste rosa, polaroidkamera. «Det er Magdas kamera altså», legger han til. «Apapapa, vent litt bare!», sier Karl, og går bort for å sjekke håret ved å speile seg i vitrineskapet sitt. Ulf tar bilde når Karl har ryggen til, noe som irriterer Karl. «Skal du ikke ha det forfra da?», spør Karl. «Jo, det er kanskje best?», svarer Ulf.

Igjen ser vi det narrative verktøyet som Fiske (2011, 12) omtaler, med det materielle innholdet som et objekt, i denne scenen Ulfs kamera, uttrykker. Her er det to ideologiske koder som vi ledes inn på av det narrative, nemlig «individualisme» og «kjønn». Som jeg har vært inne på flere ganger kan selvstendighet og autonomi påvirke det maskuline, og når Ulf må låne kamera av sin kone faller han utenfor på dette området. Kameraet han har lånt er i tillegg rosa, fargen som i størst grad assosieres med noe feminint. At han drar fram dette kameraet er så motstridende med tanke på hans mannlige kjønn at man må forklare årsaken bak denne handlingen. Hvis ikke kunne det oppstått en angst i det narrative, tilsvarende den vi så i scenen der Fleksnes nesten havnet i slåsskamp med Anders. Også her frigjøres angsten av vitsen «Det er Magdas kamera altså», og den ideologiske homogeniteten til det narrative gjenopprettes (Fiske 2011, 12). Heller ikke grunnleggende fotografering er en kompetanse denne karakteren har.

I den neste scenen sitter Luggum og Karl i sofaen hjemme hos sistnevnte. Luggum legger stolt fram planene for leilighetsprosjektet, og Karl uttrykker interesse, men gleden blir kortvarig når den siste delen av planen til resten av karakterene utføres. Ulf og Fru Frantzen lyger om Karls tvilsomme pokeropplegg, tendens til å drikke seg altfor full og hans svake økonomi. Selv om disse påstandene ikke, i mer eller mindre grad, kan inngå i en hegemonisk maskulinitet er ikke dette årsaken til at de legger det fram. Poenget er å svekke Karls egnethet til å bo i dette nye, fasjonable leilighetskomplekset. Dråpen som får dette begeret til å renne over er at Smestad kommer hoiende ut i døråpningen fra soverommet, iført tettsittende lærklær og med en pisk, og spør med en feminin stemme hvor det blir av Karl. Han rekker så vidt å kalle Luggum for skjønn før sistnevnte nærmest flykter ut av leiligheten. Karl følger etter, men blir bare møtt av et lite overbevisende «Vi får sove på det. I hver vår seng!» fra Luggum. Ute på gangen blir han møtt av nabodamen, som lurer: «Si meg, er De en sånn som bruker dameundertøy De også?», hvorpå Luggum raskt trykker på heisen. At Karl framstilles som homofil burde i utgangspunktet ikke ha noe å si for hans egnethet til å bo i det nye komplekset, men har derimot en del å si for hans representasjon av maskulinitet.

Både Lorentzen (2004, 102) og Furuholmen og Usatynski (2015, 88) omtaler hvordan

vennskap mellom menn endret seg på starten av 1900-tallet. Der man tidligere hadde hatt nære vennskap menn i mellom startet straffeforfølgningen av homofili, noe som førte til framveksten av homofobi, en frykt for å bli oppfattet som homofil. Selv om homofili ikke lenger er straffbart i vår kultur, henger homofobien fremdeles igjen som et spøkelse. I følge Lorentzen (2004, 103) er dette verst i tenårene, da mye er et mysterium enda, men at det også blant eldre menn eksisterer absolutte grenser for hvor intim og nær man kan bli med hverandre, og det er disse grensene som representeres sosiopolitisk gjennom karakterrelasjonene her.

En undersøkelse han viser til fra 1998 (året *Karl & Co* hadde premiere, året før denne episoden) viste at dobbelt så mange menn som kvinner manglet en nær venn, og at dette var verst for eldre menn. At Smestad her krysser over en absolutt grense for alle involverte er det liten tvil om. *Karl & Co* er på langt nær den første situasjonskomedien som tar for seg homofili. Feasey (2008, 28) omtaler *Friends* som en serie som, i likhet med *Karl & Co*, hviler på en dominerende maskulinitet med innslag av negative referanser til homofili, men som likevel viser intime, sosiale forhold mellom mennene i serien. *Karl & Co* har på sin side ingen av delene. Som tidligere nevnt har Karl vanskelig for å skape nære relasjoner til dem rundt seg, men her har man også en negativ framstilling av homofili i seg selv. Ikke bare er homofilien negativt med tanke på at Karl skal passe inn i leilighetskomplekset (av en eller annen grunn), men det er lagt opp i planen som trumfkortet, dråpen som skal få det hele til å flyte over, og som følgelig da er verre enn at Karl ikke kan betale for seg, og har tvilsomme alkoholvaner.

At dette kommer til slutt har selvsagt sine narrative årsaker, men det understreker fremdeles poenget som kan leses ut ifra dette: Mangelfull betaling og litt for mye alkohol nå og da er ting som «alle» gjør iblant, men homofili blir for mye. Det gjøres et humoristisk poeng ut av at de to mest maskuline av de faste karakterene i serien (Karl og Smestad) påståes å ha et forhold sammen, mens den mest velstående og hegemoniske mannen i episoden, Luggum, også blir trukket inn og «sjekket opp». Også i episoden *På Ville Veier* (Sesong 1, episode 10) baseres en hel episode på spekulasjoner om at Karl er homofil, der blant annet Smestad og et par andre karakterer framstår ekstremt homofobiske, og det hele til tider omtales som et stort problem for Karl. Den eneste som sier at det «ikke at det er noe galt med å være homse» er den mest feminine av de faste, mannlige karakterene, Ulf.

Samtidig har de materielle eiendelene lærklær og pishen sitt å si i denne scenen. På et konnotativt nivå er disse tilknyttet en tabubelagt seksualldiskurs, og dette S&M-aspektet ved situasjonen forsterker og forverrer inntrykket av det homofile. Man kan alltid spørre seg om det hadde vært like ille om det var en kvinne, for eksempel Fru Frantzen, som kom ut i tilsvarende uniform. Det er ikke utenkelig at dette hadde skapt den samme reaksjonen fra publikum og at

forventningene til Luggums reaksjon hadde vært noe av den samme også.

Episoden avsluttes i neste scene, der Karl smiler lett og innrømmer overfor Smestad at han var imponert over hva de hadde stelt i stand, før en nabo avbryter samtalen og sier at han har blitt frastjålet gullkranene. Et viktig poeng for å forstå hvordan Karl blir avbildet er at genren krever ikke at han er så ekstrem for å skape situasjoner, fordi karakterene rundt ham er det. Ulf, for eksempel, er en legemliggjøring av underordnet maskulinitet. Som Connell (1995, 78) nevner er det tradisjonelt homofile menn, dominert av heteroseksuelle, som har vært hovedeksempelet her, men at heteroseksuelle menn også kan bli det. Disse mennene omtales ofte som pingle, pyse eller mammadalt, og slik Ulf blir avbildet passer han veldig godt til denne beskrivelsen.

Man kan se feminine, heteroseksuelle karakterer i amerikansk situasjonskomedie også, som Alan i *Two and a Half Men* eller Chandler og Ross i *Friends*, men her er det to viktige forskjeller fra Ulf. For det første er sistnevnte en langt mer ekstrem utgave. For det andre, og dette påvirker igjen at Ulf er ekstrem, uttrykker han ikke et bevisst forhold til sin egen maskulinitet. Der *Friends* avfeier homofile implikasjoner med det Miller (2006, 148-149) kaller for *ironic dismissal* (ironisk avvvisning), som når Chandler anerkjenner sin suspekta maskulinitet – «I'm so gay!» –, er Ulf i langt mindre grad bevisst på dette. Unntaket er når han forklarer den rosa fargen på kameraet med at det er Magda sitt, samtidig som han ikke uttrykker at det er noe problematisk med å låne kameraet utover dette. Et godt eksempel på hvor lite bevisst Ulf er på sin underordnede maskulinitet finner vi i følgende dialog hentet fra episoden *Et skikkelig mannfolk* (Sesong 2, episode 15):

Karl og Ulf befinner seg i leiligheten til Karl

KARL: Det sto en liten artikkel i avisen her som jeg tror interesserer deg.

ULF: Ja, sier du det, ja? (*Ulf strekker seg etter en annen avis.*)

KARL: Nei, ikke der! (*Karl slår vekk hånden og setter seg.*) Den handler om mannsrollen i krise.

ULF: Ja, står det det?

KARL: Ja, altså, her kan du se: De tør ikke være seg selv, og de blir i stadig større grad preget av kvinner og kvinners syn.

ULF: Det må jeg si!

KARL: Ja, ikke sant?

ULF: Ja, hva betyr det da? (*Publikum ler.*)

KARL: Det må jo du skjønne, som i aller høyeste grad er et offer selv.

ULF: Offer? For hva da?

I denne episoden stemples Ulf ordrett som en tøffelheld av Karl, og resten av episoden omhandler Karl og Smestads forsøk på å få Ulf til å stå opp for seg selv, noe som etter flere mislykkede og feige forsøk fra hans side (når Magda sover, eller over telefon), resulterer i at Magda kaster ham ut

etter hun finner den planlagte talen i bukselommen hans. Både Karl og Smestad blir representert i et ganske patriarkalsk lys i denne, understreket av Smestads oppfordring og ordvalg når han omtaler kvinner: «Be aldri et kvinnfolk om unnskyldning!».

4.3 HELT PERFEKT

4.3.1 En hard negl (Sesong 1, episode 1)

Innholdsbeskrivelse:

Vi møter Thomas, en mannlig komiker i 40-årene med samboer (uten barn), som har kjøpt seg nye sko, men ikke vil være med på samboerens forslag om å gi lønnsøkning til vaskehjelpen. Han prøver å fortelle vaskehjelpen at hun bør gjøre noe ekstra, samtidig som han prøver å forlate huset for et jobbmøte sammen med manageren Eivind. På møtet med en kunde som jobber mot prostitusjon skal Thomas bare jatte med, men takker i stedet ja til jobben. Han og sjefen blir enige om å ta et nytt møte, for å fikse opp. Vel hjemme er samboeren sur fordi vaskehjelpen har sagt opp, på grunn av at hun mente Thomas la an på henne og ba henne gjøre ting med tærne hans. Samtidig får samboeren massasje fra en mannlig massør, noe Thomas ikke liker. Han skværer senere opp med vaskehjelpen, før sjefen tar Thomas med på et spa-sted. Her liker han seg dårlig, og når de skal dra er skoene borte. Han drar hjem, der samboeren nok en gang får massasje. Thomas åpner døren der hun får massasje, og lar den blir stående sånn. Etterpå kommer massøren ned, og gir Thomas litt fotmassasje. Vaskehjelpen ser dette, og anklager Thomas for å være ekkel igjen.

