

Postmoderne sitcom?

En analyse av tv-serien Flight of the Conchords i lys av perspektiver på postmodernisme og kvalitet i tv.



Linn Cathrin Lorgen



Masteroppgave, Institutt for informasjons- og medievitenskap

Universitetet i Bergen

Vår 2009

Innhold

TAKK	IV
INNLEDNING	1
KAPITTEL 1, PERSPEKTIVER PÅ POSTMODERNISME OG TV-FIKSJON	6
MODERNITET OG POSTMODERNITET.....	6
<i>Modernisme og postmodernisme</i>	7
<i>Postmodernisme og tv</i>	9
KONVERGENS-TV: <i>FLIGHT OF THE CONCHORDS</i> I ET PRODUKSJONSPERSPEKTIV	14
<i>Endringer i tv-industrien på 80-tallet</i>	14
<i>Merkevaren HBO</i>	16
<i>Konvergens-tv og strategier på nett</i>	19
KAPITTEL 2, REARTIKULERING AV SITCOM - FORMEN	24
HVA ER SITCOM?.....	24
SITCOM - FORTELLINGEN	26
<i>Flight of the Conchords ironiske sitcom-struktur</i>	29
MUSIKALSKE DIGRESJONER	33
UTRADISJONELLE FORTELLEMÅTER	38
FREMHEVING AV KREATIVITET OG INNOVASJON	41
KAPITTEL 3 – INTERTEKSTUALITET: PARODI ELLER PASTISJ I <i>FLIGHT OF THE CONCHORDS</i> MUSIKKINNSLAG? . 43	43
INTERTEKSTUALITET, PARODI OG PASTISJ	43
<i>Parodi og pastisj</i>	44
ANALYSE AV <i>FLIGHT OF THE CONCHORDS</i> MUSIKKVIDEOER.....	46
<i>Mutha Uckas</i>	47
<i>Bowie's in Space</i>	51
INTERTEKSTUALITET I TERTIÆRTEKSTENE SOM IDENTITETSMARKØR.....	54
KAPITTEL 4 – HUMOR I <i>FLIGHT OF THE CONCHORDS</i>	57
HVA ER HUMOR?	57
SITCOM UTEN LATTER.....	59
PINLIGE SITUASJONER OG SOSIAL INKOMPETANSE.....	60
KJØNN OG SEKSUALITET	62
INNSLAG AV SATIRE.....	65
DISTANSERT SPILLESTIL	67
<i>Deadpan – arven fra Buster Keaton</i>	70
IRONI SOM GJENNOMSYRENDE TREKK	72
POSTMODERNE MORO – MENINGEN MED <i>FLIGHT OF THE CONCHORDS</i>	76

ANALYSEMATERIALE	81
LITTERATUR.....	81
INTERNETT	87
ILLUSTRASJONSKILDER:	91
ILLUSTRASJONER.....	93
APPENDIKS 1, EPISODENES NARRATIVE STRUKTUR.	96
APPENDIKS 2, OVERGANG MELLOM FORTELLING OG MUSIKKINNSLAG	99
APPENDIKS 3, BESKRIVELSE AV REFERANSER I MUSIKKINNSLAG.....	103

Takk

Tusen takk til Leif Ove Larsen for gode og inspirerende veiledninger gjennom hele prosessen, og takk til Peter Dahlén for et veldig nyttig litteraturtips. Takk til gode medstudenter på instituttet som har gjort skriveprosessen lettere: Lucy, Terese, Joachim, Bernt, og en spesiell takk til Guro og Unni som har lest og kommet med konstruktive innspill til oppgaven. Til slutt vil jeg takke Said for oppmuntring og støtte i innspurten.

Innledning

I 2007 begynte den amerikanske betalkanal HBO å sende *Flight of the Conchords*, en komiserie med halvtimelange episoder om et tomanns “digi-folk”- band fra New Zealand som søker lykken som musikere i New York¹. Komikerne Bret McKenzie og Jemaine Clement, som i flere år har reist rundt sammen med en opptreden preget av musikalsk komedie, spiller fiktive versjoner av seg selv i serien. Karakterene *Bret* og *Jemaine* har nylig flyttet til storbyen New York ved seriens start. De har fått seg en manager: *Murray Hewitt*, som egentlig jobber ved det new zealandske konsulatet, men bestemmer seg for å prøve seg i manageryrket. Bandet har også fått én overdedikert fan, *Mel*, som forfølger guttene overalt hvor de går, og vier hele livet og alle tankene sine til dem, på bekostning av ektemannen *Doug*. De har også fått en venn i indisk-amerikanske *Dave*, en kynisk new yorker som bidrar med (ofte misledende) tips og råd om livet i storbyen, og om kvinner. Seriens fortellinger beskriver på komisk vis bandets karriere som aldri helt tar av, guttenes stadig mislykkede søken etter kjærlighet, og vennskapet mellom Bret og Jemaine som stadig blir satt på prøve.

På grunnlag av denne beskrivelsen av en serie bestående av halvtimelange episoder som skildrer et knippe faste karakterer som havner i komiske situasjoner, kan *Flight of the Conchords* (også kalt FOTC) virke som en ganske standard sitcom. Men serien har enkelte trekk som får den til å virke innovativ og frisk. Det kanskje mest tydelige er de mange musikkinnslagene som preger serien. I hver episode er det mellom ett til tre musikkinnslag. Bret og Jemaine, som er de som vanligvis står for disse innslagene, går plutselig fra å være uttrykksløse og tilbakeholdne karakterer med minimal mimikk, til å synge og ofte danse med stor innlevelse. I innslagene brukes trekk og konvensjoner fra ulike populærkulturelle sanger, artister, musikkvideoer eller sjangre, samtidig som det er gjort en eller annen vri, som skaper et komisk resultat. Serien har fått positive kritikker, for både serien generelt og kanskje spesielt den musikalske komedien, og ble blant annet nominert til fire Emmy - priser i 2008, der to av dem var for ”outstanding original music and lyrics” (Emmy 2008).

Serien preges i tillegg av en gjennomført ironisk tone, og av stadige referanser til andre medietekster, gjennom blant annet musikkinnslagene. Flere av trekkene jeg har nevnt hittil; sjangerblanding, intertekstualitet og ironi, er trekk ofte nevnt i forbindelse med *postmodernisme* i tv. Det er spesielt serier fra 1990-tallet og utover, som *Twin Peaks*, *Pee*

¹ Serien har også blitt sendt på Canal+ og NRK3 her i Norge, og blir distribuert i DVD-format.

Wee's Playhouse, *The Simpsons* med flere som beskrives av noen som spesielt postmodernistiske. En del av trekkene ved *Flight of the Conchords* antyder altså at også denne serien kan være interessant å se på i forhold til perspektiver på postmodernisme og det postmoderne.

Det er også interessant at serien omtales som et kultfenomen, mottar positive kritikker for å være innovativ og original, og av HBO omtales som en "underground hit comedy" (HBO, udatert A). Det legges altså vekt på at serien er noe spesielt og uvanlig. Den distribueres også av en kanal som gjennom sin historie har lagt vekt på å være leverandør av en type tv-underholdning som er *mer enn* "bare vanlig tv". Tv-underholdning har lenge hatt rykte på seg for å være uverdige å se på, banalt og fordummende, noe Paul Attallah reflekterer over i artikkelen *The Unworthy Discourse*:

There is a strong sense in which television and everything connected to it is seen as unworthy: unworthy certainly as a serious intellectual pursuit, unworthy even as a pastime. [...] In short, in the classic dichotomy between high art and low art, television definitely occupies the region of low art. (Attallah 1984:224ff.)

Han beskriver sitcom-sjangeren som spesielt lavt ansett, noe Brett Mills også poengterer i forhold til mangelen på forskning på sjangeren:

The causes of this could be many: a belief that the sitcom is simple and already understood; the belief that, as comedic form, it has little to 'say' about social concerns and the cultures it entertains; the belief that the examination of more 'serious' forms is more pressing; the belief that it's 'only sitcom'. (Mills 2005:3)

Tanken om at sitcom bare er til for å få oss til å le, og ikke verdig mer ettertanke, er altså ganske utbredt. Tv-underholdningens lavkulturelle status er også noe som preger diskurser omkring såkalt "kvalitets-tv" ("Quality TV"). Begrepet er først og fremst brukt om timelange dramaserier av en viss type, produsert fra 80-tallet og til i dag, som *Hill Street Blues*, *St. Elsewhere*, *Twin Peaks*, *E.R.*, *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *The Wire* etc. I et forsøk på å definere såkalt "Quality TV", lister Robert J. Thompson opp en rekke trekk som er felles for de fleste serier som blir vurdert som kvalitetsserier (Thompson 1996:13ff.).² Et sentralt punkt er at slike serier blir beskrevet i forhold til hva de *ikke* er: de er ikke "vanlig" tv, men noe mer, noe bedre. Videre er målgruppen for "Quality TV" ofte høyt utdannede, urbane og unge mennesker, som er svært attraktive for annonsører på grunn av sin kjøpekraft. I tillegg beskriver Thompson hvordan serier som passer inn under betegnelsen "Quality TV" skaper en ny sjanger ved å blande gamle. Som sagt er sjangerblanding et ofte nevnt trekk i forbindelse

² Disse trekkene blir presentert i kapittel 1, i forbindelse med en diskusjon av "kvalitets-tv" og dens fremvekst på 80-tallet.

med postmodernisme i TV, og diskusjoner omkring "Quality TV" og postmodernistisk tv er overlappende på flere punkter. *Twin Peaks* beskrives for eksempel som "Quality gone quirky" av Thompson, mens Jim Collins løfter frem serien som en av de mest markant postmoderne seriene på tv (Thompson 1996:149ff., Collins 1992:341ff.).

Selv om sitcom ikke opptar en sentral posisjon i diskusjonen omkring kvalitet i tv, går en del av disse nevnte trekkene igjen i nettopp komiserier som *Flight of the Conchords*. Serien er produsert av en distributør med slagordet "It's not TV, it's HBO", som fokuserer på å tilby underholdning som er hakket bedre enn det en får på tv ellers. HBO er en betalkanal og dermed avhengig av abonnenter som er villig til å betale for underholdningen de mottar fra kanalen, og en sentral målgruppe for kanalen er unge, velutdannede mennesker med stor kjøpekraft. I en artikkel om *Flight of the Conchords* på HBOs websider står det at serien vekker "hipster³ laughs", altså latter fra en viss målgruppe som følger med på nye trender. I samme artikkel omtales serien som et av flere eksempler på en trend for "ironisk komedie" (HBO 2007A), noe som kan ses som en måte å fremstille serien som del av noe nytt og helt oppdatert, og dermed attraktivt for dem som ønsker å følge med på hva som skjer innenfor humorfeltet.

Utover 90-tallet og til i dag har det dukket opp flere humorserier som virker annerledes enn sitcom før dette. Det har selvfølgelig vært endringer innen sjangeren i løpet av dens lange historie, men en del av de nyere seriene virker mer ekstreme i måtene de avviker fra etablerte sjangerkonvensjoner. Felles for mange av disse seriene, *The Simpsons*, *The Office*, *The Larry Sanders Show*, og ikke minst *Flight of the Conchords* for å nevne noen er at de har trekk som betegnes som postmoderne, som sjangerblanding, høy grad av selvrefleksivitet og hyppig referering til andre medietekster. I tillegg anses de ofte som "kvalitets-sitcoms" og mer verdt å se (i alle fall av visse målgrupper) enn serier som er mer forenlig med tradisjonell sitcom.