Analyse:

Episoden starter med at Thomas får en pakke på døren. Han er tydelig oppspilt, og når han åpner pakken er det svarte skinnsko der. Han roper på samboeren Ine, og forteller ivrig om hvordan hver av skoene består av en hests rumpeball. Han tar dem på seg, fortsetter å legge ut om hvordan man ikke får kjøpt dem i Norge, og går rundt for å vise dem fram. Som tidligere nevnt hevder Lorentzen (2004, 94-95) at en utfordring for moderne menn i virkeligheten er deres nære relasjoner til andre

menn, og kontakten med deres feminine sider. Løsningen på dette er altså metroseksualitet, en livsstil en gruppe unge menn har inntatt. Denne flytter fokuset vekk fra familie og forpliktelser, og over til seg selv. Her blir heteroseksualiteten kombinert med livsstilsmønstre fra homoseksualiteten, som blant annet fører med seg estetikk og sansen for klær og shopping. Gjennom å dyrke autonomi og være selvsentrerte ivaretar de den tradisjonelle maskuliniteten, samtidig som de også kan tillate seg selv å bli mykere på enkelte områder. Allerede her kan man merke hvordan Thomas er en representant for denne gruppen, og hvordan framstillingen av han er påvirket av den andre bølgen med feminisme slik man har erfart den fra virkeligheten. Hvor nært forhold han har til andre menn i denne serien kommer jeg tilbake til.

Ine avbryter til slutt Thomas for å informere om at Evelyn, vaskehjelpen, skal ha 800 kr denne gangen. Han følger først ikke med, men når han til slutt om hvorfor, kommanderer hun ham til å «drite i det» og sier at det bare er 200 kr mer. Hun blir her presentert som en sterk og bestemt karakter, som kommanderer Thomas uten å være interessert i å høre på hans versjon av saken. Som tidligere nevnt er det ikke uvanlig for situasjonskomedier å ta opp problemer med kjønnsidentitet. MacKinnon (2003, 68) nevner for eksempel Sam Malone i *Cheers*, en parodi på tradisjonelle maskuline verdier, som ble paret opp mot en sterk kvinnelig karakter. Hun går til slutt vekk for å «ringe en fyr». Etter vignetten er Thomas alene med vaskehjelpen i stuen. Han sier også til henne at hun må gjøre noe ekstra når hun får mer penger, som å støvsuge enda nøyere. Vaskehjelpen snakker engelsk, men ikke særlig godt, og etter at hun ikke skjønner «vacuum clean» begynner Thomas etter hvert å gjenta ordet «suck», mens han ser rundt seg, og viser barbeint rundt på gulvet med foten hva han mener. Hun sier til slutt at hun ikke gjør sånt, og Thomas slår fast at 600 er bra betalt for dette huset, og klipper tåneglene sine før han går ut i en bil der Eivind, som er programdirektør og manager for Thomas, sitter.

Her fortsetter Thomas i sitt metroseksuelle spor. Han er veldig åpen overfor Eivind at han synes tånegler kan være ekkelt, en myk tilnærming i motsetning til om han (i hvert fall utad) ikke hadde uttrykt frykt eller avsky. Dette kan leses som en sosiopolitisk kommentar, og en tydelig motvekt til 70-tallets situasjonskomedies knallharde mann i USA, som ikke syntes noe var ekkelt eller ubehagelig. At neglene her må klippes for at skoen skal sitte er minst like mye praktisk som estetisk, men at Thomas er egoistisk og selvsentrert, som vi har sett er klassiske metroseksuelle trekk, kommer tydelig fram. Først lar han bilen vente over lengre tid fordi han klipper neglene, deretter bryr han seg ikke om prostitusjonskampanjen Eivind har tatt ham med på møte om fordi det kan gå utover hans eget rykte, og deretter gir han ikke presentasjonen nevneverdig oppmerksomhet, men fortsetter i stedet å klippe neglene sine. Egoismen har allerede blitt representert tidligere i episoden, når han ikke unner vaskehjelpen 200 kr ekstra uten å få noe igjen for det, og den lille

ekstra innsatsen han ber om nærmest er symbolsk, sannsynligvis for å representere mannens rettferdighet over sine egne krav og handlinger. Ingen skal komme unna med noe mot mannen, verken vaskehjelpen med sine krav eller konen som han mener har gitt etter for disse kravene for lett.

Møtet gjennomføres uten at Thomas bryr seg nevneverdig. Han blir spurt hva han synes, og svarer i en lite overbevisende tone at han synes det virker kjempespennende. Når hun spør: «Så da er du med da?» svarer han: «Ja...det...må vi få til!», nok en gang lite overbevisende. Når de kommer ut på gaten har Thomas fremdeles fokus på skoene: «Du, det er en helt annen opplevelse å gå!», hvorpå Eivind følger opp med hvor bra det var at Thomas sa ja. Thomas mener han bare jattet med, og etter en liten diskusjon sier Eivind at de må få til et nytt møte, og kommunisere bedre. Vel hjemme sier Ine at vaskehjelpen har sagt opp, og at Thomas må ordne opp før Kristian, massøren, ringer på. Thomas sier at om det er en ting han skal fikse så er det akkurat det, før han lurte på hvorfor massasjen skal skje hjemme hos dem.

Furuholmen og Usatynski (2015, 161) hevder at hos alle virkelige mennesker ligger det et atferdsmønster for underkastelse, og at for noen aktiveres dette for lett. Representasjonen av Ulf i *Karl & Co* er et eksempel for denne type oppførsel, understreket av hans *catchphrase*, en gjentakende kommentar som vi ser i mange episoder, «Jeg må gå, jeg», som dukker opp hver gang han blir oppringt av Magda. Thomas, som ved første øyekast kan virke som en litt svak karakter han også, er på sin side flink til å stå opp for seg og sine meninger. Problemet er at han ikke blir hørt, og må opp mot enda sterkere karakterer enn han selv. Som i *Karl & Co* ser vi også på representasjonen av mannens håndtering av problemer. Thomas har sørget for at paret nå har et problem, og i likhet med Ine ser han på det som en selvfølge at han også skal løse det på egen hånd, som en ekte mann. Man aner også representasjonen av sjalusi her, som snart skal bli mye verre.

Ute i gangen sier Kristian, en ung, blond og muskuløs mann, at han ikke har fått med seg benken, og spør Ine om de kan ta det i sengen, mens Thomas står og åpenlyst følger med fra stuen. Ine svarer at det kan de selvfølgelig. De går opp, og Thomas begynner å liste seg opp trappen mot soverommet da han hører Ine begynner å lage stønnelyder. Idet han står med en noe bekymret og nysgjerrig mine utenfor soverommet kommer Kristian bort mot døren. Thomas ser ham, og begynner å se rundt seg i et forsøk på å ikke virke mistenkelig. Kristian enser knapt Thomas idet han lukker soveromsdøren.

Sjalusi er et nokså komplisert og vanskelig tema for virkelige menn. Ifølge Furuholmen og Usatynski (2015, 213) stammer dette fra evolusjonen, der menn som hindret sine kvinner fra å pare seg med andre menn hadde større sjanser for å være den som reproduserte seg. De hevder videre at sjalusi kan oppstå gjennom alt fra et flørtende blick til å oppdage partneren sin i en

utroskapssituasjon. I denne situasjonen har ikke Ine flørtet på noe som helst vis, og Thomas representerer mannens usikkerhet på seg selv ved å umiddelbart uttrykke sin bekymring. På et konnotativt nivå er også massasje i seng, utført av en mann på en kvinne, noe man forbinder med det heteroseksuelle. En annen mulig tolkning av teksten er enkelte menns følelse av å komme til kort, og være usikker på hvordan de skal oppføre seg i dette nye kjønnslandskapet som har oppstått etter den andre bølgen av feminisme.

Furuholmen og Usatynski (2015, 184) sier at det er veldig vanlig for virkelige menn å føle at man ikke strekker til i konkurranse med andre menn på byen, og at man føler seg usikker straks man ser at en høy, flott muskuløs mann viser interesse for den samme damen man selv har plukket seg ut for kvelden. At Thomas her viser usikkerhet i en situasjon der han allerede er samboer og har et forhold med Ine, tyder på en ganske stor usikkerhet på seg selv. Menns evaluering av andre menn skjer ubevisst, og i møte med dominerende menn er det lett å føle seg underlegen. I en slik setting er det også fort å tro at det er noe gale med en selv, eller at man ikke er mandig nok (Furuholmen og Usatynski 2015, 185-186).

Etter å ha forsikret vaskehjelpen om at han ikke har rare seksuelle preferanser, og fått henne tilbake, nærmer Thomas seg «spastedet» sammen med Eivind. Sistnevnte påstår at når de er ferdige der vil Thomas kjenne seg «som et nytt og bedre menneske, «massert herfra til evigheten.» Den thailandske vertinnen som tar dem imot kjenner igjen Eivind, og hilser. Som en del av metroseksualitet som Thomas muligens representerer er han i utgangspunktet ikke redd for å prøve ut nye ting, og krever ikke noe overtalelse for å være med sin venn på dette stedet. Samtidig, når en thailandsk dame kun iført et håndkle kommer løpende forbi mens hun smiler, slår Thomas bremsene på og utbryter: «Dette er jo ingen vanlig massasje!» Eivind, på sin side, virker å være veldig komfortabel med hele situasjonen. Prostitusjon underordner kvinner, og kan i så måte leses som noe som henger igjen fra det gamle patriarkatet. Thomas, en av de nye mennene, tar avstand fra dette (Lotz 2014, 43).

Seidler (1992, 22) påpeker at det er en vanlig oppfatning at menn gjør ulike aktiviteter sammen (i stedet for å prate og dele følelser), men trekker fram eksempler som fising eller pubtur. Spa, i sin egentlige form, er definitivt en mer metroseksuell aktivitet, og tradisjonelt mer ansett som noe damer eller par gjør. Denne typen spa er noe helt annet, og ikke noe som inngår i metroseksualiteten til Thomas, til tross for at Lorentzen (2004, 94-95) på generelt grunnlag omtaler uforpliktende relasjoner og sex som metroseksuelt. Etter at Eivind har blitt med en av massørene inn er det Thomas sin tur. Vel inne på massasjerommet understreker han at han bare vil ha en vanlig massasje. Hun spør om han er sjenert, hvorpå Thomas svarer at han bare er litt privat. Han legger seg på magen, og massasjen starter. Chi-Chi spør om han liker det, og han svarer at det er veldig

godt. På dette tidspunktet tar Chi-Chi av seg tøflene sine, og avslører noen stygge tånegler som Thomas blir stirrende på gjennom hullet i massasjebenken. Han reiser seg, beklager flere ganger, og går noe lavmælt ut av rommet. Som nevnt overfor er autonomi, det å ha kontroll og kunne bestemme i en situasjon, en del av metroseksualitet i virkeligheten. Når Thomas får etablert at han bare skal ha vanlig massasje, får han slappet av.

Dyrking av vennskap og det å ta vare på seg selv er også sentralt i metroseksualiteten ifølge Lorentzen (2004, 95) og Thomas oppnår begge ting her, ved å dra på spa sammen med vennen sin. Han begynner så smått å finne seg tilrette, helt fram til han blir møtt av en av sine fobier: Ekle tånegler, og den myke delen av metroseksualiteten viser seg, og det hele blir for mye. De stadige håpløse situasjonene denne karakteren roter seg inn i kan være en reaksjon til de stadig endrede forholdene mannen må forholde seg til i virkeligheten. Selv etter å ha tilpasset seg endringene den andre bølgen med feminisme brakte med seg kan ikke mannen leve ut en hegemoniske maskuliniteten uten videre.

Etter at de nye skoene hans er forsvunnet fra spaventerommet, og Thomas etter en kort krangel med vertinnen må ta til takke med et par lysebrune boots, kommer han inn døren hjemme, og hører stønnelyder fra andre etasje. Han går raskt og bestemt opp trappen, og river opp døren til soverommet, der Ine ligger på magen i bar overkropp, og Kristian masserer henne. Ine spør hva det er, og Thomas svarer bestemt at den døren kan stå åpen. Karakteren Thomas handler fremdeles ut ifra sjalusi, og blir veldig stresset når han ikke har kontroll over en situasjon. Gjennom å åpne soveromsdøren foretar han en handling som gir ham en viss kontroll og oversikt over hva som foregår der. Han glemmer i farten hva slags sko han har på seg, og Ine bemerker dette med en humoristisk referanse til en countryartist når han går: «Hils Bjørø Håland da!» Denne vitsen gjenoppretter den ideologiske homogeniteten til det narrative i *Helt Perfekt*, nemlig at Thomas sjeldent representeres som å ha kontroll og være sjefen i mer enn et par skudd av gangen.

Vel nede i første etasje tar Thomas av seg skoene, mens han skjærer grimaser på grunn av smerten. Kristian kommer ned trappen og sier at de er ferdig. Thomas sier kort og lite interessert: «Ja!», før Kristian skjønner at Thomas har vondt i føttene på grunn av skoene. Som tidligere nevnt er menn, også Thomas, opptatt av å være selvstendige og har vanskelig for å be om hjelp (Seidler 1992, 21-22), og selv om Thomas har store smerter i beina må massøren selv ta initiativ for å løse opp i disse. Det kan godt tenkes at Thomas hadde sagt nei dersom Kristian hadde spurt om han trengte hjelp, spesielt med tanke på Thomas sin oppfatning av ham. Dette skjer likevel ikke, noe som har sin bakgrunn i den narrative drivkraften. Fotmassasjen må oppstå fordi vaskedamen skal se dette og kalle Thomas for ekkel igjen, slik at dette problemet gjenoppstår.

Som jeg tidligere har vært inne på er utfordringer og problemer en naturlig del av

situasjonskomedien, og dette kommer også fram i de andre seriene som har vært tatt opp til nå. Fleksnes har nesen og ryggeduellen, mens i *Karl & Co* er det flytting (inn eller ut) som byr på problemer. *Helt Perfekt* skiller seg litt fra de to andre, ved at det i all hovedsak kun er Thomas selv som er offer for problemene og utfordringene, og disse står i kø. Kun i de to siste scenene blir Thomas utsatt for skotyper, massasjesjalousi, vonde føtter og nok en gang får problemer med vaskehjelpen, som han nettopp hadde ordnet opp med. Furuholmen og Usatynski (2015, 115) hevder at den virkelige mannen er en problemløser fra et evolusjonsperspektiv, og når Thomas er så elendig til å løse sine egne problemer går det utover hans representasjon av maskulinitet.

I den siste scenen er Eivind og Thomas på nytt i møte med kampanjefolkene. Deres entusiasme synker raskt når de oppdager hva som har skjedd, og kampanjemannen sier at Thomas ikke bare kan jatte med på et så alvorlig tema. I en pause fra krangelen er de to ute på gangen for å hente kaffe. Thomas har oppdaget at denne mannen har sko som er helt lik de han ble frastjålet. Han henvender seg til ham ute på gangen med å si at når de jobber som de gjør, med moral, etikk osv. så er det viktig at de selv er flinke på disse områdene. Mannen stusser litt, men samtykker til det Thomas sier, som til slutt får fram at mannen har stjålet dem. Thomas, i en triumferende tone, retter en pekefinger mot mannen og sier: «Du har det ja? Nemlig!» før mannen forteller videre at de ble oppringt fra et massasjeinstitutt, og måtte rykke ut, og at når han gikk derfra så oppdaget han de fine skoene, og tenkte at den horekunden der, han kunne betale for et par nye sko. I mellomtiden har Eivind kommet ut og spurt om dette ikke var nøyaktig samme type sko som Thomas ble frastjålet forleden dag. Thomas står med hendene i været, men sier ikke et ord. «Da vi var på spa!» følger Eivind opp med. Kampanjemannen ser på Thomas og smiler lurt, før rulleteksten dukker opp.

Ikke bare roter Thomas seg opp i enda flere problemer, men episoden avsluttes før han får en sjanse til å løse opp i dem, et trekk som ikke bare skiller *Helt Perfekt* fra den tradisjonelle situasjonskomedien med at man skal oppnå stabilitet mot slutten av hver episode, men som forsterker vårt inntrykk av Thomas' representasjon av en mann som er en svak problemløser. Allerede halvveis inne i den første scenen med Ine og de nye skoene oppstår den første konflikten angående vaskehjelpen, som forfølger Thomas episoden ut (og som han heller ikke finner en løsning på). Det skal nevnes at problemene heller ikke blir tatt opp igjen i de neste episodene, og derfor blir liggende som en uløst konflikt for publikum. I så måte er det en form for stabilitet og homogenitet i serien at Thomas konstant er omgitt av problemer og utfordringer. Larsen (2003, 135) kaller denne formen for humor som *komisk degradering*, men viser hvordan det er vanlig for den komiske helten å slå tilbake etter et tilbakeslag, slik at seerne forlater episoden i en munter stemning. Dette skjer ikke her, og for å forstå denne varianten av situasjonskomedie må vi se nærmere på hvordan den ble mottatt.

Halleraker (2011) anmeldte serien for VG da den kom ut, til terningkast 5. I likhet med Mathisen (2015, 4-5) trekker han paralleller til lignende serier som *Curb Your Enthusiasm* og *Klovn*, og omtaler serien som et pinlighetsdrama der Thomas ender opp med å måtte kripe til korset. Han hevder også at publikum på forhånd vet hva som kommer til å skje, nemlig at Thomas ender opp i slike pinlige situasjoner og «driter seg ut» (Halleraker, 2015). Utover dette mener han at Thomas kler rollen fordi skuespillern har noe innebygd klumsete og ubehjelpelig over seg og håper at han havner i enda verre situasjoner enn den som oppsto i denne episoden. Dette siste poenget er verdt å kikke nærmere på: Thomas er hovedpersonen i det narrative, og gjennom klipping (Thomas blir viet mest tid) og de fleste tilfeller av kameraføring på alle måter «helten» i historien, en vanlig konvensjon innenfor fjernsynet (Fiske 2011, 8). Likevel, gjennom handling og dialog blir han satt et dårlig lys, og som Halleraker (2011) her påpeker: Man håper at han havner i de verst tenkelige situasjoner. Man «heier» på at helten skal havne i mest mulig trøbbel. Om dette er en ny form for «heing», hva dette har å si for heltens rolle, og hvem som er helten i historien om ikke Thomas er det, er noe som krever en langt mer narrativ metode for å svare på enn den jeg har valgt her, men det er ikke utenkelig at Thomas spiller en form for anti-helt, slik man også kan lese Fleksnes. Det man kan slå fast i dette prosjektet er at Thomas er et bilde på «den nye mannen» i dagens samfunn og alle situasjoner og problemer han roter seg opp i og må forholde seg til, til latter for publikum (og kanskje litt medfølelse?).

Utover dette framstår også Thomas som en metroseksuell figur gjennom hele episoden, og dette forsterkes i tillegg av andre episoder, som i *To Menn og en Bestefar* (Sesong 5, episode 8), der Ine omtaler han som selvsentret og med lite omtanke for andre personer, samtidig som hun presiserer at det ikke er ment negativt, bare at han tar bedre vare på seg selv enn andre. Et viktig aspekt i denne serien kontra de to foregående er at skuespilleren Thomas Giertsen spiller rollen som seg selv, noe som kompliserer lesingen av karakteren og dens representasjon.

4.3.2 Seminaret (Sesong 5, episode 5)

Innholdsbeskrivelse:

Siden sist har Thomas og Ine gått fra hverandre, fordi et vennepar av dem gjorde det, og først og fremst Ine mente at det kunne være spennende med en pause. Siden da har Ine blitt sammen med Hans Olav Brenner, mens Thomas har hatt en kort og turbulent forhold til en ung jente. Dette er den

første gangen etter bruddet der Thomas ikke forholder seg til Ine i løpet av en episode.

Thomas viser Katrine, en nyansatt, ung kvinne kaffemaskinen, og sier til Eivind at han er interessert i henne. En annen kollega, Magnus Ravlo, prater også med henne, og Eivind og Thomas finner ut at sistnevnte må være med på jobbseminar for å få ting til å skje. Etter en busstur gjennomfører de forskjellige aktiviteter, som sekkeløping og fortelling om seg selv. Etter de obligatoriske aktivitetene blir Thomas utropt til seminarets konge. Magnus annonserer at festen er startet, og Katrine byr Thomas opp til dans. Han svarer at han ikke danser, og hun danser med Magnus i stedet. Thomas spør den somaliske sjåføren om khat. Han får dette, og blir med dette motivert nok til å dra inn igjen på festen for å danse. Til slutt velter han over Katrine, som blir lettere skadet, og Thomas hjelper henne opp på rommet, der han ber henne ut på middag, noe hun takker ja til. Etter en hard fest våkner Thomas opp på rommet sitt, i panikk over at det er et spøkelse der, som en Lilli Bendriss fra Åndenes Makt har ment tidligere. Han løper ut på gangen og banker på døren hennes, for å få henne til å komme inn på rommet sitt. Både Magnus og Katrine kommer ut på gangen og får med seg dette, og misforstår ved å tro at Thomas vil ha henne inn av andre årsaker. Episoden avsluttes med gjengen tilbake i bussen, Magnus med armen rundt Katrine.

Analyse:

Fra starten av episoden ser vi nysingle Thomas fra en annen side enn da han var i forhold med Ine. Han er full i selvtillit og flørter med Katrine gjennom skryt av både henne og han selv. Han uttrykker også trygghet på seg selv og nærheten i forholdet med Eivind når han helt alvorlig spør Eivind om han ikke kan se for seg Katrine som samboer for Thomas etter å bare ha kjent henne i et par uker. På den andre siden blir konflikten i episoden raskt etablert, når Magnus står og tilsynelatende flørter med Katrine han også. Måten Magnus-karakteren blir omtalt på av de andre, «fittetjuv», er sentral her. Ordet i seg selv er veldig negativt ladet. Ikke bare er det av helt åpenbare grunner kvinnefiendtlig (at det kvinnelige kjønnsorgan er et stjelt objekt), men det setter heller ikke Magnus i et særlig godt lys. Magnus tilegner seg ikke «fitter» på lovlig vis, han stjeler dem som en tyv. Som Eck (2014, 155) nevner, voksne virkelige menn som ligger rundt med mange kvinner viser gjennom dette sin umodenhet, fordi sex og seksuelle relasjoner til kvinner ikke er noe man bør ta lett på. Denne studien tar riktignok for seg single menn, men det er liten tvil om at utroskap også kan være et tydelig tegn på mannlig umodenhet, som Magnus her blir en representant for. Thomas, på sin side, blir framstilt som en motpol til dette «fittetjuv-opplegget» Magnus holder

på med, og er dermed en representant for den modne mannen, som respekterer kvinner og ønsker et ordentlig forhold til dem.