Det er nettopp dette jeg skal se på i denne oppgaven. Jeg gjør en sjangeranalyse av *Flight of the Conchords*⁴ i lys av perspektiver på postmodernisme og postmodernitet generelt, og på nyere tendenser innen tv-fiksjon og det som gjerne kalles "kvalitets-tv" spesielt.

Ordet sjanger er fransk for "type", "art" eller "måte", og i estetisk sammenheng beskriver det en kategori som består av en rekke tekster som har noen fellestrekk (Larsen 2008:194). Sjangre er viktige både for publikum og i produksjonsprosesser. Tilskuere bruker

³ En hipster defineres som en "person som går inn for det som regnes som nytt, smart og moderne" ("hipster", udatert).

⁴ Analysen er basert på sesong 1 av serien. Det finnes i april 2009 også en sesong 2.

sjangerkompetanse for å kategorisere medietekster, og våre kunnskaper om sjangre former forventningene våre i møte med en tekst. Fra produksjonssiden er utnytting av sjangerkonvensjoner en måte å redusere økonomisk risiko, og gjøre markedsføringen mot bestemte publikumsgrupper lettere (ibid.). Dette gjelder i stor grad sitcom som sjanger, da den har vært en stabil og populær sjanger gjennom hele tv-mediets historie, som det i stor grad har vært relativt trygt å satse på.

Det finnes flere måter å gjøre sjangeranalyse på. Jeg fokuserer på den ene siden på hvordan en enkelt serie forholder seg til sjangeren generelt. For å gjøre dette forholder jeg meg til beskrivelser av sjangeren gjort av forskere som David Marc (1997), John Hartley (2008), Brett Mills (2005) og Leif Ove Larsen (2003). Disse skisserer opp vanlige trekk ved sjangeren og kommer inn på måter sjangeren har gjennomgått endringer de siste tiårene. Jeg studerer hvordan *Flight of the Conchords* følger eller avviker fra sjangerens konvensjoner, spesielt i kapittel 2, men også indirekte i de andre kapitlene. Analysen kan også beskrives som en studie av sjangerhybrider, fordi jeg legger vekt på hvordan konvensjoner fra ulike sjangre blandes i serien (Larsen 2008:199). Jeg forsøker også å belyse måtene serien avviker fra sjangeren ut fra diskusjonene omkring postmodernisme og kvalitet i tv. Kanskje er måten serien blander sjangre og inkluderer musikalsk parodi tegn på at postmodernismen har inntatt sitcom-sjangeren? Eller kanskje er avvikene uttrykk for at sitcom har blitt "kvalitets-tv"? Kanskje går disse to tendensene hånd i hånd?

Oppgaven inneholder tre analysekapitler. Det første, kapittel 2, tar for seg seriens *form*, altså fortellingene i serien og måten de fortelles på, samt seriens *stil*, det vil si formale aspekt ved serien som filmestil og estetikk i forhold til det jeg beskriver som konvensjonell eller det en kan kalle prototypisk sitcom. Et eksempel på en relativt konvensjonell serie er *Cosby* fra 80-tallet. *Cosby* er en situasjonskomedie om en idyllisk familie som i hver halvtimelange episode kommer ut for komiske situasjoner som kompliserer og til tider truer familieidyllen. Innen episodens slutt er imidlertid situasjonen løst, og alle er minst like lykkelige som ved episodens start. I kapittel 2 går jeg nærmere inn på trekkene ved prototypisk sitcom i forhold til *Flight of the Conchords*.

Det andre analysekapittelet, kapittel 3, tar for seg seriens utbredte og selvbevisste bruk av *intertekstualitet*, spesielt i musikkinnslagene. Som nevnt brukes trekk og konvensjoner fra ulike sanger, artister og musikkstiler i musikkinnslagene. I noen sanger imiteres bestemte artister, med en komisk vri, mens i andre er det mer generelle musikkstiler som imiteres på denne måten. Er disse musikkinnslagene da parodier? Fredric Jameson har hevdet at parodi er erstattet av pastisj, eller "blank parodi", i postmodernismen. Jameson ser den postmoderne

blanke parodien som blottet for den kritiske og ofte satiriske brodden til parodi (Jameson 1984:64f.). Jeg diskuterer disse begrepene nærmere i kapittel 3, og vurderer om musikkinnslagene i serien er parodier eller pastisjer. Kapittel 4 belyser så sider ved seriens humor. Skiller humoren seg vesentlig fra tradisjonell sitcom-humor? Hva er dens kjennetegn og virkemidler?

Aller først, i kapittel 1, vil jeg imidlertid belyse aspekter ved postmodernisme og postmodernitet generelt, og hva postmodernisme betyr for fjernsyn spesielt. I tillegg studerer jeg ikke bare serien, som er *primærtteksten* i denne studien, men diskuterer noen av de mange *sekundærtekstene* som er en del av *Flight of the Conchords* som konsept og merkevare. For i dagens medielandskap, preget av en tiltakende digitalisering og tendenser mot konvergens⁵, er ”tv” blitt en mer komplisert størrelse enn tidligere. Hva er tv, når tekstene produsert for tv også er tilgjengelig via nedlasting eller streaming⁶ på internett, selges på DVD, og kan ses via ulike formater som ipoder eller telefoner? Samtidig blir det ofte produsert tilleggstekster (sekundærttekster) til for eksempel tv-serier gjennom varer, ekstramateriale på DVD-er eller websider, eller gjennom diskusjonsforum og lignende. Dette kompliserer grensene for fjernsynsteksten ytterligere.

Flight of the Conchords er ikke bare en tv-serie sendt på tv. Komikerduoen reiser rundt og opptre, og har tidligere hatt et radioprogram på BBC2 basert på mye av det samme materialet som finnes i serien. Sangene fra serien er tilgjengelig på en rekke plattformer, som nettsiden YouTube, via Itunes og på CD. På HBOs hjemmeside finnes det også en rekke tilleggstekster og ekstrainformasjon om serien. Jeg utforsker disse kontekstuelle forholdene for serien i andre del av første kapittel, med hovedfokus på seriens hjemmeside på HBOs nettsider. Jeg belyser også fenomenet ”kvalitets-tv” grundigere her, og skisserer opp sentrale trekk ved serier som gjerne blir beskrevet som litt bedre enn ”vanlig” tv. I tillegg diskuterer jeg HBOs image som produsent av nettopp denne formen for fjernsynsunderholdning, noe som kan kaste lys over hvorfor en slik kanal velger å distribuere en serie som *Flight of the Conchords*.

⁵ Konvergens betyr at noe løper sammen (”konvergens” udatert). Se også side 14.

⁶ Refererer til det å se materiale via spesielt internett, uten å behøve å laste ned materialet først.

Kapittel 1, Perspektiver på postmodernisme og tv-fiksjon

Postmodernisme er et begrep brukt for å betegne fenomen eller tendenser i kunst og kultur. Ifølge Anne Friedberg har begrepet blitt brukt om tendenser innen litteratur siden 60-tallet, arkitektur siden midten av 70-tallet, om dans og opptreden på siden slutten av 70-tallet, og om film og fjernsyn først på 80-tallet (Friedberg 1993:157). Jeg bruker artikkelen ”Television and Postmodernism” av Jim Collins fra 1992 som utgangspunkt for denne introduksjonen til problemfeltet. I denne artikkelen skisserer Collins opp noen sentrale punkter for hvordan diskusjonen omkring postmodernisme kan overføres til studier av fjernsyn, og den har blitt stående som et sentralt bidrag innenfor feltet. Før jeg går inn på Collins beskrivelse av postmodernisme i tv, vil jeg se nærmere på begrepene postmodernisme og postmodernitet generelt.

Modernitet og postmodernitet

Det finnes en rekke bud på hva postmodernitet og postmodernisme er, og uenigheten er stor når det kommer til å forklare disse kompliserte begrepene. Felles for de fleste er uansett at postmodernitet er noe annet, en fortsettelse av eller et brudd med *moderniteten*, og postmodernisme skiller seg fra *modernisme* på samme måte.

Begrepet *modernitet* henviser kort forklart til en tidsperiode og et verdenssyn med begynnelse på 1700-tallet og opplysningstiden, og som nådde sitt høydepunkt på slutten av 1800- og første halvdel av 1900-tallet. Moderniteten blir beskrevet som en tid preget av dramatiske teknologiske endringer, og med et syn på fremgang som avgjørende for menneskers velferd, i tillegg til en utbredt fremtidsoptimisme samtidig med en sterk engstelse for endring og sosialt kaos (Sturken & Cartwright 2004:360). *Postmodernitet* beskriver en sosial og filosofisk periode eller tilstand etter moderniteten. Postmoderniteten blir ofte beskrevet som en periode preget av kynisme og en utfordring eller revurdering av etablerte sannheter og systemer, samt en tvil til tanken om lineær fremgang. Innenfor postmoderne *teori* finner en for eksempel en retning kalt *antifoundationalism*, representert ved blant andre Jean-Francois Lyotard som kritiserer såkalte ”metanarrativer”, og ethvert sett av forklaringsmodeller som søker å forklare alle aspekt ved menneskets oppførsel, historie, eller økonomiske systemer (Collins 1992:340). En revurdering av modernitetens forestilling om et enhetlig subjekt er også et ofte nevnt aspekt ved det postmoderne. Postmodernistisk feminisme ser for eksempel på (kjønns)identitet som noe sosialt konstruert fremfor en

essensiell og naturgitt størrelse. Mange teoretikere innenfor denne tradisjonen søker å erstatte en enhetlig forestilling om identitet med mangesidige og komplekse forestillinger omkring sosial identitet, der kjønn, sammen med faktorer som rase, klasse, alder og seksuell orientering spiller inn (Collins 1992:337). Den postmoderne fragmenterte identiteten knyttes også ofte til konsum. Cara Louise Buckley og Brian L. Ott skriver at tanken om et enhetlig selv (et rasjonelt kartesiansk subjekt) er erstattet med et mer flytende og fragmentert syn på identitet knyttet til image, stil, utseende og dermed konsum. Selvet er i økende grad en ytre opptreden som utnytter tegn og koder fra kulturen. Buckley og Ott skriver at ""Individuals" are, above all, consumers, who articulate a meaningful sense of self through consumer choice (in media, fashion, social commitments, etc.)" (Buckley & Ott 2008:210).

Flere teoretikere, deriblant Linda Hutcheon påpeker at noe av forvirringen omkring postmodernisme og postmodernitet skyldes at de to begrepene slås sammen og brukes om hverandre. Når man snakker om postmodernitet, anlegger en et sosialt eller filosofisk syn, og beskriver en tilstand eller egenskaper ved samfunnet i nyere tid. Med begrepet *postmodernisme*, er det derimot snakk om kulturelle bevegelser. Begrepet brukes blant annet til å beskrive en bestemt stil og periode innen arkitektur, kunst, litteratur, film og tv (Hutcheon 1989:23f.). Fredric Jameson bruker begrepet postmodernisme til å beskrive både postmodernisme og postmodernitet. Mens Hutcheon argumenterer for å skille mellom postmodernisme og postmodernitet, bruker Jameson postmodernismebegrepet for å beskrive både "a whole set of aesthetic and cultural features and procedures" i tillegg til "the socioeconomic organization of our society commonly called late capitalism" (Jameson 1986-7, i Hutcheon 1989: 26). For Jameson er postmodernisme et uttrykk for selve logikken i det senkapitalistiske system (Jameson 1984).