Han forteller også oppglødd om hennes sivilstatus: «Vet du at hun er enke? Hun var sammen med en fyr i åtte år, døde for to år siden. Fortsatt singel. Det e'kke noe jeg driver med for moro skyld, lissom.» Denne dialogen er viktig siden den legger grunnlaget for motivasjonen bak denne flørten som varer resten av episoden, og den kan leses på mange måter. En mulig tolkning er at Thomas er fornøyd med at hun er singel i seg selv. At hun bare har vært sammen med en fyr tidligere og at forholdet tok slutt av årsaker utenfor deres kontroll uttrykker lojalitet, som er en mulig grunn til Thomas sin oppglødhets. At Thomas uttrykker to års pause som en perfekt tid for henne å gå videre på er en annen mulig grunn, det er også at han er usympatisk fordi han ser noe positivt i denne mannens død. I tillegg stiller han seg kritisk til seminar, uten at han oppgir noen årsak til dette. Det kan være fordi karakteren uttrykker at han er ferdig utlært, eller at han ikke verdsetter relasjonene til de andre jobbkarakterene nok til at han vil være med dem utenom vanlig jobbsituasjon.

Etter vignetten sitter Eivind, Thomas og en del andre rundt et bord og følger med på en under middels engasjerende presentasjon fra Magnus. Thomas hvisker til Eivind hånlige om «han der er en fittetjuv». Eivind smiler og nikker tilbake. Konflikten fortsetter: I denne episoden er det Thomas mot Magnus. Sistnevnte er offer for Thomas sine nedsettende kommentarer, både i mindre samtaler, men også i plenum. I tillegg til å hviske til Eivind spør han også om det er meningen at folk skal få diabetes 2 av maten (kaker og boller) Magnus har skaffet til møtet. Magnus på sin side svarer med både fysisk kontakt og ros til Katrine når hun kommer inn i rommet, og plutselig er Thomas klar for seminaret som alle skal på. Som nevnt gjentatte ganger konkurrerer menn på flere områder (Kimmel 2004, 186). At Thomas velger å «plukke opp hansken» her kan både leses som mannens usikkerhet og frykt for at en annen mann skal «stjele» henne før han får sjansen, men også som ønsket etter å «vinne» over Magnus. En annen faktor her er at Thomas helt nylig har blitt singel. Karakteren har med andre ord ikke hatt en flørtegrunn til å dra på seminar tidligere. Ellers er det selvfølgelig narrative årsaker til at Thomas blir med på seminaret, der det kan oppstå konflikter og situasjoner, i stedet for å stå over dette og heller be Katrine ut på middag neste uke. Fiske (2011, 11) nevner hvordan en felles handling kan utgjøre motoren i det narrative. I denne episoden er det flørtingen med Katrine, noe både Thomas og «fienden» Magnus foretar seg, som utgjør rammen innenfor hvor konflikten utspiller seg i, og blir forstått.

På grunn av sin oppførsel tidligere i episoden er det tydelig at Magnus har en viss interesse for Katrine, men når seminaret er i ferd med å starte skjuler han dette. Gjennom sitt ansvar for turen får han tatt Thomas sin plass i bussen (ved siden av Katrine) når han ber Thomas gå bak med

bagasjen og han får i tillegg satt en naturlig stopper for Thomas sin vitsing og tid til å skinne i resepsjonen fordi det «er ikke show nå», med en referanse til hans komikerjobb. Hans makt som medansvarlig for seminaret står sentralt her. På grunn av kameraføringen forstår man at Thomas tydelig er misfornøyd med dette, spesielt i bussen, mens Magnus der ikke engang enser Thomas når han kommer inn i bussen for andre gang. At Thomas erkjenner både dette tapet og det i sekkeløpet, og at vi ser det gjennom klipp og kameraføring (som at det er Thomas som er i fokus når Magnus sier hvor deilig det er å vinne), har sitt å si for vår oppfatning av Thomas som mann. Samtidig uttrykker han styrke ved å bekjempe Magnus sin makt gjennom å motsette seg denne når sistnevnte sier det er plass i bussen, mens Thomas sier han har tenkt å kjøre egen bil. Forskjellen på hans reaksjon når Magnus sier det er plass i bussen og når Katrine sier det er åpenbar, men han føyer seg samtidig når det er snakk om rømningsveien i midten av bussen. Dette kan leses som mannens konfliktskyhet, eller som at Thomas ikke vil framstå kranglete og vanskelig å ha med å gjøre i KATRINES åsyn, med fare for å skade hans sjanser som hennes framtidige mann.

I neste scene sitter alle rundt et bord. Katrine sier de skal skrive en ting om seg selv, noe personlig som kollegaene ikke vet om. Thomas kikker på hva sidemannen har skrevet. Eivind åpner med å si at han ikke har kroppshår, og alle ler. Magnus fortsetter, og reiser seg (i motsetning til Eivind), før han sier han er veldig lettrørt, og at han bare er en enkel gutt som «følelsene kan boble over for» enten det er en soloppgang eller et bryllup. Katrine takker han for at han delte dette. Thomas ser i utgangspunktet uinteressert og oppgitt ut, men etter at Katrine har satt pris på det Magnus delte snur Thomas om. Kameraet fokuserer på Thomas når Katrine skryter av Magnus sin innrømmelse, og han begynner deretter å notere ivrig på arket sitt. Kameraet veksler her stadig mellom Magnus, Katrine og Thomas for å understreke den pågående konflikten. Når det blir Thomas sin tur, begynner han å fortelle om at han er singel, og at han «skulle gjerne, selvfølgelig, vært i en lykkelig familiesituasjon, som Magnus». Som den metroseksuelle mannen man har begynt å forstå at Thomas er framstår det som lite troverdig at han er i en posisjon hvor han ønsker seg en familie med barn (han blir riktignok sammen med Ine igjen mot slutten av sesong 5, og når sesong 6 starter er hun gravid), men gjennom å nevne at Magnus har familie får han også frem at han er opptatt. Konteksten dette skjer i, etter den andre bølgen av feminisme, som jeg tidligere har nevnt i forbindelse med Lotz (2014, 19), er viktig å ta i betraktning. Den sosiokulturelle konteksten på starten av 2000-tallet endret mye, blant annet hvordan menn kunne framstå. Det er derfor ikke bare den metroseksuelle Thomas som kan tillate seg å vise myke sider, men også Magnus gjør dette, ettersom feminismen har begynt å gjøre sitt inntog inn i maskuliniteten (og ikke bare metroseksualiteten). Lotz (2014, 41) hevder at feministiske maskuliniteter har blitt inkorporert i de hegemoniske maskulinitetene man ser på fjernsynet, selv om man ikke må glemme at det fremdeles

eksisterer visse spenninger.

Og nettopp i neste scene ser vi et eksempel på en type spenning som kan oppstå. Thomas er irritert, fordi han føler Magnus ikke både kan ha den patriarkalske, umodne maskuliniteten som innebærer å ligge med alle, og samtidig bevege seg inn på Thomas sitt respektfulle, myke territorium med såre innrømmelser. Som tidligere nevnt av Lotz (2014, 35) er det ikke helt uvanlig for menn å omfavne både enkelte patriarkalske og enkelte feministiske kvaliteter, men at Magnus gjør dette kun for å framstå myk utad er ikke utenkelig, mens Thomas på sin side virker mer feministisk «bak kulissene» også, når han er alene eller med Eivind. Ellers virker det også som om Thomas antar at Magnus selv kaller seg for «fittetjuv», noe som på ingen måte stemmer ut ifra det man har sett, men som mer trolig er en løgn som har vokst på Thomas i angsten for at en mannlig rival skal komme han i forkjøpet. Dette kan leses som en kommentar til mannen i samfunnet generelt, der de som følger spillereglene og er «snill», alltid kommer til kort. Eivinds omtale av situasjonen, at man ikke vet hvordan Magnus «angriper», kan bety flere ting. Hadde denne dialogen funnet sted på 70-tallet ville det vært vanskeligere å slå fast noe om Eivind, men i dagens mer likestilte samfunn tilsier den at kampen om Katrine (eller kvinner generelt) er en form for jakt, og at kvinnen er troféet, som underbygger hans noe enkle kvinnesyn fra tidligere episoder.

Vel inne deler Katrine ut prisen for «årets seminarhelt», og utroper Thomas som vinner. Han smiler takknemlig, reiser seg og klemmer Katrine, ved siden av en snurt Magnus, og innkasserer med det sin første «seier» i denne kampen. Han utnytter det også alt han kan, mens Magnus på sin side er opptatt av at dette overtaket ikke skal vare så lenge, og viser fram all drikken han har skaffet til rådighet. Denne blir det materielle uttrykket for hans makt, på samme måte som en sjef har drikkebonger til en fest. Metroseksualiteten til Thomas kommer nok en gang til syne, med tanke på hans fokus på å ta vare på kroppen sin, ved å uttrykke frykt for å få i seg for mye karbohydrater gjennom øl. At han velger å ikke klappe for ølet (i motsetning til alle andre), og uttrykker sin skepsis overfor Eivind til at det ikke er noe annet å drikke kan selvsagt også leses som kritikk av det materielle innholdet Magnus har skaffet til rådighet.

Festen starter, og Thomas og Eivind står ved baren og prater når Katrine kommer bort og spør om det er mulig å få en dans med seminarhelten. Han svarer at det skulle hun gjerne fått, men at han danser aldri. Han legger til at han er veldig god til å prate, og hun sier hun skal danse litt først og så får de se. Eivind rister oppgitt på hodet, og mener dette var hans sjanse. Thomas hevder at han ikke kan danse fordi han er altfor selvbevisst og at han må drikke minst seks øl før han i det hele tatt tør å prøve. Eivind nikker i retning dansegulvet, der Magnus svinger seg etter Katrine.

Thomas nekter å danse edru, og må ha hjelp. Furuholmen og Usatynski (2015, 44-45) sier at det er vanlig for mange virkelige menn å føle en form for mindreverd på enkelte områder, noe man

for eksempel kunne se med Fleksnes og nesene. I det tilfellet var det enkelt å se hvordan hans angst for utseendet sitt førte til representering av en mann i full kollaps, isolering og tilbaketrekning. Her er det ikke like enkelt å avskrive Thomas. Furuholmen og Usatynski (2015, 44) snakker om «autentisk voksenhet», som innebærer evnen til å akseptere og integrere både svakhet og styrke, en vei til selvaksept og modenhet. Og selv om Thomas sin uttrykte tilkortkommenhet og frykt for å danse kan leses som kommentar til mannens isolasjon og bruk av angst for å unngå en utfordring her i livet, så er det liten tvil om at Thomas hever seg over, og føler han er bedre enn, folk rundt seg på andre områder. I motsetning til Fleksnes uttrykker han en større grad av selvaksept på hans egne svakheter, og har et mer realistisk bilde av seg selv. Han er for eksempel kjapt ute med å nevne at han er flink til å prate, som en kompensasjon for å være dårlig til å danse. Alt i alt kan Thomas her leses som en representant for den voksne, trygge og modne mannen, selv om han også kan framstå som kjedelig og dårlig til å gripe sjansen når den byr seg, slik som den litt mer sjåvinistiske, umodne Eivind gir uttrykk for at han er.

Thomas velger å prøve khat fra den somaliske bussjåføren for å få selvtillit, og ender opp med å velte over Katrine på dansegulvet. Han skylder på Magnus, og melder seg frivillig til å følge Katrine opp på rommet. Som jeg tidligere har vært innpå i forbindelse med Ulf i *Karl & Co*: Menn som ikke takler rus regnes nesten ikke som menn i det hele tatt hevder Bjerén (2002, 161-162). En vellykket kveld der menn og damer drikker sammen, i følge den kulturelle oppfatningen utsprunget fra hennes studie, er den hvor alle har drukket så mye de tåler, ingen har gått over styr og alle har kommet seg trygt hjem. Thomas vet dette, og prøver både å framstå så edruelig som mulig når han hjelper Katrine og samtidig ber henne ut på date. Han lover også å ta det voksne valget, nemlig å gi seg tidlig mens han enda ikke har gjort (for mye) dumme ting, noe han ikke gjør.

I stedet fester han gjennom natten og våkner alene på hotellrommet med slippet rundt hodet. Gjennom episoden har Lilli Bendriss fra *Åndenes Makt* skremt han med å si at rommet er hjemsøkt, og nå virker det som om en noe paranoid Thomas tror på dette. Ikledd kun slips, skjorte og truse løper han forskremt ut på gangen og banker på døren til Lilli. Han spør om hun kan bli med på rommet hans, og det hele fører til en misforståelse der Katrine og Magnus kommer ut fra hvert sitt rom og tror tydeligvis at Thomas prøver å få Lilli med seg inn på rommet av andre årsaker. Det ender med at Magnus tilbyr seg å bli med en forskremt Katrine inn på rommet for å berolige henne. Episodens avslutning har klare likhetstrekk med piloten, og denne typen situasjonskomedie generelt. Protagonisten Thomas roter seg opp i problemer, og ender opp som taperen. Forskjellen fra piloten er at her er det én enkelt konflikt (hvis man ser bort ifra underplottet med et mulig gjenferd på Thomas sitt rom) som til slutt ender opp med at Thomas får et problem som han ikke greier å komme seg ut av, og som også gjør at han blir taperen av konflikten. Å ligge rundt som

mann er, som jeg tidligere har nevnt, sett ned på, og selv om Thomas ikke framstår som en representant for denne typen gjennom serien blir han satt i dette lyset her på slutten, og klarer ikke kommer seg vekk fra det. Magnus er den som ender opp med å gjøre dette, og er, ut ifra det man kan tolke ut ifra den avsluttende bussenen der han spør Katrine om hun er sliten, utro. Likevel framstilles han som vinneren av hele konflikten gjennom å bokstavelig talt pisse på den lille seieren Thomas hadde hele helgen (pokalen til Thomas som han hevder han tisset opp), og gjennom at han sitter med armen rundt Katrine på vei tilbake fra seminaret. Med andre ord kan episoden sees på som en problematisering av situasjonen til «den nye mannen» som tar avstand fra den tradisjonelle linken mellom seksuell lyst og kvinnelig objektifisering, og som er langt mer akseptert i dag enn den tradisjonelle maskuliniteten (MacKinnon 2003, 13-15). Thomas har kanskje sine mangler og feilskjær i sin framtreten, men han behandler til enhver tid kvinner med respekt. Likevel ender han stadig opp som taperen i serien, og framstår som ekkel når han forsøker å være snill, mens antagonist, representanten for den mer umodne seksualiteten som ligger rundt, går av med seieren.

4.4 Oppsummerende strukturanalyse

I denne oppsummerende delen av analysen skal jeg forsøke trekke linjer mellom de tre ulike hovedkarakterene, og tegne et bilde av en eventuell utvikling i måten norsk situasjonskomedie har representert mannen på med utgangspunkt i analysene ovenfor. Jeg vil først tegne opp en tabell, før jeg deretter går gjennom den etterpå, kategori for kategori.

4.4.1 Oversikt over representasjon

Tabell 4.1 viser de tre hovedkarakterene, og forholdet mellom motsetninger og likheter disse har når det kommer til ulike verdier og trekk, som er delt inn i ulike kategorier. Fiske (2011, 159-161) forklarer hvordan disse kategoriene og forholdene dem i mellom ikke er innebygd i teksten, men en måte å lese teksten på. Her er det sentralt at man fokuserer på forholdet mellom kategoriene, ettersom mening oppstår i nettopp denne sammenhengen. Er en kvinne singel på grunn av hennes karriereambisjoner, eller har hun karriereambisjoner fordi hun er singel? Gjennom å fokusere på den diskursive eller strukturalistiske lesestrategien kan man avdekke hvordan trekkene i stor grad

ikke stammer fra individet, men har sosial, politisk eller økonomisk bakgrunn. Dette viser hvordan karakterer på fjernsynet kan leses som representasjoner av sosiale posisjoner og verdiene som er legemliggjort i dem, og ikke som individer med egen psyke og motivasjon for handlingene de foretar seg i løpet av en episode. Gjennom å analysere karakterene avdekker man hvordan karakterene legemliggjør disse sosiale verdiene, og at konflikter karakterene i mellom er en framstilling av sosial konflikt. En kvinnes ambisjoner når det gjelder karriere kan psykologisk ses på som en funksjon karakteren har, men med den diskursive eller strukturalistiske lesestrategien leses det som den politiske reaksjonen av en kvinne på patriarkalsk undertrykkelse (Fiske 2011, 159-161). Siden problemstillingen i denne oppgaven er avgrenset til representasjonen av maskulinitet i disse tekstene kommer derfor denne analysen til å fokusere på sosiale konflikter som blant annet patriarkatets status, den andre bølgen av feminisme, menn fra ulike sosiale klasser og «den nye mannen». I enkelte tilfeller har jeg måtte bruke skråstrek i tabellen fordi det er en klar utvikling mellom den første og den andre analyserte episoden. Jeg har også forsøkt å ta høyde for bakgrunnsempiri som sekundære tekster, samt de episodene jeg har referert til i analysene, men ikke analysert i dybden. Under «Representasjon» har jeg måttet formulere meg forsiktig, for å ikke fokusere for mye på kategoriens psykologiske dimensjon (Fiske 2011, 159). Jeg har derfor blant annet valgt å gå for «*Uttrykt selvilde*», altså slik det representeres, og «*Generell framtoning*». Likevel er det essensielt å opprettholde fokuset på den strukturalistiske lesestrategien her. At Thomas er forsiktig kan psykologisk sees på som en funksjon av hans karakter, men i denne analysen leses det som en politisk reaksjon på den nye mannens usikkerhet med tanke på etterfølgene av den andre bølgen med feminisme.

Tabell 4.1 Verdistrukturen til karakterene

<i>Karaktertrekk</i>	<i>Fleksnes</i>	<i>Karl</i>	<i>Thomas</i>
<i>Likheter</i>			
Kjønn	Mann	Mann	Mann
Nasjon	Norge	Norge	Norge
Sted	Oslo	Oslo	Oslo
Rase	Hvit	Hvit	Hvit
Type maskulinitet	Medvirkende	Medvirkende	Medvirkende

<i>Ulikheter</i>			
<i>Kontekst</i>			
Tid	70-tallet	Slutten av 90-tallet	2010-tallet
Alder	30-årene	40-årene	40-årene
<i>Sosialt</i>			
Klasse	Arbeiderklasse	Middelklasse	Øvre middelklasse
Yrke	Sjauer	Markedskonsulent	Komiker
Hjem	Tradisjonelt	Moderne	Moderne
Økonomi	Stram	Stabil	Rik
<i>Sosio-seksuelt</i>			
Kjærlighetsstatus	På leting	Stort sett uinteressert	Opptatt/På leting
Sivilstatus	Singel	Singel	Samboer/Singel
<i>Representasjon</i>			
Autonom	Selvstendig	Veldig selvstendig	Veldig selvstendig
Modenhhet	Barnslig	Moden	Moden
Uttrykt selvbilde	Lettpåvirkelig	Urealistisk høyt	Reflektert
Mannlige vennskap	Nært forhold	Løsrevet	Nært forhold
Generell framtoning	Kompleks, jovial	Hissig	Forsiktig

4.4.2 Likheter og ulikheter - Kontekst

Som jeg var inne på i metode-kapittelet er de tre seriene plukket ut fordi hovedkarakteren i hver av dem ligner på hverandre med tanke på de helt grunnleggende karaktertrekkene, som kjønn, alder (omtrent), nasjonalitet, rase, bosted, og til tider også sivilstatus. Som følge av analysen har jeg også konkludert med at de alle tre også representerer den medvirkende maskuliniteten, slik den er definert av Connell (1995, 79-80). Som jeg har vært inne på endrer den hegemoniske maskuliniteten seg hele tiden, og enkelt oppsummert så hadde den flere likhetstrekk med den patriarkalske maskuliniteten på 70-tallet enn hva den har i dagens samfunn (Lotz 2014, 40). Med andre ord må de ulike karakterene måles opp mot ulik forståelse av hva hegemonisk maskulinitet er, ut ifra hva den

besto i når den ble sendt for første gang. Dette er for eksempel grunnen til at jeg stadig målte Fleksnes opp mot enkelte patriarkalske attributter, og viste hvordan han mislyktes med å leve opp til disse. Alle de tre karakterene faller utenfor den hegemoniske maskuliniteten (og unngår de underordnede og marginaliserte) på hvert sitt vis, men er altså en del av den medvirkende maskuliniteten. Jeg skal nå se nærmere på hvorfor.

4.4.3 Ulikheter - Sosialt

Som tabell 4.1 viser så tilhører de tre karakterene hver sin sosiale klasse. Denne er spesielt relevant for forståelsen av de to nederste karakterene på rangstigen, Fleksnes og Karl. Fleksnes er gjennom hele serien i en slags konflikt med samfunnet og andre karakterer, og er både sjauer, arbeidsledig eller innom små strøjobber underveis. I begge de analyserte episodene møter han folk fra høyere klasser, enten det er legen (øvre middelklasse) eller Hoff (overklassen), og i disse tilfellene blir han forsøkt belært, dominert eller ignorert. Dette kan som tidligere nevnt være en representasjon på arbeiderklassens kamp mot overklassen. Karl på sin side tilhører middelklassen som selvstendig næringsdrivende markeds konsulent, men prøver stadig å strekke seg mot den øvre delen av denne (Nordbø 2013, 163). Han forsøker å virke kjempeviktig overfor alle rundt seg, og uttrykker gjennom dette et ønske om å bli oppfattet som stor og mektig. Thomas framstår som en karakter med orden på store deler av livet sitt, som delvis springer ut fra hans suksessrike karriere, men på grunn av seriens narrativ (som skal framstille han som alt annet enn vellykket) er det lite fokus på dette.