Modernisme og postmodernisme

Hva postmodernisme er og når det dukket opp vil variere med hvilket medium det er snakk om. Innen kunstfeltet beskrives popkunsten til Andy Warhol og Roy Lichtenstein på 50- og 60-tallet som postmoderne av noen (Collins 1992:330), mens andre (Kleiner & Mamiya 2005:1034) setter 70-tallet som tidspunkt for postmodernismens inntog.

Modernismen rett før dette skiftet var preget av en sterk formalisme, og har blitt kritisert for å være elitistisk. Kunstkritikeren Clement Greenberg blir tilskrevet en stor rolle for det som kalles "formalistisk modernisme", eller til og med "Greenbergianisme", siden han hadde stor makt og innflytelse i kunstverden fra 1940- 1970-tallet. Greenberg la stor vekt

kunstens ”renhet” og avvisningen av illusjonisme. Han mente at kunsten burde utforske egenskapene ved det aktuelle kunstmediet i bruk. Malerkunsten skulle unngå enhver illusjon av tredimensjonalt rom, og heller fokusere på flatet, som Greenberg så som mediets definerende trekk (ibid.:1034). Mye av avantgarde kunsten på denne tiden, representert ved kunstnere som Jackson Pollock, Robert Motherwell og Morris Louis var dermed abstrakt og minimalistisk. Modernistisk arkitektur, og spesielt det som kalles *Internasjonal Stil*, utviklet av arkitekter som Ludvig Mies van der Rohe, Le Corbusier og Walter Gropius på 1920-tallet er ett av de feltene der bruddet mellom modernisme og postmodernisme kanskje er aller tydeligst. Mange ser til stilendringene innen arkitekturen også i diskusjoner av modernisme vs. postmodernisme innen andre kunstarter. Den internasjonale stilen var preget av rene flater, geometriske former, og utbredt bruk av betong og glass. Internasjonal Stil var radikalt nyskapende, og det var få spor av 1800-tallets arkitektur eller regionale karakteristikk i denne stilen. Arkitektene dyrket teknikken som et mål i seg selv, og så for seg at ved å endre konvensjoner for struktur i arkitekturen, også kunne endre folks bevissthet og skape sosial endring. Stilen har imidlertid i likhet med den modernistiske kunsten blitt anklaget for å være elitistisk, og kritisert for at de fleste beboerne av disse radikalt nye byggene ikke kunne forstå de politiske tankene som lå bak stilen, noe som gjorde håpet om stor sosial endring gjennom arkitekturen urealistisk (Collins 1992:329).

Postmodernisme innen kunst og arkitektur blir ofte sett som en avvisning av den elitistiske modernismen. Postmodernisme er ikke lett å definere som en enhetlig stil, men kan heller ses som et stort kulturelt fenomen (Kleiner & Mamiya 2005:1034). Kunstfeltet ble ved postmodernismens inntog preget av en voldsom eklektisisme. Kunstnere som Andy Warhol brukte bilder fra populærkulturen, som Marilyn Monroe og *Campbell's* suppebokser som utgangspunkt for kunsten, noe som bidro til en utfordring av skillet mellom høy og lav kunst. I tillegg dukket det opp en rekke ulike kunstformer, som installasjonskunst, performance, konseptkunst etc., i tillegg til at mange vendte tilbake til figurativ kunst, etter det strenge fokuset på abstraksjon innen modernistisk kunst. Postmodernistisk kunst blir beskrevet som selvrefleksiv og setter ofte spørsmålstegn ved grensene for museumskunst og populærkultur, i tillegg til å utfordre konvensjonene for kunst på andre måter (Collins 1992:330). Fredric Jameson fremhever utviskingen av skillet mellom høy- og lavkultur som helt sentralt for postmodernisme, og beskriver hvordan de nye postmodernistiske tekstene er gjennomsyret av elementer fra kulturindustriens medietekster (Jameson 1984:54).

Begrepet postmodernisme har som sagt blitt brukt om arkitektur fra midten av 70-tallet (Friedberg 1993:157), og den postmoderne arkitekturen er i likhet med postmoderne kunst

preget av eklektisisme. Denne stilen blir sett som et opprør mot Internasjonal Stils strenge minimalisme. For arkitekturen fantes det også et slags ”manifest” som skisserte opp hvordan den nye arkitekturen skulle se ut. Denise Scott Brown og Robert Venturis bok *Learning from Las Vegas* argumenterte for en ny type arkitektur som ville kommunisere med publikum gjennom bruk av tegn som var ”impure, inartistic and mass-produced” (Collins 1992:330). Postmoderne arkitektur blander elementer fra ulike stiler og historiske perioder i det som blir kalt en ”radikal eklektisisme” (eller som Fredric Jameson kaller det: estetisk populisme (Jameson 1984:54)). Bygningen *Piazza d’Italia* i New Orleans tegnet av arkitekten Charles Moore blander for eksempel romerske søyler med glorete neonlys (Kleiner & Mamiya 2005:1063).

Overgangen fra modernisme til postmodernisme er altså preget av en bevegelse fra abstraksjon, streng geometri og minimalisme, til det kjente og masseproduserte. Renhet blir erstattet med eklektisisme, og en internasjonal enhet med kulturell spesifisitet. Det å finne på noe radikalt nytt blir erstattet med det å reartikulere noe som allerede eksisterer (Collins 1992:330).

Postmodernisme og tv

Det er en sterk forbindelse mellom tv og postmodernisme, påpeker Jim Collins. Tv blir nemlig ofte omtalt som selve essensen ved postmoderne kultur, og postmodernisme blir på den andre siden ofte avskrevet som bare ren ”tv-kultur”. Det er samtidig vanskelig å overføre tv til debatten om postmodernisme, for i motsetning til arkitektur, litteratur og kunst, har tv-mediet på grunn av sin korte historie ikke hatt en modernistisk fase som kan stå i kontrast til dets postmodernisme (Collins 1992).. Noen vil dermed hevde at det er umulig å snakke om postmodernisme i tv. Samtidig ser en mange av trekkene som karakteriserer postmodernisme i andre kunstformer i tv-fiksjon fra 80- og 90-tallet til i dag.

En av grunnforutsetningene for den postmoderne tilstand er ifølge Collins den store utbredelsen av *tegn* og deres uendelige sirkulering som vår tid er preget av. Teknologier utviklet de siste tiårene, som kabel-tv, videospiller, digitalt opptak, datamaskiner og internett med de store tendensene til mediekonvergens dette har medført, har bidratt til et evig økende overskudd av medietekster og informasjon, som krysser teknologiske formater, og blir omformet, flyttet og repetert. Ifølge Collins former denne store strømmen av konkurrerende tegn selve meddelelsesprosessene i samtiden, fordi alle budskap til enhver tid må defineres over og opp mot rivaliserende uttrykk. Tv-mediet er et godt eksempel på denne stadige

sirkulasjonen av en enorm mengde tekster, med dets store fokus på repriser, syndikering på andre kanaler og utenlandsdistribusjon⁷ (Collins 1992:331).

Postmoderne kulturproduksjon er preget av en rekke strategier for *reartikulering* og *appropriasjon*⁸ av disse mange allerede eksisterende tekstene som sirkuleres i postmoderne kultur. Postmoderne tekster er med andre ord ofte utpregede *intertekstuelle*, det vil si at de bærer med seg noe fra andre tekster. Alle tekster, uansett om de beskrives som postmoderne eller ikke, er intertekstuelle på ett eller annet nivå, fordi de alltid bærer med seg spor av de tekstene som kom før dem, for eksempel ved å være del av en sjanger. Men postmoderne intertekstualitet, reartikulering og appropriasjon beskrives gjerne som mer utbredt og *ironisk*. Umberto Eco mener at en ironisk artikulering av noe ”allerede uttalt” er det karakteristiske trekket ved postmoderne kommunikasjon. Collins bruker et av Ecos eksempler på dette, som går ut på at en i postmoderne kultur ikke lenger kan komme med uskyldige og ”rett frem” uttalelser som ”I love you madly” til sin elskede, fordi det sannsynligvis bare vil produsere latter. Det er i stedet typisk i postmoderne kommunikasjon å reartikulere et utsagn på en ironisk måte og for eksempel si ”As Barbara Cartland would put it, I love you madly” (Collins 1992:333). Her sier man altså noe ved å sitere et allerede eksisterende utsagn ironisk. Ifølge Eco produserer dette en gjensidig glede i å manipulere en tekst på ironisk vis for ens egen bruk. I postmoderne kultur blir allerede eksisterende uttrykk på denne måten ”kapret” og gitt en ny mening. Da Andy Warhol brukte suppebokser som grunnlag for sine bilder, endret han betydningen til disse suppeboksene i forhold til slik de fremsto på reklamer eller i butikkhyller før dette. Da Charles Moore brukte romerske søyler kombinert med neonlys, fikk disse et annet uttrykk og mening enn i arkitekturen de var hentet fra. Og når *Flight of the Conchords* approprierer stilen til David Bowie i et av sine musikkinnslag, oppstår det et nytt uttrykk med en ny betydning i forhold til David Bowies musikk, noe jeg skal diskutere i kapittel 4.

Linda Hutcheon mener at det som kjennetegner postmoderne reartikulering av fortiden er en *ambivalent* holdning til den opprinnelige teksten. Det hun kaller ”ambivalent parodi”⁹ bærer nemlig med seg både en gjenkjennelse av den makten opprinnelsesteksten har, og dens ideologiske og stilistiske begrensninger. Postmoderne ambivalent parodi evner altså, ifølge Hutcheon, både å bekrefte posisjonen til et uttrykk, samtidig som den kritiserer (Hutcheon

⁷ Beskrivelsen passer best i forhold til de ledende tv-industriene, spesielt den amerikanske tv-industrien.

⁸ Appropriasjon, eller nærmere bestemt kulturell appropriasjon som det er snakk om i dette tilfellet, er å ”låne” eller ta over, og endre betydningen eller uttrykket til et allerede eksisterende kulturprodukt (Sturken & Cartwright 2004:350).

⁹ *Parodi* og *pastisj* er kanskje de formene for intertekstualitet som nevnes oftest i forbindelse med postmodernisme. Begrepene diskuteres i kapittel 3.