De tre karakterenes sosiale klasse henger tett sammen med deres økonomiske kapital, som igjen påvirker hvordan deres hjem og materielle situasjon er, men ingen av dem lykkes i å bruke sine materielle eiendeler til å fremme seg selv og sin maskulinitet. Fleksnes får bilen sin latterliggjort i møte med en Jaguar og politiet, Karl får både nye og gamle eiendeler herjet med av ulike flytte- og leveringsfolk mens Thomas ikke får reaksjonene han forventet på sine nye, flotte sko, før de blir stjålet på thaimassasjen. Kun Thomas-karakteren kan leses som representasjonen av en manns aktive forsøk på å bruke en eiendel til å fremme noe ved sin egen maskulinitet (eller metroseksualitet), men Karl kan riktignok leses på samme måte når det gjelder størrelsen på fjernsynet sitt. Også Fleksnes er opptatt av fjernsynet sitt i *Beklager, teknisk feil!* (Sesong 2, episode 1), der han blant annet uten ironi i stemmen forteller om hvordan han så på prøvebildet «en times tid», og der karakteren går inn i en slags eksistensiell krise på grunn av at fjernsynet er ødelagt

(enda en eiendel tapt), kanskje for å representere båndet mellom mannen og en eiendel som fjernsynet. Ut ifra alle disse episodene kan det virke som om at mannen nesten har lettere for å knytte seg til en gjenstand enn andre mennesker, og at det er denne koblingen det narrative prøver å bryte opp eller ødelegge på et vis. Dette kan være en kommentar til den virkelige mannen som et materialistisk vesen, og som dårlig til å knytte bånd både da og nå (selv om det er Thomas som er klart mest opptatt av det materialistiske, i hvert fall i den første episoden). Karakterene blir også mer og mer velstående, i korrelasjon med det norske samfunnet generelt.

At materielle verdier er viktig, med tanke på maskulinitet, ser man også i amerikanske situasjonskomedier. Hvis vi kikker videre på bilen som objekt går denne igjen i flere serier. I *How I Met Your Mother* vies hele *Arrivederci, Fiero* (Sesong 2, episode 17) til at man tar farvel med Marshalls bil, som alle karakterene har et forhold til, mens i *The Chain of Screaming* (Sesong 3, episode 15) får Ted seg en ny bil som ingen får lov til å spise inni. I *Friends* får Ross seg en ny sportsbil i *The One Where They All Turn 30* (Sesong 7, episode 14), og blir umiddelbart ettertraktet av Phoebe og Rachel, mens Joey later som om han har fått seg Porsche på grunn av reaksjonene han får fra jenter når han finner nøklene til bilen i *The One With Joey's Porsche* (Sesong 6, episode 5). Feasey (2008, 25-26) viser hvordan vennskapet til Joey og Chandler faktisk i stor grad bindes sammen av materielle eiendeler, som lenestoler, «foosball»-bord og armbånd.

4.4.4 Ulikheter - Sosio-seksuelt

Når det gjelder kjærlighetslivet er det rent overfladisk ingen klar korrelasjon eller sammenheng å spore, men jeg vil likevel fokusere nærmere på forskjellen mellom representasjonen av Fleksnes og representasjonen av Karl. Begge er single gjennom hele serien, men Fleksnes uttrykker i flere episoder en intensjon om å skaffe seg en livspartner. Dette er ikke så rart når man tar i betraktning at situasjonskomedier ofte prøver å gjenspeile virkeligheten, og SSB (1977) viser at kun 12% av norske menn i aldersgruppen 35-39 var ugifte ved utgangen av 1976. Det vil si at de på dette tidspunktet verken var gift eller hadde vært det tidligere. Fleksnes er med andre ord representant for en relativt liten gruppe på dette tidspunktet, som også påvirker måten han blir lest av publikum. Han er også en av få ungarer i situasjonskomedieuniverset på dette tidspunktet. Likhetene med familiesituasjonen i britiske og skandinaviske situasjonskomedier har jeg nevnt, men de sentrale seriene *The Brady Bunch* og *All in the Family* gikk begge i samme tidskontekst som *Fleksnes Fataliteter* i USA, og var sentrert rundt kjernefamilien. Tall fra Miller (2011, 150) sitt kvantitative,

tilfeldige utvalg viser at i amerikanske situasjonskomedier fra 1955-1960 var 30 av mennene gift, 2 enkemenn og 3 single. Selv om dette er en liten stund før de overnevnte seriene gir dette også en liten pekepinn.

Som jeg har vært inne på tidligere representeres Karl og Thomas i en tidsperiode med litt andre forventninger til at virkelige menn skal finne seg en livspartner. De små øyeblikkene av kjærlighet som Karl opplever er tilknyttet et par vakre damer som han umiddelbart blir stormforelsket i, og som ikke synes å være basert på så mye annet enn hans begeistring for kvinnens utseende slik det uttrykkes av han. Sånn sett høres han mer ut som en type som Barney fra *How I Met Your Mother* eller Charlie fra *Two and a Half Men*, som begge kom ut få år etter *Karl & Co*, men i disse seriene er dette et tema i omtrent hver eneste episode (Lotz 2014, 1-2). For Karl sin del skjer det sjeldent, og når han skal be niesen til Fru Smith ut i *Den gode hjelper* (Sesong 1, episode 14) velter han en plante i gangen i prosessen. Thomas på sin side er derimot veldig raskt ute med å finne en ny partner, og understreker i den analyserte episoden at han leter etter noen å dele livet med, selv om han i de to foregående episodene både legger an på kusinen til eksen sin og har en kort romanse med en ung jente.

4.4.5 Ulikheter - Representasjon

Hvilke trekk og verdier som blir legemliggjort av karakterene har mye å si for hvorfor jeg mener de representerer den medvirkende maskuliniteten. Det viktigste og mest overhengende trekket her, slik jeg ser det, er modenheten til Karl og Thomas, og den tilsvarende binære motsetningen som Fleksnes sin barnslighet utgjør. Det er lett å avskrive denne barnsligheten som et rent humoristisk grep, men jeg mener det kan ligge noe mer bak. Fleksnes representerer en enslig arbeiderklasse mann i en tid der det ikke var så vanlig å være alene, og der den andre bølgen av feminisme var i ferd med å slå inn for fullt. Dette er en forutsetning som byr på mange sosiale konflikter, og Fleksnes er innom flere av dem i de to analyserte episodene. Opprinnelig høres ikke dette ut som en veldig lystig situasjon, men Fleksnes sine karaktertrekk, med jovialitet og selvtillit i bunn, viser en mulig måte for en mann med dette utgangspunktet å prøve å komme seg ut av denne situasjonen på. Siden *Fleksnes Fataliteter* er en situasjonskomedie går det derimot ikke alltid som planlagt, siden det narrative universet som regel jobber imot den altfor hardtprøvende anti-helten, og Fleksnes ender opp med å både være evig ungkar, og rygge når han møter overklassen. Kielland

(2013) understreker noen av de barnslige trekkene til Fleksnes kontra hans britiske forelegg, Hancock, som er langt mer stødig og jevn i sin dialog, uten de store nyansene i språk eller følelse. Bowes (1990, referert til i Gustafsson 2008, 19) hevder at *Hancock* var en av situasjonskomediene som ble tvunget til å håndtere, og også prøvde å løse – riktignok imaginære – løsninger på sosiale usikkerheter og redsler. At karakteren Fleksnes, basert på Hancock, gjorde det samme er med andre ord ikke utenkelig.

Karl befinner seg som nevnt i en annen tidskontekst, og er langt mer velstående. I motsetning til Fleksnes representeres han også som en moden mann, og trenger som tidligere nevnt ikke være ekstrem fordi karakterene rundt ham er det. De gangene han framstilles som hissig er det fordi omgivelsene jobber imot ham. Egentlig har han mest lyst til å rydde opp i alt på egen hånd, og ønsker så inderlig i å lykkes med dette. I denne forstand ligner han en del på Basil Fawlty fra den britiske situasjonskomedien *Fawlty Towers*, som legemliggjør mange av disse trekkene ifølge Horrocks (1994, 148-149). Han kategoriserer Basil som en «buffoon» – en bajas i motvekt til bildene av mannen som helt (Superman) eller ødeleggende kraft (Terminator). Denne kategorien er vid, men han nevner interessant nok Basil sammen med blant andre Hancock og *Steptoe and Son*, begge karakterer eller serier jeg har nevnt i forbindelse med Fleksnes. Dermed kan det kanskje tenkes at han og Karl ikke er så ulike likevel, først og fremst i kraft av deres autonomi og sivilstatus.

De mest grunnleggende, ideologiske forskjellene er sosial klasse, yrke og økonomisk kapital, som kan være med på å påvirke et annet trekk – uttrykt selvbilde – som igjen påvirker deres mannlige vennskap. La oss se på dette steg for steg: Karl er markedskonsulent, noe som påvirker hans sosiale klasse. Som selvstendig næringsdrivende er det opp til han selv å sørge for at han kommer seg opp og fram i samfunnet, og uten et ordinært familieliv har han også muligheten til å fokusere på å få dette til (selv om Vigdis og den metaforiske familien i borettslaget i form av Ulf, Smestad, Fru Frantzen og Fru Smith stadig gjør sitt for å forstyrre). Når han mislykkes i å bli suksessrik velger han heller å lyve for seg selv, og uttrykker et urealistisk høyt selvbilde. Dette urealistiske, ambisjonsrike ønsket, og løgnen, om å være på fornavn med Røkke og Gjelsten kan være en reaksjon på mannens press til å lykkes med karrieren sin, spesielt når forholdene ligger til rette og han ikke har kone eller barn å ta hensyn til. Som jeg har vært inne på tidligere setter han også jobben over relasjonene til menneskene rundt han.

Ifølge logikken ovenfor skulle også Fleksnes hatt fokus på karrieren, men dette skjer ikke. Tilsynelatende uten den helt store utdannelsen, og med yrkestittelen, etter eget utsagn, «lagerleder» eller «lageringeniør» tar karrieren aldri helt av (Bakken (2004) hevder han bare var en vanlig sjauer som brukte slike yrkestitler for å få arbeidet til å høres flottere ut). I *Biovita Helsesenter* (Sesong 2,

episode 4) kommer det fram at han har fått sparken fordi firmaet gikk konkurs, mens i *Ta Plass! Lukk dørene!* (Sesong 3, episode 5) er han tydeligvis tilbake i lagerbransjen, og på vei til en firmakonferanse (Lager '76) i Stockholm, men Fleksnes blir aldri avbildet i dette miljøet. I stedet ser man han på nattoget på vei til Sverige, der han for første gang får reise med første klasse (og uttrykker stor glede og stolthet rundt dette) og ellers bruker mye av episoden til å forsøke å ligge med en forførisk svensk dame, Eva. Dette er en sentral forskjell mellom Fleksnes og Karl. Selv om Fleksnes også er singel bruker han mange av episodene på å prøve å skaffe seg en partner, og blir representert som langt mer opptatt av dette enn karrieren sin. Som jeg har vist blir karakteren framstilt som et følelsesmenneske i mange situasjoner, og som tør å snakke om personlige ting med menneskene rundt seg – en mulig reaksjon på starten av feminismens andre bølge.

I *Helt Perfekt* er det vanskelig å lese så mye inn i Thomas sin sosiale klasse eller sivilstatus. Det narrative fokuserer ikke så mye på førstnevnte, med unntak av at Thomas unner seg luksuriøse, materielle eiendeler (kanskje som en følge av hans metroseksualitet?), mens hans sivilstatus altså endrer seg i løpet av serien og er ikke konstant. Thomas kan derimot fokusere både på karriere og nære, mannlige vennskap. Ikke bare lar dette seg kombinere fordi hans nærmeste venn, Eivind, er manageren hans, men Thomas verdsetter også hans selskap, i motsetning til for eksempel Karl som får sitt hjemmekontor invadert av forstyrrende besøk fra Ulf, Smestad og Fru Frantzen. Miller (2011, 152) nevner at menn også i amerikanske situasjonskomedier i fra perioden 2000-2005 i langt større grad er autonome, og at det det er et individualistisk, middelklasse-ideal å fokusere på seg selv, akkurat som i *Helt Perfekt*, og som man også ser tendenser til i de to andre seriene. Selv om hennes studie sammenligner de første amerikanske situasjonskomediene (der man i stor grad portretterte kjernefamilier, i motsetning til de single mennene jeg har analysert) opp mot nyere, amerikanske situasjonskomedier så står argumentet hennes om at maskulinitet i moderne situasjonskomedier ofte er assosiert med personlig autonomi, karrierer og dating (Miller 2011, 157). Dette er også blant de viktigste trekkene jeg har dratt fram i min analyse, med Fleksnes (dating), Karl (karriere) og personlig autonomi (Thomas).

Thomas representeres som moden og reflektert, fordi han er i takt med tiden: den andre bølgen av feminisme har slått inn, og det er ikke lenger mannens oppgave å framstå tøff og feilfri, som når han innrømmer at han ikke kan danse, eller det nærmest oppstår en kamp om å framstå mest feminin og følsom i konkurranse med Magnus på seminaret. Miller (2006, 149) hevder at de mannlige karakterene i *Seinfeld* gjorde det samme. Mens Ross og Chandler i *Friends*, og Frasier og Niles i *Frasier*, uttrykker ironisk avvisning hver gang deres maskulinitet blir satt i fare, konkurrerer Jerry, George og Kramer i *Seinfeld* om å være minst mannlig. Faktisk, de gangene en karakters maskulinitet blir satt spørsmålsteget ved er de gangene de overkompenserer eller kjemper mot

fristelsen til å bevise sin maskulinitet. De omfavner også aktiviteter som matlaging, rengjøring og synging uten å måtte nærme seg «den sensitive mannen» man finner i andre situasjonskomedier (Miller 2006, 149).

En motvekt til Thomas i *Helt Perfekt* er Eivind, som stadig fremmer sitt utdaterte kvinnesyn og sjåvinistiske holdninger. I serien er det nesten utelukkende Thomas og situasjonene han roter seg opp i som hovedsakelig framkaller latter hos seeren. Horrocks (1994, 149) hevder at komiske, mannlige representasjoner tilbyr en renselse med tanke på virkelige menns følelse av utilstrekkelighet. Representasjonene henvender seg til våre dypeste frykter i underbevisstheten og gjør dem til burlesk, som gjør at man kan le av dem og føle at det ikke er så ille å være mann.

Den generelle framtoningen, og måten man oppfatter og husker karakterene på, er påvirket av det narrative. Jeg nevnte i forbindelse med Thomas hvordan han var offer for en komisk degradering i slutten av hver episode, og at dette var uvanlig for komiske helter, men hvis man ser nærmere på Fleksnes skjer dette for han også; i den første episoden er det plutselig ørene det er noe feil med, mens i den siste må han demonstrere blinklysene sine for politiet på meget kreativt vis, før han til slutt blir nektet å kjøre videre. Dette forsterker inntrykket av disse to karakterene som anti-helter innenfor det narrative universet. *Karl & Co* er den eneste av de tre seriene der protagonisten ikke blir utsatt for en komisk nedgradering. Likevel forlater publikum episoden i latter, i form av at hjelperen Smestad får støt eller blir avslørt (for oss) å ha stjålet gullkranene Karl nettopp har fått montert. Dette med å la protagonisten avslutte episoden med hevet hode er et grep Tore Ryen har brukt i *Holms* senere også (Larsen 2003, 135).

5. Avslutning, funn og refleksjoner

Jeg vil nå diskutere funnene fra analysedelen ut ifra de to forskningsspørsmålene jeg utarbeidet innledningsvis, og se disse i lys av teori og tidligere forskning.

5.1 Forskningsspørsmål 1

Forskingsspørsmål 1: Hvilke ulike trekk, budskap og verdier fra virkeligheten legemliggjøres av de ulike karakterene?

Basert på funnene i analysen, som er oppsummert i tabell 4.1, kan alle de tre hovedkarakterene tilskrives å legemliggjøre den medvirkende maskuliniteten til Connell (1995, 79-80) fordi de er hvite, heterofile menn som tilhører enten arbeiderklassen eller middelklassen, samtidig som ingen av dem inngår i Connells (1994, 77) definisjon av hegemonisk maskulinitet på hver sin måte: Fleksnes er barnslig, Karl er singel og uinteressert i å gjøre noe med det, mens Thomas framstilles som hjelpeløs innenfor sitt univers. Som vist i analysedelen har de også ytterligere trekk som gjør at de ikke inngår i den hegemoniske maskuliniteten, men de tre overnevnte er hovedårsakene for hver av hovedkarakterene. Furuholmen og Usatynski (2015, 154) nevner tre strategier virkelige menn bruker for å unngå følelsen av skam eller utilstrekkelighet, nemlig ved å leve små liv, søke anerkjennelse fra kvinner eller samle materiell suksess. Studien har avdekket hvordan vi finner alle disse trekkene eller handlingene representert også i situasjonskomediens «virkelighet»; Fleksnes som slår seg til ro med å leve isolert på grunn av nesen sin, Fleksnes og Thomas (straks han blir singel og sjansen byr seg) sin jakt på en partner, og Karl og Thomas' stolthet over innredning og sko. Særlig de to siste punktene her, kvinner og materiell eiendom, er gjennomgående, og noe man også ser i de amerikanske situasjonskomediene.

Et gjennomgående budskap jeg har tatt opp er feminisme, nærmere bestemt den andre bølgen av feminisme, som fremkommer i mennenes møte med kvinner. Man ser tilløp til dette allerede i *Fleksnes Fataliteter*, gjenspeilet både i hvordan Fleksnes gang på gang mislykkes i å framstå som en versjon av Don Juan, og i hvordan kvinnene latterliggjør ham. I *Karl & Co* er Magda en ekstremt dominerende karakter overfor Ulf til tross for at man aldri får sett henne. Fru Frantzen er også handlekraftig, samt bruker tydelig tilgjort gråt for å manipulere Karl, slik at hun får viljen sin. Tydeligst kommer nok feminismens inntog fram i *Helt Perfekt*, der Ine er en veldig sterk

karakter, mens Thomas stadig blir framstilt hjelpeløs. Hvis Ulf er det feminine alibiet i *Karl & Co*, så er Eivind det sjåvinistiske svaret til *Helt Perfekt*, der han i mange tilfeller blir et bilde og en kommentar på hva som er feil med det utdaterte kvinnesynet enkelte virkelige menn enda har.

5.2 Forskningsspørsmål 2

Forskningsspørsmål 2: I hvilken grad har den norske situasjonskomediens representasjon av mannen endret seg?

Et av de mest sentrale funnene i studien er det jeg kommer inn på i siste avsnitt av kapittel 5.1; feminisme, blant annet representert gjennom framveksten av «den nye mannen». Selv om mitt fokus har vært på representasjonen av mannen i denne studien er man helt nødt til å ta hensyn til kvinnene for å skape mening. Ikke bare må maskulinitet i virkeligheten forstås gjennom menns forhold til andre mennesker og verden, slik Kimmel (2004, 182) nevner, men som Seiter (1992, 31-32) påpeker så får hvert element innenfor et kulturelt system sin mening fra sitt forhold til de andre elementene i det samme systemet. Man skal være forsiktig med å generalisere ettersom jeg bare har analysert seks episoder totalt fra tre ulike serier, men tendensen disse tre seriene imellom er ganske klar sett i et feministisk lys. Man går fra en Fleksnes som strever med å leve opp til de patriarkalske verdiene fra sin tid, via *Karl & Co* som for så vidt har en lite feminin hovedkarakter (men som står i opposisjon til den ekstremt underordnede maskuliniteten til Ulf) til den moderne, nye mannen i *Helt Perfekt*.

Jeg har vist hvordan denne tendensen har likheter til den man finner i for eksempel amerikansk situasjonskomedie, der en av de store forskjellene i mannens oppførsel, fra 50-tallet og frem til nyere tid, har vært en økning i antall feminine handlinger, ifølge (Miller 2011, 152-153). Hennes påstand om at det har dukket opp et nytt, individualistisk middelklasse-ideal for menn i situasjonskomedie gjelder også for de norske utgavene. Samtidig eksisterer det også mulige ulikheter mellom norske og amerikanske situasjonskomediemenn, ettersom en annen stor forskjell i oppførselen til de amerikanske mennene før og nå er umodenhet, ifølge Miller (2011, 153-154); de er langt mer umodne i nyere tid enn da genren først dukket opp på fjernsynet. Ut ifra de tre seriene jeg har analysert er tendensen helt motsatt: Den norske situasjonskomediemannen har blitt langt mer moden med tiden. Ikke bare har jeg vist hvor umoden Fleksnes ble framstilt, men man merker også på overgangen fra hissige Karl til den reflekterte Thomas at tendensen har blitt sterkere.

5.3 Konklusjon og videre forskning

Med utgangspunkt i fremlagte resultater kan jeg konkludere med at norske situasjonskomediers representasjon av mannen er variert, men til en viss grad følger både den samme utviklingen som utenlandske situasjonskomedier, og reflekterer det virkelige samfunn. Dette ser man først og fremst gjennom at mannen har adoptert flere feminine trekk, som å ta vare på seg selv eller pleie vennskap, og egentlig har vært nokså autonom helt fra de første, norske situasjonskomediene av. Samtidig er det flere eksempler på at mannen legemliggjør mer tradisjonelle maskuline verdier og trekk, ofte gjennom materielle eiendeler eller dating. I tillegg representerer karakterene flere sosiale konflikter, som sosiale klasser og gnisninger disse imellom. De sosiale klassene har ikke så mye å si for om karakterene blir stilt i et positivt eller dårlig lys, men de har en del å si for hva slags konflikter de havner i, som den mellom Fleksnes og Hoff.