1989:93ff.). Denne dobbeltheten er sentral for Hutcheons definisjon av postmodernisme generelt:

In general terms it takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement. It is rather like saying something whilst at the same time putting inverted commas around what is being said. The effect is to highlight, or 'highlight', and to subvert, or 'subvert', and the mode is therefore a 'knowing' and an ironic – or even 'ironic' – one. (ibid.:1)

Postmoderne tekster preges altså av en ironisk tone; en antydning om at det også menes noe mer enn det som sies direkte. Det er ulike meninger om hva denne ironien i postmoderne kultur betyr, og hvilke konsekvenser den har for samfunnet. Fredric Jameson ser tendensene for ironisk reartikulering (selv om han ikke beskriver det slik, men som blant annet "estetisk populisme") som et symptom på at en ren form for kapitalisme har gjennomsyret alle former for kulturproduksjon, og beskriver det nye samfunnet som et uten kulturelle hierarkier, som en dybdeløs verden der en ikke lenger griper til naturen, fortiden eller kunsten for å skjønne nåtiden. I postmoderniteten viser en bare til tidligere stiler i en endeløs resirkulering som reflekterer den evige varesirkuleringen i et altomfattende kapitalistisk system (Jameson 1984, Dentith 2000:155). Hutcheon er noe mer positiv, og mener at postmoderne tekster har til formål å synliggjøre konvensjoner, å denaturalisere og dermed utfordre etablerte sannheter og konvensjoner (doxa), men at de ofte samtidig som de denaturaliserer og utfordrer konvensjoner, bekrefter dem (Hutcheon 1989:8). Det er altså en viss ambivalens i postmoderne kultur ifølge Hutcheon, men hun ser ikke på den som bare tom resirkulering av overflatetegn. Buckley og Ott har en lignende beskrivelse av det paradoksale ved konsum og den postmoderne identiteten. Ved å bruke tegn fra kulturen i signaliseringen av ens identitet, kan en både bekrefte kodene for den dominante kulturen, og undergrave disse kodene ved kreativ reartikulering og bricolage¹⁰ (Buckley & Ott 2008:210).

Appropriasjonen av allerede eksisterende tekster er ifølge Collins svært synlig i tv-mediet, fordi her sirkuleres ofte disse "originaltekstene" samtidig med de nye reartikulerte tekstene (Collins 1992:330ff.). For eksempel kan man på en kanal se *Flight of the Conchords* gjøre en komisk hyllest til David Bowie, og slår man over på en annen kanal, kan man risikere å se en av David Bowies musikkvideoer, som fungerer som grunnlag for dette nye omarbeidede uttrykket. Dette gjelder ikke bare tv-mediet, for i dag kan en for eksempel få tilgang til både en parodi og parodiens grunnlag på internett, gjennom for eksempel sider som

¹⁰ Begrepet bricolage blir av Marita Sturken og Lisa Cartwright forklart som: "the activity of taking consumer products and commodities and making them one's own by giving them new meaning." Dette har ifølge Sturken og Cartwright et subversivt potensiale (Sturken & Cartwright 2004:350).

YouTube. Måten digitale teknologier tillater flyt av innhold på tvers av medier bidrar til en økt tilgjengelighet til både tekster fra fortid og nåtid.

Collins beskriver den postmoderne intertekstuelle refereringen som emblematiske for en *hyperbevissthet* (hyperconsciousness) en finner i postmoderne populærkultur, det vil si en selvbevissthet fra tekstens side omkring dens kulturelle status, funksjon og historie, og omstendighetene for dens sirkulering og mottakelse (Collins 1992:335). Collins skiller denne hyperbevisstheten fra den typen selvrefleksivitet som assosieres med en del modernistisk kunst. Her brukes begrepet refleksivitet for å beskrive en praksis der en gjør tilskuere klar over omstendighetene for produksjonen av en tekst ved å trekke oppmerksomheten til disse i selve teksten. Bertolt Brecht la for eksempel i sine teateroppsetninger vekt på å konstant minne tilskuerne på at de befant seg i et teater. Han oppfordret til at publikum skulle holde på en kritisk distanse fremfor å identifisere seg med protagonisten og involvere seg emosjonelt (Williams 2004)¹¹. Denne typen selvrefleksivitet kan altså ses som en måte å oppfordre til en mer distansert og kritisk lesning av en tekst. Collins mener også at den hyperbevisstheten en finner i det han kaller ”metapop”-tekster skiller seg fra den selvbevisstheten som brukes av en del postmoderne kunstnere som bruker populærkulturen som del av en kritikk. For eksempel approprierer fotografen Cindy Sherman representasjoner av kvinner i Hollywoodfilm fra 50- og 60-tallet i fotoserien *Untitled Film Stills* fra perioden 1977-1980. Dette tolkes som en måte å kritisere representasjoner av kvinner i film (Williams 2004:252). I stedet skriver Collins om hyperbevissthet:

In the ”metapop” texts that we now find on television, on newsstands, on the radio, or on grocery store book racks, we encounter, not avant-gardists who give “genuine” significance to the merely mass cultural, but a hyperconscious rearticulation of media culture by media culture. (Collins 1992:335)

Collins bruker en episode fra *The Simpsons* som eksempel på denne hyperbevisstheten. Denne serien er også blant de tv-programmene som oftest blir beskrevet som utpreget postmoderne, blant annet fordi den er en parodisk reartikulering av en tradisjonell type sitcom med kjernefamilien som utgangspunkt, og at den til stadig kommenterer tv-mediets posisjon i samtiden på ulike måter. Jonathan Gray utforsker for eksempel *The Simpsons* intertekstualitet og parodiering i boken *Watching with The Simpsons*, og søker å vise at den kritiske parodien som Fredric Jameson har erklært død, er hjertelig til stede i serien (Gray 2006:5).

¹¹ Brecht mente at de illusjonistiske teknikkene i det tradisjonelle teateret bekreftet borgerlig tenkning og oppførsel. Han projiserte blant annet tekst og bilder på kulissene for å oppfordre til en distansert lesning (Williams 2004:190).

Postmoderne tv-tekster er i tillegg ofte eklektiske, i likhet med postmoderne arkitektur og kunst. De blander konvensjoner fra ulike stiler, sjangre og perioder. *Twin Peaks* kan for eksempel ses som en blanding mellom gotisk skrekk, science fiction, politiserier, og såpeopera (Collins 1992:345). Dette er også tilfellet for *Flight of the Conchords*. Her blandes elementer fra blant annet sitcom, dokumentar, musikkvideoer og musikal.

Postmodernismebegrepet og postmoderne teori har sine kritikere. Noen mener at begrepet brukes så forskjellig av alle som bruker det, at det har blitt et tomt uttrykk som kastes rundt uten å gi videre innsikt i de fenomenene det søker å beskrive. En del teoretikere diskuterer i dag noen av de samme problemfeltene som er relevant i forhold til postmodernisme, uten å bruke begrepet. John Caldwell avviser postmodernisme som markør, fordi han mener at det verken beskriver tv-mediets historiske perioder eller estetiske bevegelser, siden trekk som sies å karakterisere postmodernisme har eksistert gjennom hele tv-historien (Mittell 2004:179). Jason Mittell påpeker også at sjangerblanding ikke er et nytt fenomen: Rick Altman har for eksempel vist at filmsjangre gjennom hele filmhistorien har vært basert på blandingsprosesser. Mittell sier likevel at nyere, såkalt "postmoderne" tv kanskje viser tendenser til å blande sjangre i større *grad* enn det som har vært vanlig innen tv-fiksjon tidligere (Mittell 2004:155). Caldwell forklarer i en artikkel om nyere tendenser innen tv, at sjangerblanding kan forstås i lys av en industriell praksis kalt "pitching". Det er i dag vanlig å presentere en idé til en tv-serie på et veldig kort "pitching"- møte. Ifølge Caldwell gjør behovet for å presentere et konsept kort og konkret at en bruker etablerte sjangre og konsepter som utgangspunkt og legger til en vri for å vise originalitet:

Pitches work by hooking the buyer with a short but recognizable convention of some sort, then glomming, spinning, or aggregating it with some other unconventional element in order to create a "just like x, but with y" variant. One result of this logic of juxtaposition and variation is that story sessions are now defined by excessive cross-genre hybridizations. (Caldwell 2004: 58)

Caldwell skriver om flere andre tendenser som er fremtredende i dagens tv-industri, noe jeg diskuterer opp mot *Flight of the Conchords* i siste del av kapittelet. Jeg skal nå gå fra et generelt syn på postmodernisme i fjernsyn, til å se nærmere på nyere tendenser innen tv-fiksjon i lys av industrielle faktorer. Først ser jeg på vesentlige endringer i tv-industrien generelt siden 80-tallet, og HBOs posisjon som "kvalitetsleverandør" spesielt. Deretter diskuterer jeg *Flight of the Conchords* i et produksjonsperspektiv.

Konvergens-tv: *Flight of the Conchords* i et produksjonsperspektiv

Fjernsyn i USA har gjennomgått store endringer de siste tiårene. Et oligopol bestående av nettverkene NBC, ABC og CBS ble utfordret av videospiller/opptaker, samt kabel-tv og konkurrenter som nettopp betalkanalene HBO¹² på slutten av 70- og 80-tallet (Thompson 1996:36ff.). I senere tid har internett og digitale teknologier bydd på flere utfordringer for tradisjonell tv. I dag er ikke tv nødvendigvis bare det vi ser på fjernsynsskjermen, men kan like godt ses på en dataskjerm, mobiltelefon, ipod eller DVD. Dagens mediekultur blir blant annet beskrevet som konvergenskultur, og samtidens fjernsyn som ”post-network TV”, ”post-tv” eller ”konvergens-tv”. Digitalisering og konvergens¹³ bidrar til et behov for å revurdere hvordan en definerer tv. Hva er tv-teksten i dagens medielandskap, hvor starter og slutter den? For å forstå samtidens tv-tekster er det viktig å ta teknologiske, industrielle og kulturelle faktorer med i betraktningen. En kan ikke se på tekstens estetiske side isolert, siden de som står bak tv-tekstene også er *industrielle* aktører (Caldwell 2004:43f.).

Endringer i tv-industrien på 80-tallet

Med den økte konkurransen som teknologiske endringer og flere kanaler medførte, var slutten av 70-tallet og begynnelsen av 80-tallet en tid preget av krise for de tre dominerende amerikanske nettverkene ABC, CBS og NBC. Markedsandelene ble mindre, kampen for reklamekronene ble hardere, og publikum hadde flere underholdningsvalg enn tidligere. 70- og 80-tallet ble en tid der industrien rekonseptualiserte publikum, som differensiert i forhold til demografiske variabler, fremfor som homogent massepublikum¹⁴. NBC kom for eksempel i 1981 frem til at de i stedet for å prøve å tilfredsstille alle i det store massepublikumet, ville forsøke å rette seg mot den publikumsgruppen annonsørene så som mest verdifull: unge, velutdannede mennesker fra de øvre sosiale sjikt (Thompson 1996:37). I denne perioden så en overgangen fra ”broadcasting”, preget av få konkurrenter som alle rettet seg mot et stort massepublikum, til ”narrowcasting”, preget av mange kanaler og en nisjebasert tenkning om publikum, der tanken om at publikum er sammensatt i forhold til en rekke variabler, som kjønn, sosial klasse, rase, alder, bosted etc. var svært viktig. Fra 80-tallet har annonsører og

¹² HBO begynte først å sende i 1972, da som lokal kabelleverandør i Manhattan (Levette et al. 2008:2f.).

¹³ Henry Jenkins definerer konvergens som en flyt av innhold over flere medieplattformer, samarbeid mellom flere medieindustrier, og en omvendende oppførsel hos et publikum: Publikummere er i dag villig til å søke omtrent hvor som helst for å finne de underholdningserfaringene de ønsker. Jenkins skriver at ordet konvergens kan beskrive teknologiske, industrielle, kulturelle og sosiale endringer (Jenkins 2006:2f.).

¹⁴ Jane Feuer ser utviklingen av *The Mary Tyler Moore Show* og *All in the Family* på 1970-tallet i forbindelse med denne endringen (Feuer 1992:152).

produsenter jobbet for å både skape og kartlegge behov hos ulike sosiale grupper, og rette reklame og tv-innhold mer direkte mot disse gruppene (Gray 2008:93). Det dukket på denne tiden også opp nisjekanaler som rettet seg mot avgrensede publikumssegmenter, som MTV, siktet mot de i alderen 16 – 34 (Frith 1993:72), Nickelodeon for barn, og kanalen FOX, som i starten fokuserte mye på humorprogrammet rettet mot et afroamerikansk publikum, for å skille seg fra de andre nettverkene (Mills 2005:5).

“Sometime in the 1980s, TV became Art” skriver Robert J. Thompson (1996), og henviser til serier som *Hill Street Blues* (1981), *St. Elsewhere* (1982), *Cagney & Lacey* (1982), *L.A. Law* (1986), *Twin Peaks* (1990) , og *Northern Exposure* (1990). Han ser satsningen på denne typen serie i forbindelse med den økte konkurransen og fokuset på nisjepublikum. NBC var først ut med *Hill Street Blues*, i et forsøk på å nå et attraktivt middelklassepublikum via fokus på "kvalitet". Thompson har basert på ulike studier av "quality-tv", skissert opp tolv punkter i et forsøk på å forklare akkurat hva som definerer denne typen tv-serie. (1) For det første er disse seriene oppfattet som mer enn "bare tv", blant annet fordi de bryter regler og eksperimenterer med tradisjonelle tv-sjangre. (2) Det er ofte mennesker med en "quality pedigree" som lager seriene, David Lynchs regissering av *Twin Peaks* er et eksempel på dette. (3) "Quality TV" har et kjøpekraftig, ungt velutdannet middelklassepublikum. "The upscale, well-educated, urban-dwelling, young viewers advertisers so desire to reach tend to make up a much larger percentage of the audience of these shows than of other kinds of programs" ifølge Thompson. (4) Programmene må ofte kjempe for å bli på luften, siden de ofte ikke trekker de største publikummene. (5) Seriene har ofte "large ensemble casts", (6) og har "minne", det vil si at det ofte refereres til hendelser fra tidligere episoder. (7) Sjangerblanding er et vanlig trekk med de listede programmene. De lager en ny sjanger ved å blande gamle. (8) Det er lagt stor vekt på det litterære grunnlaget, manusarbeidet. (9) De viser ofte en selvbevissthet, eller som Collins kaller det, hyperbevissthet, gjennom referanser til høy- og populærkultur, men først og fremst til tv-mediet selv. (10) Det behandles ofte kontroversielle temaer i seriene. (11) Det strebes etter realisme, og til slutt (12) får ofte serier som oppfyller disse kravene kritikerros og priser (Thompson 1996:14).

Sitcom blir sjelden inkludert i beskrivelser av "kvalitets-tv". Jane Feuer skriver om grunnen til dette at:

[...] from the standpoint of quality TV, the charge leveled against stereotyped characters has always been that they lack psychological realism and the potential for identification from the

'quality' audience. The sitcom remains forever on the far side of quality for this reason, since a certain amount of stereotyping is necessary to get laughs. (Feuer 1984: 37)¹⁵

I løpet av denne oppgaven skal jeg likevel diskutere om enkelte nyere former for sitcom, som *Flight of the Conchords*, kan anses som en form for "kvalitets-tv". Lisa Williamson har studert sitcomene *The Larry Sanders Show*, *Curb Your Enthusiasm* og *The Comeback*, som alle sendes av HBO. Hun påpeker at disse seriene utfordrer konvensjonene for sitcom-sjangeren, og at de dermed fremstår som annerledes og "mer" enn konvensjonell sitcom (Williamson 2008)¹⁶. *Flight of the Conchords* har også som sagt egenskaper som får den til å virke annerledes. Gjør denne utfordringen av konvensjoner at disse seriene fremstår som "kvalitets-tv"? Det kan være en grunn til at HBO satser på sitcomer som virker annerledes. Kanalen markedsfører seg nemlig som tilbyder av originale og innovative produkter som en ikke finner på "vanlig" tv.

Merkevaren HBO

I dag har HBO en posisjon som en av de fremste leverandørene av nettopp "kvalitets-tv". HBO startet sine sendinger i 1972, og ble i 1975 en av de første kanalene som sendte via satellitt. I 1986 ble de den første kanalen til å kryptere signalene sine, noe som ga kanalen en unik posisjon som tilbyder av tv-innhold som kun var tilgjengelig om man betalte for det (Levette et al. 2008). HBO opererer også i dag med abonnement, noe som i seg selv sier noe om kanalens målgruppe; de som er villige til og har muligheten til å betale, altså et segment med en viss økonomisk kapital.

HBO fokuserer mye på sport og ulike komikonsepter, spesielt stand-up. Men det som skiller kanalen ut som merkevare, i alle fall siden slutten av 1990-tallet og 2000-tallet, er fiksjonsseriene produsert for kanalen, HBOs "original programming" (ibid:8).

Mens de fleste av seriene som sendes på HBO kan beskrives som "kvalitets-tv" ut fra Thompsons kriterier, er det også interessant å se hvordan HBO markedsfører seg selv som merkevare. Etter slagord som "Different and First" og "Simply the Best", tok kanalen i bruk frasen "It's Not TV – It's HBO"¹⁷ (Levette 2008:13). Kanalen fremstiller seg altså som noe

¹⁵ Sitatet er hentet fra en diskusjon om *The Mary Tyler Moore Show*. Feuer skriver at mens enkelte (sterotypiske) karakterer kunne frembringe "comic laughter", kunne andre frembringe empatisk latter. Feuer roser serien for å ha bidratt med rundere og mer nyanserte karakterskildringer enn det som var vanlig i sitcom (Feuer 1984:37). Seriene *The Mary Tyler Moore Show*, *All in the Family* og *M*A*S*H* fra 70-tallet omtales også som en "literate peak" i sitcomens historie (Thompson 1996:29).

¹⁶ Jeg kommer tilbake til denne studien i kapittel 2.

¹⁷ Slagordet ble først introdusert i 1995 (Santo 2008:31).

annet, noe mer enn vanlig tv, og som produsent av produkter som er mer og bedre enn det en får på ”vanlig” tv. I motsetning til de annonsørdrevne nettverkene som ”selger tilskuere til annonsører”, er HBO avhengig av å selge programinnhold til publikum (McCabe & Akass 2008:84). De er avhengig av at abonnentene er såpass fornøyde med det produktet de mottar til enhver tid, at de er villig til å fortsette med abonnementet. Kanalen er i tillegg interessert i å tiltrekke nye tilskuere, og fokuserer ofte på å skape medieoppstyr eller ”buzz” omkring nye serier (Santo 2008:39).

Avi Santo kaller HBO ”para-television”, og mener at kanalen har et ambivalent og til tider selvmotsigende forhold til ”vanlig” tv. I mange av seriene på kanalen brukes sjangre og narrative konvensjoner fra etablerte tv-formater, og kanalen er avhengig av syndikering på andre kanaler av kommersielle hensyn¹⁸. I tillegg har HBO en egen avdeling som produserer relativt konvensjonell sitcom som *Everybody Loves Raymond* for de annonsørdrevne nettverkene (ibid.:23)¹⁹. Samtidig forneker kanalen sin televisualitet, og distanserer seg fra ”vanlig” tv gjennom et fokus på eksklusivitet og kreativitet, noe som ifølge Santo av og til står i opposisjon til dens mål om å tjene penger. HBO kan ikke utnytte velprøvde formater om og om igjen, fordi deres fokus på innovasjon krever en evig strøm av programmer utenom det vanlige (ibid.: 38ff.).

HBOs produktdifferensiering er avgjørende for å tiltrekke seg det de mener er et publikum på jakt etter ”kvalitet” og eksklusivitet som er utilgjengelig på tv ellers (ibid.:31). Santo skriver at "[...] it may be argued that what HBO believes it is selling its subscribers is a form of cultural capital.”²⁰. Han henviser til Pierre Bourdieus *Distinksjonen* og peker på at de med kulturell kapital har tilgang til kunnskap som tillater dem å skille seg ut og oppnå en høyere sosial status. Kulturell kapital assosieres også med kunst, og ved å fokusere på estetisk overlegenhet, kan HBO ifølge Santo markere en forskjell mellom de tilskuere som ”bare konsumerer” og de som er kjennere, hevet over ”the riffraff that merely consume television” (ibid:20,33). Toby Miller skriver i forbindelse med HBOs målgruppe at slagordet ”You’re Not a Viewer. You’re a Connoisseur.” kunne ha vært passende, da HBO stadig jobber for å forsikre sine abonnenter om at de har tilstrekkelig kulturell kapital til å forstå seg på kvalitet

¹⁸ Syndikering beskriver en praksis for å selge rettigheter til å sende tv-programmer, spesielt til mer enn en kunde (f.eks til tv-stasjoner, kabel-kanaler etc.) (MBC, udatert).

¹⁹ I sin studie av *Everybody Loves Raymond*, påpeker Marcus Gustafsson at serien er oppbygd som en tradisjonell sitcom (Gustafsson 2008:72).

²⁰ Kulturell kapital er et begrep brukt av Pierre Bourdieu i *Distinksjonen*. Bourdieu beskriver økonomisk kapital og kulturell kapital som de to mest virksomme differensieringsprinsippene i ”de mest fremskredne samfunnene”, som USA, Japan og Frankrike (Bourdieu1995:34). Kulturell kapital er en form for symbolsk kapital og defineres av Jostein Gripsrud som ”den mengden av *sosialt anerkjente* og følgelig verdifulle kunnskaper og ferdigheter av kulturell art som en person har.” (Gripsrud 2002:75)

(Miller 2008:xi). Rhiannon Bury utforsker måten fans av serien *Six Feet Under* forholder seg til moderne estetiske idealer, eller borgerlig estetikk som Bourdieu kaller det (Bourdieu 1995:249, Bury 2008:193). På HBOs diskusjonsforum for serien kritiserer tilhengerne episoder i forhold til kriterier som realisme, hvorvidt karakterene er runde, og hvor godt skrevet episodene er, samtidig som de på den andre siden ofte viser en emosjonell involvering i serien. Enkelte av kommentatorene uttrykker en glede over at serien diskuteres som kunst, og en takknemlighet ovenfor skaperne for at de antar at tilskuerne er intelligente (Bury 2008:196f.). Bury peker på at det å se mye tv kan føre til anklager om at en er en "tv junkie", men at små doser av "kvalitets-tv" er helt akseptabelt. "Kvalitets-tv" produserer "kvalitetstilskuere", mener Bury, og påpeker at tilskuere kan markere seg som legitime medlemmer av en dannet middelklasse gjennom å demonstrere deres evne til å gjenkjenne og sette pris på den estetiske standarden til en kvalitetstekst. (ibid:195)²¹. Målgruppen til HBO kan dermed beskrives som grupper med en slags "dobbel tilgang" til kultur: de har både kjennskap til estetiske idealer assosiert med høyere kunstformer, og et forhold til populærkultur.