Hvorfor dette er sånn, og hvor vidt dette gjelder for andre serier også kan ikke jeg fastslå ut ifra dette prosjektet, men dette kan være et mulig tema for videre forskning. *Fredrikssons Fabrikk* for eksempel, en svensk-norsk komiserie som gikk i perioden mellom *Fleksnes Fataliteter* og *Karl & Co*, portretterte en svensk klesfabrikkeiers iherdige forsøk på å få sine norske ansatte (fire kvinner og én mann) til å arbeide, men stadig ble utsatt for Pias oppfordring til streik. På et overfladisk nivå ligner også *Neste Sommer* (2014–) på *Helt Perfekt*, i den forstand av at det er den mannlige protagonisten som ofte framstilles som hjelpeløs og er den som havner i håpløse situasjoner. Til og med *Kontorsjef Tangen* fra 1966 omhandlet ifølge Wynn (2014) en far med en ustoppelig vilje til å gjøre alt selv, noe han alltid mislyktes med, og som førte til at hans mer praktiske anlagte kone måtte hjelpe ham. Samtidig, som Wynn (2014) påpeker, var dette før kvinnefrigjøringen, og konen administrerte alle oppgavene i hjemmet, i husmorens ånd. Leif Juster, på sin side, visste verken hvor kaffen eller koppene befant seg. Mønsteret med mannlige karakterer som blir dominert eller er avhengig av kvinner er uansett tilstede i flere av seriene fra genrens oppstart her i Norge, og med flere tilfeller av det motsatte også (Nygaard (2004, 109) hevder for eksempel at *Mot i Brøstet* kan ha en problematisk eller forenklet framstilling av kvinneroller), hadde det vært veldig interessant å lest flere intervjuer med dem fra produksjonssiden av genren også.

Litteraturliste:

Baumann, Shyon. 2001. Intellectualization and art world development: Film in the United States. *American Sociological Review* 66, (3): 404-426.

Birthisel, Jessica og Martin, Jason. 2013. «“That's What She Said“: Gender, Satire, and the American Workplace on the Sitcom The Office». *Journal of Communication Inquiry* 37, (1): 64-80.

Bjerén, Gunilla. 2002. «Drinking and masculinity in everyday Swedish culture». I *European Association of Social Anthropologists : Alcohol, Gender and Culture*, redigert av Dimitra Gefou-Madianou, 156-166. New York: Routledge.

Bradley, Kym. 2013. «(Re)presentations of (hetero)sexualized gender in Two and a Half Men: a content analysis». *Journal of Gender Studies* 22(2): 221-226.
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09589236.2012.752348>

Connell, R. W. 1995. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.

Dahlén, Peter. 2003. «Vem är den där kvinnan ...?! Presskritiken i Sverige 1956 av TV-serien I Love Lucy». *Presshistorisk årsbok 2003*. Stockholm: Föreningen Pressarkivets vänner.

Eck, Beth A.. 2014. «Compromising Positions: Unmarried Men, Heterosexuality, and Two-phase Masculinity». *Men and Masculinities* 17, (2): 147-172.

Enli, Gunn, Hallvard Moe, Vilde Schanke Sundet, og Trine Syvertsen. 2010. *TV - en innføring*. Oslo: Universitetsforlaget AS.

Feasey, Rebecca. 2008. *Masculinity And Popular Television*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Fiske, John. 2011. *Television Culture*, 2. utg. New York: Routledge.

Furuholmen, Dag og Usatynski, Ted. 2015. *Mannen: Myter, løgn & sannhet*. Oslo: Cappelen Damm

AS.

Gripsrud, Jostein. 1999. *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget.

Gustafsson, Marcus Andreas. 2008. «Narration i situasjonskomedin. Everybody Loves Raymond». Masteroppgave, Universitetet i Bergen.

Mathisen, Andreas. 2015. «Skammens sirkus: en analyse av skam- og skyldfølelse som komisk fenomen i Frank Hvam og Kasper Christensens *Klovn* (2005-2010)». Masteroppgave, Universitetet i Oslo.

Hartley, John. 2008. «Situation Comedy, Part 1». I *The Television Genre Book*, 2. utg., redigert av Glen Creeber, 78-81. London: Palgrave MacMillan.

Horrocks, Roger. 1994. *Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies And Realities*. London: The Macmillan Press Ltd.

Kielland, Victoria Fossum. 2013. «Det er ingen som kommer til å savne meg». *Z Filmtidsskrift* (1). <http://znett.com/2013/02/det-er-ingen-som-kommer-til-a-savne-meg/>

Kimmel, Michael. 2004. «Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity». I *Feminism and Masculinities*, redigert av Peter Murphy. Oxford: Oxford University Press.

Krippendorff, Klaus. 2013. *Content Analysis. An introduction to Its Methodology*. SAGE Publications: Thousand Oaks, California.

Larsen, Leif Ove. 1998. «Moderniseringsmoro: Romantiske komedier i norsk film 1950-1965. Sjangeren, publikum, sosialhistorien» Doktoravhandling, Universitetet i Bergen.

Larsen, Leif Ove. 2002. «Respektløs moro? Satire og parodi i 1960-årenes tv-komedie». I *Fjernsyn mellom høy og lav kultur*. Redigert av Staffan Ericson og Espen Ytreberg, 85-108. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

Larsen, Leif Ove. 2003. «Muntre perspektiv: Fjernsynskomediens estetikk». I *Blikkfang: Fjernsyn, form og estetikk*. Redigert av Anne Gjelsvik og Gunnar Iversen, 127-148. Oslo: Universitetsforlaget.

Lorentzen, Jørgen. 2004. *Maskulinitet*. Spartacus Forlag: Oslo.

Lotz, Amanda. 2014. *Cable Guys: Television and Masculinities in the 21st Century*. New York University Press: New York.

Lyngstad, Torkild Hovde og Noack, Turid. 2005. «Vil de velge bort familien? En studie av unge nordmenns fruktbarhets- og ekteskapsintensjoner». *Tidsskrift for Velferdsforskning* 8, (3): 120-134.

Mathisen, Andreas. 2015. «Skammens sirkus: en analyse av skam- og skyldfølelse som komisk fenomen i Frank Hvam og Kasper Christensens *Klovn* (2005-2010)». Masteroppgave, Universitetet i Oslo.

MacKinnon, Kenneth. 2003. *Representing men*. London: Hodder Arnold.

Metz, Christian. 1974. *Film language*. Oversatt av Michael Taylor. New York: Oxford University Press.

Meyrowitz, Joshua. 1985. *No Sense Of Place. The impact of electronic media on social behaviour*. New York: Oxford University.

Miller, Diana. 2011. «Masculinity in popular sitcoms, 1955-1960 and 2000-2005». *Culture, society & masculinities* 3, (2): 141-159.

Miller, Margo. 2006. «Masculinity and Male Intimacy in Nineties Sitcom: *Seinfeld* and the Ironic Dismissal». I *The New Queer Aesthetic on Television: Essays on Recent Programming*, redigert av James R. Keller og Leslie Stratyner. 147-159. Jefferson: McFarland & Company, Inc.

Mills, Brett. 2005. *Television sitcom*. London: British Film Institute.

Mills, Brett. 2009. *The sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Nordbø, Dagfinn. 2013. *Hva ler vi av?* Oslo: H. Aschehoug & Co.

Nygaard, Knut-Jørgen Tjøflaat. 2004. «Genrebevissthet i norske komiserier : en vurdering av tv-seriene Mot i Brøstet, Nr.13 og Mia i lys av situasjonskomediens genrekriterier». Masteroppgave, Universitetet i Oslo.

Sander, Johanna. 2014. «New Style in Sitcom: Exploring genre terms of contemporary American comedy TV series through their utilization of documentary style». Masteroppgave, Linköpings universitet.

Schilling, Mary Kaye. 2016. «Tina Fey Goes To War». Town&Country, 01.03.2016. (Lest 05. april 2016). <http://www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/a5146/tina-fey-interview/>

Seidler, Victor. 1992. «Rejection, Vulnerability, and Friendship». I *Men's Friendships*, redigert av Peter Nardi, 15-34. London: Sage.

Seiter, Ellen. 1992. «Semiotics, structuralism and television». I *Channels of Discourse, Reassembled : Television and Contemporary Criticism (2nd Edition)*, redigert av Robert C. Allen. 31-66. University of North Carolina Press.

Simmons, Jack og Rich, Leigh. E. 2013. «Feminism Ain't Funny: Woman as "Fun-Killer," Mother as Monster in the American Sitcom». *Advances in Journalism and Communication* 1, (1): 1-12.

Tunstall, Jeremy. 1993. *Television producers*. New York: Routledge.

Walker, Karen. 2004. «Men, Women, and Friendship: What They Say, What They Do». *Gender and Society* 8, (2): 246-265.

Østbye, Helge, Knut Helland, Karl Knapskog og Leif Ove Larsen. 2007. Metodebok for medievitenskap. Bergen: Fagbokforlaget.

Internettider:

Bakken, Bente. 2004. «Flere og flere lageringeniører». *Siste.no*, 04.10.2004. (Lest 12. november 2016). <http://www.siste.no/innenriks/flere-og-flere-lageringeniorer/s/1-103-1275009>

Dickson, EJ. 2013. «Amy Schumer: Women comedians will never be treated equally». *Salon*, 27.04.2013. (Lest 05. april 2016). http://www.salon.com/2013/04/27/amy_schumer_women_comedians_will_never_be_treated_equally/

Filmfront. 2016. «Bo Hermansson (Bo Ture Hermansson)». Lest 03. november 2016. <http://www.filmfront.no/aktor/45683/bo-hermansson>

NRK. 2015. «NRK Nett-tv». Lest 25. februar 2015. <http://tv.nrk.no/serie/fleksnes>

SSB. 1977. «Folkemengden etter alder og ekteskapelig status 31. desember 1976». Lest 21. oktober 2016. http://www.ssb.no/a/histstat/nos/nos_a899.pdf

Wynn, Michael. 2014. «Kontorsjef Tangen (1966) - NRKs første sitcom» *Montages*. 16.08.2014. (Lest 02.05.2015). <http://norskfilm.montages.no/2014/08/16/kontorsjef-tangen-1966-nrks-forste-sitcom/>

Avisartikler:

Dagbladet. 1998. «Karl i farta». *Dagbladet*, 03. mars 1998, 55.

Halleraker, Tormod. 2011. «Grunn til begeistring». *Verdens Gang*, 22. september 2011, 48.

Knarbakk, Jan Erik. 1973. «Programmet mitt var ubrukelig» *Verdens Gang*, 4. januar 1973, 7.

Larsen, Ole Martin. 1997. «Mangler norske komiserier». *Aftenposten Morgen*, 21. oktober 1997, 72.

Selås, Jon. 1998. «Krampemor!» *Verdens Gang*, 03. mars 1998, 39.

VG. 1972. «Ny Wesenlund/Hermansson-suksess?». *Verdens Gang*, 25. november 1972, 14.