HBO posisjonerer seg altså som annerledes enn "alminnelig" tv, og distanserer seg fra assosiasjoner til industri og kommersialisme gjennom å fokusere på kreativitet og kunstnerisk kvalitet. Administrerende direktør i HBO, Colin Callender, har blant annet sagt dette i forbindelse med serien *Angels in America*: "We offer a safe haven, a protected environment, in which creative talent can take risks and make movies that would otherwise not be made and released in theaters" (Di Mattia 2008:228). Likevel er det ingen tvil om at HBO er del av en kulturindustri, og ønsker å bygge opp og bevare et lojalt publikum som er engasjert i produktene deres. Nedenfor ser jeg på noen av måtene dette gjøres gjennom sekundær- og tertiærtekster knyttet til *Flight of the Conchords*.

²¹ Jostein Gripsrud skriver at "den rene smaken har en distansert, analytisk betraktningssmåte som sitt fremste kjennetegn, og den forutsetter et velutviklet språk som kan skjerpe oppfattelsesevnen og styrke evnen til å formidle hva en har sett, lest eller hørt" (Gripsrud 2002:96). Burys undersøkelse viser at tilskuerne av SFU har en slik analytisk og distansert betraktningssmåte, men at de samtidig også uttrykker et følelsesmessig engasjement i forhold til karakterene i serien (Bury 2008).

Konvergens-tv og strategier på nett

John Caldwell har skissert opp endringer i tv-estetikk, og knytter dette opp mot den industrielle ustabiliteten de siste tiårene. Blant endringene han diskuterer er det han kaller *ancillary textuality* og *conglomerating textuality* (Caldwell 2004:46ff.).²²

Ancillary textuality henviser til en praksis av å finne nye formål for og å flytte medietekster til ulike plattformer. Dette beskriver noe av det samme som begrepet *syndikering*, det vil si at for eksempel en serie blir sendt i repriser eller solgt til flere kanaler. Dette har lenge vært viktig for inntjening i tv-industrien, men Caldwell mener at en etter introduksjonen av kabel-tv og internett for alvor innså at det store inntjeningspotensialet ligger i syndikeringsrettigheter (ibid.:47). Mulighetene for å utnytte en tekst er ikke begrenset til tv-mediet lenger, en kan også blant annet streame serier på nett, eller distribuere dem på DVD. *Flight of the Conchords* blir distribuert av HBO, som igjen selger rettigheter internasjonalt. Her i Norge har Canal+ rettighetene for betal-tv, og NRK skaffet seg i 2007 førsterett på HBOs serier, og har sendt serien på NRK3 (Spigseth 2007). I tillegg kan en kjøpe DVD med serien, se videoklipp av musikkvideoene fra serien og klipp fra live-opptredner på YouTube, abonnere på podcaster med tilleggsmateriale via itunes, kjøpe CD med sangene fra serien eller kjøpe sanger på itunes. I dette tilfellet er altså innholdet utnyttet via mange kanaler og i ulike formater.

Under *conglomerating textuality*, også kalt *convergence textuality*, beskriver Caldwell hvordan underholdningsselskaper prøver å styrke og bevare sine selskaper og merkevarer, gjennom blant annet TV/dot-com sider. Internettsider viet til for eksempel populære tv-serier gir blant annet mulighet til å streame serien på nett i tillegg til å se den på tv (Caldwell 2004:50ff.). Men i tillegg til dette diskuterer Caldwell ulike strategier på nett brukt av mange av de mest vellykkede TV- websidene. Jeg skal ta for meg noen av disse strategiene slik de er brukt på HBOs side for *Flight of the Conchords* (HBO udatert B). Det finnes flere nettsider viet til *Flight of the Conchords*, blant annet siden *whatthefolk.net* og *conchords.co.nz*, der en finner informasjon, chatteforum etc. viet til komikerduoen. Jeg vil likevel begrense meg til HBOs side for serien, siden det er selve tv-programmet og ikke komikerduoen generelt som står som min primærttekst og hovedfokus.

²² I tillegg diskuterer Caldwell det han kaller *marketing textuality*, *ritual textuality*, og *programming textuality*. Under punktet *marketing textuality* beskriver Caldwell blant annet måten kanaler markedsfører seg selv som merkevarer, noe vi har sett er svært viktig for HBO. Under *ritual textuality* diskuterer han blant annet "pitching" som praksis, som jeg allerede har vært inne på. Caldwell's siste punkt er *programming textuality*, og her beskrives ulike markedsføringsstunt for å heve seertallene for et program i en viss periode, som f.eks å ha en stjerne som gjesteskuespiller, karakterer fra en annen serie som gjestekarakter etc. (Caldwell 2004: 54, 57f.,61f.).

Caldwell forklarer hvordan TV/dot-com sider er velegnet til å gi tilleggsinformasjon eller utbrodere i forhold til karakterene i en serie, fortellinger og handlingstråder fra diegesen²³, eller bakgrunnsinformasjon og forhistorien for det som skjer i en serie²⁴ (ibid.:51). På *Flight of the Conchords* side er det en rekke sekundærttekster knyttet til serien, deriblant informasjon om alle som jobber med serien, episodeguider med tilhørende diskusjonsforum, samt sangtekster for alle sangene. I tillegg kan en abonnere på podcaster og se videoer på siden med forskjellig materiale fra bak scenen, i studio etc. Men det finnes også et innslag på siden som fungerer som en ekstra skildring av spesielt én karakter, i tillegg til at den skildrer ting som skjer i det fiktive handlingsuniverset, fortalt fra et annet synspunkt enn det en kan se i selve serien. Dette innslaget heter ”Flight Tracker. My days and nights with the world’s two sexiest songwriters”, og er en videoblogg (ifølge karakteren Mel er det en ”vlog”) utført av den fiktive karakteren Mel. På siden ligger det også en liten skriftlig introduksjon fra Mel, med litt informasjon om seg selv og om videobloggen.

Hello. My name is Mel... as a very artistic person I am overflowing with thoughts and feelings. I never know what I'm going to say, sometimes I even surprise myself. I devote all my spare time (and some of my not-so-spare time) to uncovering every detail about Flight of the Conchords - the greatest and most perfect band ever - through this blog (or is it vlog?) (HBO udatert C)

Her får sidens besøkende en liten presentasjon av karakteren, og alt er iscenesatt som om det virkelig er ”Mel” som har laget til siden med videobloggene. I tillegg ligger det kommentarer fra ”besøkende” på siden. Disse kommentarene viser seg imidlertid også å være fra karakterer fra *Flight of the Conchords*. Jemaine har for eksempel skrevet: “Mel, please stop hanging out on our steps at night. You frightened an old woman, and the landlord is very unhappy about it.” Slike kommentarer gir ekstra informasjon om karakterene og forholdet mellom dem. I tillegg er det med på å skape inntrykk av en ekte internettside laget av en fan. Dette inntrykket styrkes gjennom stilen på videoene, som er laget slik at de ser ut som amatørvideoer som hvilken som helst fan kan ha laget hjemme i stuen sin ved hjelp av et webkamera, for så å legge ut på et nettsted som YouTube.

Det ligger, i april 2009, 8 slike videoer tilgjengelig på siden. Lengden på videoene varierer fra halvannet til i underkant av fire minutter, og er tilsynelatende filmet med webkamera. I de fleste videoene sitter Mel fremfor (det vi må anta) er datamaskinen sin i hjemmet sitt som hun deler med mannen Doug, og snakker til kamera og sitt publikum om sitt

²³ Begrepet ”diegese” henviser til filmfortellingens verden (Bordwell & Thompson 2004:502).

²⁴ Caldwell deler dette opp i tre punkter som han kaller ”characterized” proliferations of the text, ”narrativized” elaborations of the text og ”backstory” textuality (Caldwell 2004:51).

forhold til gruppen *Flight of the Conchords*. Snuttene er filmet i ulike rom i "Mels hus", og en ser ofte bilder av idolene i bakgrunnen. Det er lagt vekt på å skildre Mels besettelse av Bret og Jemaine gjennom disse snuttene, og vi får et innblikk i dagliglivet, tankene og kjærlighetslivet hennes. Vi får også noe ekstraskildring av karakteren Doug, den tålmodige ektemannen til Mel, som motvillig tolererer konens usunne besettelse. Bloggene fungerer også som utbroderinger av handlingsuniverset i serien. De gir innblikk i verdenen som *Flight of the Conchords* utspiller seg i, men er fortalt fra et annet perspektiv enn i selve serien. I serien er Bret og Jemaine i fokus, de er med i nesten alle scener. I videobloggen får vi imidlertid Mels perspektiv på ting. En av snuttene, *The New Flight of Conchords video*, er koblet opp mot en av episodene i serien, episode 11 *The Actor*, der et av musikkinnslagene er en sang kalt *Frodo*. I innslaget refereres det hyppig til de kjente *Ringenes Herre*-filmene, og ulike karakterer i serien spiller karakterer fra filmene. Mel spiller vakre *Arven*, og i bloggen filmer Doug Mel før hun skal være med på innspilling av videoen. Mel forteller til kamera og Doug om hva som skal skje, og øver seg på opptreden sin med stor innlevelse. Her kobles altså videobloggen direkte opp til en fortelling i serien, men er fortalt fra et annet perspektiv, Mels. I en av de andre videoene "Kiwi Day!", forteller Mel om Bret og Jemaines hjemland, New Zealand, og peker ut på et kart hvor de bodde før de kom til New York. Slik gir videobloggen bakgrunnsinformasjon om hovedkarakterene, selv om en ikke kan vite med sikkerhet om Mels informasjon er riktig eller misforstått, eller eventuelt overdrevet.

Selv om tilbakemeldingene på Mels videoblogg er fra fiktive karakterer, er det også muligheter for fans av serien å være aktive. En kan melde seg på en tjeneste for å motta nyhetsbrev om serien, og det ligger en link til *Flight of the Conchords* Facebook-profil. En kan her melde seg på som fan av serien og diskutere, legge ut videoer, melde seg på arrangement, delta i konkurranser etc. Disse oppfordringene til fans om å delta og produsere tertiærtekster fungerer som det Caldwell kaller *metacritical augmentations*. Her beskriver han hvordan vellykkede TV/dot-com – sider ofte gir rom for at tilskuere/brukere skal få gi kritikk og analyse (Caldwell 2004:53). De fleste seriene på HBO har et diskusjonsforum eller flere på nettsidene til kanalen, og *Flight of the Conchords* er intet unntak. Her kan en diskutere på forum knyttet til hver enkelt episode på HBOs sider, eller på Facebook-profilen til serien.

På HBOs side ligger også det som har fått navnet "Fansterpiece", en video sammensatt av klipp fra ulike fanvideoer basert på FOTC-videoen *Hip-hopopotamus vs. rhymenoceros*. Denne videoen har Mel satt sammen, ifølge siden. Karakteren Mel blir altså overført fra det diegetiske rom til publikums rom gjennom videobloggen og iscenesettelsen av at hun er en virkelig fan, som fungerer som en leder for andre (virkelige) fans.

En slik lek med grensen mellom fiksjon og virkelighet ser en også i produkter som selges eller gis bort på websiden, noe Caldwell omtaler som *merchandizing augmentations*, altså tillegg til og utvidelse av teksten i form av produkter (ibid.:52).²⁵ En kan for eksempel printe ut t-skjortetrykk, mønster til buttons og klistremerker, og dermed være med i manageren Murrays ”street team” og hjelpe til med promosjonen av bandet. Det hele bærer preg av en intern vits for dem som kjenner til serien og karakterene, men kan likevel fungere som markedsføring. *Flight of the Conchords* er jo både et fiktivt og et ekte band, og en bruker her den fiktive karakteren Murray i et trekk for å promotere både det ekte bandet og fiksjonsserien. Denne delen er gratis, men det finnes i tillegg en rekke varer tilgjengelig.

Bortsett fra DVD med serien, CD med sanger fra serien, kan en kjøpe t-skjorter, kopper, nøkkelhanger, en ”eco friendly” musematte etc. Noen ganger er produktene kun dekorert med seriens logo, andre ganger er det inkludert et lite sitat eller bilde som henviser til noe i serien, slik at produktet inneholder en liten intertekstuell vits som kun de innvidde (de som har sett programmet, og gjerne er tilhenger) vil forstå. For eksempel er det et bilde av en ”hårhjel” på ett av krusene til salgs, noe som henviser til et prosjekt Bret driver med i serien. Han holder på å lage en sykkelhjel som ser ut som hår, slik at det ikke vil være synlig at en har på seg sykkelhjel. Det er ikke et sentralt tema i serien, men en får vite litt om prosjektet innimellom. Ideen er latterlig, og en aner en form for ironi, som her bæres videre ut i produktet knyttet til serien. På ett annet krus er den ene siden dekorert med seriens logo, og på den andre siden står ordet ”sugalumps”. Dette er nok en intertekstuell spøk, som henviser til en av episodene i sesong 2, der Jemaine omtaler testiklene sine som ”sugalumps” (sukkerklumper). Det er også en sang der han synger om hvordan alle damene vil ha ”a taste of my sugalumps”, noe som er en parodisk referanse til Black Eyes Peas sangen ”my humps”, der den kvinnelige vokalisten *Fergie* omtaler sine kvinnelige attributter som ”humps” og ”lumps”. Her tas altså denne spøken med ut i den ikke-diegetiske verden via et produkt. Denne markedsføringsteknikken kan være med på å styrke seriens image som kultserie/undergrunnsserie, ved å selge produkter som går ut fra at seriens publikum følger godt med, og tar de intertekstuelle spøkene, og ønsker å aktivt bære disse videre i den virkelige verden ved å kjøpe et slikt produkt²⁶.

²⁵ Det å selge produkter knyttet til film eller tv-serier er ikke noe nytt, men Caldwell peker på at de aller fleste TV websider i dag utnytter en eller annen form for varesalg (Caldwell 2004:53).

²⁶ Under *conglomerating textuality* skriver Caldwell skriver i tillegg om *technological augmentations*, det vil si tillegg og utvidelser på tvers av teknologiske format (Caldwell 2004:52). Jeg har valgt å ikke legge stor vekt på disse tilleggene, selv om det finnes eksempler på slike på HBOs nettsider. En kan for eksempel videresende videoklipp, laste ned klipp, og bestille ringetoner og andre produkter på mobiltelefon på nettsidene.

Oppsummert er det altså en rekke tekster knyttet til serien på HBOs nettsider, og noen av disse gir rom for og oppfordrer til at tilskuerne selv skal produsere tertiærtekster og delta aktivt i forhold til produktet. Men betyr det at tilskuerne har noen form for innvirkning eller makt i forhold til produktet? Henry Jenkins skriver om ”participatory culture” som står i opposisjon mot et eldre syn på medietilskuere som passive mottakere. Jenkins mener at en i stedet for å snakke om medieprodusenter og konsumenter som adskilte posisjoner, bør se dem som deltakere som samhandler i det nye medielandskapet på en måte en ikke fullt ut forstår enda (Jenkins 2006:3). Selv om Jenkins også påpeker at medieindustrien har mer makt enn den enkelte tilskuer, og at enkelte har større muligheter for å delta i mediene enn andre, er Caldwell langt mer kritisk og fremstiller de nye deltakelsestendensene som strategier fra industriens side, for å sikre at publikum involverer seg i produktet på flere plattformer enn tidligere (Caldwell 2004). *Flight of the Conchords* Facebook-side er på en måte en mulighet for tilhengere å aktivt involvere seg og uttrykke seg kreativt i en medietekst. På den andre siden er den en svært god markedsføringskanal for programmet. Jeg får for eksempel påminnelser om konserter, hendelser og sitat fra *Flight of the Conchords* publisert på min private Facebook-profil med jevne mellomrom på grunn av at jeg er medlem av siden. Den fungerer dermed som en konstant påminner om seriens eksistens, og fungerer som reklame, og oppfordring til å ha et forhold til et tv-produkt som går ut over det å følge med på selve programmet. Den utbredte bruken av diskusjonsforum tilknyttet tv-serier kan også fungere som markedsundersøkelser for tv-industrien: I disse diskusjonsforumene fremhever ofte tilhengere hva de liker og ikke liker ved en bestemt serie eller tv-fiksjon generelt, og ved å studere disse kildene kan industrien lettere finne måter å nå de publikumssegmentene de ser som attraktive.

Fra å se på tekster knyttet til serien, skal jeg nå flytte fokus til selve hovedteksten, sesong 1 av *Flight of the Conchords*, og se på hvordan den forholder seg til sitcomens sjangerkonvensjoner.

Kapittel 2, Reartikulering av sitcom - formen

Flight of the Conchords blir omtalt med noe ulike sjangerbetegnelser i ulike anmeldelser og beskrivelser. Noen ganger kalles serien ”musikalsk sitcom”, noen ganger, ”musikalsk komedie”, og noen steder kalles den ganske enkelt ”komedie” eller lignende. En viss usikkerhet i hvor i sjangerlandskapet serien hører hjemme uttrykkes av anmelderen Edvard Copeland når han omtaler serien som et “quirky and somewhat hard-to-describe comic find” (Copeland 2007). Og som jeg tidligere har antydnet, er sjangerblandinger vanlig i postmoderne kulturproduksjon, ikke minst i film- og tv-fiksjon. I dette kapittelet analyserer jeg formen til serien opp mot sitcom-sjangerens prototypiske form²⁷. Jeg ser først på generelle trekk ved sitcom, for så å gå inn på aspekter knyttet til fortelling og sitcom-episoders narrative struktur. Så diskuterer jeg *Flight of the Conchords* musikkinnslag i forhold til musikalen som sjanger. I siste del av kapittelet diskuterer jeg stilen til serien i forhold til stilkonvensjoner for sitcom.

Hva er sitcom?

Sitcom-sjangeren har en lang historie, og har hatt stor popularitet i hele dens levetid i tv-mediet. Den beskrives også ofte som en sjanger som har gjennomgått svært få endringer. Sitcom fantes først i radio, og ble en del av kommersielt, amerikansk fjernsyn på 1950-tallet (Hartley 2008:78, Larsen 2003:129). Konvensjonene som ble etablert for sjangeren i denne perioden har vist seg å være svært slitesterke, og har blitt en norm for produksjonen av sitcom over hele verden. En sitcom utspiller seg som regel i et avgrenset diegetisk univers, med få karakterer som fungerer som et kollektiv (Larsen 2003:129). Sjangeren deles ofte inn i to underkategorier, i forhold til hvilken type fellesskap som skildres. Den ene varianten er sitcom med fokus på familie, kalt ”family sitcoms”, ”domestic sitcoms”, eller bare ”domesticoms”, og sitcom med arbeidsplassen som grunnlag, ”workplace sitcoms”, der forhold og seksuell kjemi opptar en sentral posisjon (Hartley 2008:79f.). Serier om kjernefamilier dominerte frem til 70-tallet, da arbeidsplassen ble introdusert som setting i serier som *The Mary Tyler Moore Show*, der hovedpersonen var en enslig karrierекvinne (Larsen 2003:129). Det har også vært variasjoner i hvordan sitcom-familiene har fremstått. På 60-tallet var såkalte ”magicoms” populære (Marc 1997:107). Disse dreide seg om familier,

²⁷ David Bordwell og Kristin Thompson definerer begrepet form som “The general system of relationships among the parts of a film” (Bordwell & Thompson 2004:503). Filmens eller i dette tilfellet tv-seriens form inkluderer alle aspekter ved den audiovisuelle teksten, som fortelling og stil (måten serien er filmet, klippet, lyssatt etc.).

men det var som regel et overnaturlig element til stede, i *Bewitched* var for eksempel konen i huset heks, og i *The Munsters* besto hele familien av monster. Noen av sitcomfamiliene fra 90-tallet er svært dysfunksjonelle, som *Married... With Children*, *Roseanne* og *The Simpsons*, og kan sies å stille spørsmålsteget ved den idealiserte kjernefamilien slik den representeres i en rekke sitcoms. I de senere år har en også sett serier rettet mot et ungt publikum, der familien er erstattet av kollektiv av venner, som i *Friends*, *Seinfeld* og *Sex og Singelliv* (Larsen 2003: 130).

I *Flight of the Conchords* er også vennskap i sentrum. Bret og Jemaine fungerer som en slags familie. De bor sammen, jobber sammen og tilbringer fritiden sammen. I tillegg har de en forbindelse med en del andre mennesker i New York: Murray, Mel (og mannen hennes, Doug), samt Dave utgjør sammen med hovedpersonene en kjerne av faste, sentrale karakterer. Husverten Eugene og Murrays kollega fra det new zealandske konsulatet, Greg, er mer perifere karakterer som er med i mange episoder. I tillegg går kvinnen *Coco* igjen som Brets kjæreste i tre episoder, mens *Sally* er en kjærlighetsinteresse for både Bret og Jemaine i to episoder. Det finnes også en rekke karakterer som er med i bare en episode, men serien fokuserer hovedsakelig på en avgrenset kjerne av faste karakterer.

Serien er spilt inn i studio, i tillegg til diverse steder utendørs i New York. Sitcom har en lang tradisjon for å være filmet foran et publikum, noe som begrenser antall settinger. *Flight of the Conchords* er ikke filmet med et publikum til stede, i likhet med en rekke andre nyere sitcoms. Dette gir en større frihet i forhold til antall settinger og kameraføring, noe jeg kommer tilbake til. Leiligheten til Bret og Jemaine er en svært sentral setting, i tillegg til Murrays kontor, samt i og utenfor Daves pantehandel. Det filmes også mye utendørs i New Yorks gater, og her varierer settingene en god del. Bret og Jemaine får i ny og ne spillejobber, og da er settingene ulike utesteder, messer og utendørsscener. I en av episodene reiser til og med duoen på turne med Murray, og i denne episoden utspiller noe av handlingen seg i bil. Antall settinger er altså i overkant av det som er vanlig i tradisjonell sitcom. Handlingen dreies likevel omkring et knippe faste karakterer som bor i New York, slik at serien skildrer et avgrenset univers, i likhet med konvensjonell sitcom.

Sitcom - fortellingen

Ordet fortelling har flere betydninger, og i narrativ teori²⁸ skiller man som oftest mellom *narrativ diskurs*, det vil si fortellingens uttrykksplan, *historie*, det vil si fortellingens innhold, fortellingens hva, og til slutt *fortellehandlingen*, også kalt narrasjon (Hausken 1999:53). Jeg fokuserer i min analyse hovedsakelig på fortellingene i *Flight of the Conchords* uttrykksplan, og ser på hvordan de er oppbygget i forhold til den narrative strukturen en vanligvis finner i sitcom.

Leif Ove Larsen beskriver sitcom-sjangeren som en ”episodisk, seriebasert narrativ komedie hvor hver episode er tilpasset en halv time i fjernsynets programflate” (Larsen 2003:129). Karakterene utvikler seg sjelden, og hver sitcom-episode har et avrundet handlingsforløp, slik at hendelser i en episode ikke har noen betydning for den neste. På denne måten er sitcom ”uten hukommelse”. Det finnes imidlertid unntak fra dette. Det finnes eksempler på både gamle og nye serier der handlingstråder følges over flere episoder, og at karakterer utvikler seg over tid. Serien *Friends* gjør skillet mellom serie og føljetong²⁹ uklare, da enkelte handlingstråder følges over flere episoder, og det finnes flere eksempler på eldre sitcoms der det som skjer i en episode følges opp i en annen (ibid.).

David Marc skriver at sitcom tok et viktig steg på 70-tallet i forhold til innhold, da serier som *The Mary Tyler Moore Show*, *All in the Family* og *M*A*S*H* behandlet til tider kontroversielle emner, spesielt i forhold til temaer knyttet til rase og sex (Marc 1997:190). *All in the Family* hadde en mer utilsørt politisk agenda enn det som var vanlig for sjangeren. Og *The Mary Tyler Moore Show* har fått ros for velskildrede og komplekse karakterer som utviklet seg over tid. Jane Feuer skriver om hovedkarakteren i serien: “If previous characters in domestic comedy learned a little from experience, Mary learned a lot” (Feuer 1992:153). Til tross for denne utviklingen i sjangeren, beholdte sitcom ifølge Marc i stor grad den samme ”narrative arkitekturen” som fantes i radio-sitcom. Han illustrerer denne strukturen slik:

Episode= familiar status quo → ritual error made → ritual lesson learned → familiar status quo

Marc illustrerer hvordan denne oppbyggingen av en episode er den samme for blant andre *I Love Lucy* på 50-tallet, og *Cosby* på 80-tallet. Episoder starter med en stabil og kjent situasjon. Fellesskapet i serien er intakt og alt er vel. Så skjer det et eller annet som fungerer

²⁸ Narrativ teori kalles også fortelle teori (Hausken 1999:53). Begrepet ”narrativ” henviser til noe som ”fremstiller eller gjengir noe i fortellende form”(Narrativ, udatert).

²⁹ En føljetong er en fortelling delt opp i avsnitt. En serie er også bygget opp som avsnitt, men her fungerer avsnittene som små avsluttede fortellinger (Larsen 1999A:43)

som en trussel for stabiliteten, Lucy (i *I Love Lucy*) får for eksempel tvil omkring ektemannens trofasthet og spionerer på ham. Etter en rekke hendelser læres det en viktig lekse, for Lucys del at ektemannen Ricky selvfølgelig er til å stole på, og at hun aldri burde ha tvilt på ham. Gjennom denne verdifulle innsikten gjenopprettes den stabile utgangssituasjonen nok en gang. Marc mener at denne strukturen er viktig for sitcomens sjangeroppgave: “to illustrate, in practical everyday subphilosophic terms, the tangible rewards of faith and trust in the family” (Marc 1997:191). Rollene for hvem som gir visdom til hvem har variert med årene, mannens moralske autoritet er supplert med visdom fra kvinnen (eller kvinner) i familien (eller fellesskapet) og noen ganger er det til og med barn som lærer voksne noe. Gerard Jones beskrivelse av sitcomens grunnleggende struktur er lignende Marcs, og legger vekt på sitcomens lykkelige slutt:

The problem turns out to be not very serious after all, once everyone remembers to communicate and surrender his or her selfish goals. The wisdom of the group and its executive is proved. Everyone, including the dissenter, is happier than at the outset. (Jones 1992:4)

Når alle tenker på fellesskapet og kommuniserer, løser altså problemet seg som regel, og karakterene er lykkeligere enn når episoden begynte. Dette gjelder imidlertid ikke nødvendigvis alle nyere sitcoms. Marc trekker frem *Married... With Children* (1987 – 97) som et unntak fra prinsippet. Serien er en sitcom-parodi, og skildrer en familie (familien Bundy) som mangler både moral og visdom (Marc 1997:191). Her inngår det som regel ingen verdifulle lærdommer som gjør familien lykkeligere. De er oftere *ulykkeligere* ved slutten av en episode, og det er familiens dysfunksjonelle karakter og deres ulykke som utgjør status quo. Den narrative strukturen i denne serien kan derfor ses som en ironisk omgjøring av den tradisjonelle sitcomens struktur, i stedet for en lykkelig slutt, er en ulykkelig slutt typisk. *The Simpsons* (1989 -) kan også karakteriseres som sitcom-parodi, og her inkluderes det satire omkring både den amerikanske middelklassefamiliens dysfunksjonalitet, og det amerikanske konsumsamfunnet generelt.

Den lykkelige slutten er sentral for mange andre sjangre, ikke bare sitcom. David Bordwell har påpekt at den lykkelige slutten var omtrent universal for all Hollywoodfilm i den klassiske perioden fra 1918 – ca.1960 (Neale & Krutnik 1990:29). I det Bordwell kaller den ”kanoniske” billedfortelling, som han knytter opp til klassisk Hollywoodfilm, finner en også likhetstrekk med sitcomens struktur: *Introduksjon av setting og karakterer* → *forklaring av tingenes tilstand* → *kompliserende handling* → *påfølgende hendelser* → *utfall* →

avslutning (Bordwell 1985:35)³⁰. Bordwell beskriver denne mønsterfabelen en finner i klassisk Hollywoodfilm som:

Psykologisk definerte enkeltindivider som kjemper for å løse et tydelig problem eller for å oppnå bestemte mål. I løpet av denne kampen kommer personene i konflikt med andre personer eller med ytre omstendigheter. Historien slutter med en avgjørende seier eller et avgjørende nederlag, en løsning på problemet og en klar oppnåelse eller ikke-oppnåelse av målene. Den vesentligste kausale kraft er med andre ord personene, et særlig utskilt enkeltindivid utstyrt med en ensartet mengde klare trekk, kvaliteter og atferdsmønstre. (Bordwell [1985] 1997:157, gjengitt i Larsen 1999B:152)

I Bordwells beskrivelse av klassisk Hollywoodfilm fokuseres det hovedsakelig på film som film-fortelling (Kolbjørnsen 1998:27). Filmen drives av fortellingen og slutten fungerer som det siste leddet i en rekke av årsak og virkninger, og her løses problemet eller problemene på en endelig måte (Neale & Krutnik 1990:30). Tone Kolbjørnsen påpeker at dette er problematisk i forhold til Hollywoodmusikalen, som ikke bare har et narrativt nivå, men også et show-nivå (Kolbjørnsen 1998). Et utelukkende fokus på fortelling er også problematisk i forhold til komedie³¹, fordi en enhetlig fortalt fortelling ikke nødvendigvis er målet i komedie. Steve Neale og Frank Krutnik poengterer at:

Comedy does not seem to require a particular regime of motivation to bind together the events in its stories or the components in its structure. It does not even demand that every event narrated be in any way connected with either story or structure (a latitude crucial to the existence of many jokes and gags). If anything, it not only permits but encourages the abandonment of causal motivation and narrative integration for the sake of comic effect, providing a generically appropriate space for the exploration and use of non-causal forms of motivation and digressive narrative structures. (Neale & Krutnik 1990:31f.)

Dette er synlig også i *Flight of the Conchords*. Alt i episodenes subjett³² driver ikke nødvendigvis fortellingen videre. Det finnes mange eksempler på løsrevne komiske hendelser, morsomme samtaler som ikke driver fortellingen nevneverdig fremover, og musikkinnslag som fungerer som små digresjoner i fortellingen. Det er viktigere å få oss til å le enn å fortelle en sammenhengende fortelling. Likevel er det fullt mulig å gjengi en fabel i *Flight of the*

³⁰ Beskrivelsen er en oversettelse av Bordwells beskrivelse av det "kanoniske" fortelleformatet. Bordwell beskriver det selv slik: "Nearly all story-comprehension reserarchers agree that the most common template structure can be articulated as a "canonical story format, something like this: introduction of setting and characters – explanation of a state of affairs – complicating action – ensuing events – outcome – ending." (Bordwell 1985:35)

³¹ Musikal og komedie er ikke nødvendigvis adskilte sjangre, det finnes mange eksempler på musikalske komedier. *Flight of the Conchords* er jo også en form for musikalsk komedie.

³² Bordwell bruker begrepene *subjett* og *fabel* for å beskrive hvordan vi følger en fortelling kognitivt (Bordwell 1985:49). Når vi ser en film eller en annen form for audiovisuell historiefortelling; får vi presentert et sett med hendelser på skjermen. Det vi får presentert i filmen er *subjettet*. Men her er det en del informasjonshull som må fylles. Ut fra subjettet konstruerer vi selv en fullstendig fortelling som henger sammen tidsmessig og kausalt; denne kalles *fabelen* (Larsen 1999B:140).

Conchords episoder, som kan sammenlignes med Marcs beskrivelse av sitcomens narrative struktur.

Flight of the Conchords ironiske sitcom-struktur

Om en ser på serien som helhet virker det som fortellingene kan stemme overens med Marcs oppsett. Vennskapet til Bret og Jemaine, og forholdet til de andre faste karakterene Murray, Mel og Dave er intakt ved episodens begynnelse, og bandet er intakt. Dette er den kjente situasjonen som utgjør status quo i serien. I løpet av enkelte episoder blir vennskapet satt på prøve, og bandet trues av konflikter fra tid til annen. Men ved episodens slutt er som regel bandet sammen igjen og vennskapet gjenetablert. I serien kommer og går kjærester og ulike innfall, men til slutt består bandet og vennskapet mellom spesielt de to hovedkarakterene.

I et par episoder gjenetableres ikke status quo fullstendig, slik at handlingstråder følges opp over flere episoder. Bret har for eksempel et forhold til kvinnen Coco over flere episoder. Hun møter Bret i episode 2 *Bret gives up the dream* og er kjæresten hans i episode 4, *Yoko* og 5 *Sally returns*. Forholdet til Coco skaper utfordringer for guttenes vennskap. Jemaine føler seg utelatt og sjalu, og blir overbevist over at Coco er en "Yoko" som kommer til å splitte *Flight of the Conchords* slik Yoko Ono splittet *The Beatles*. Bret forlater bandet på grunn av Jemales hetsing av Coco, og vender først tilbake til bandet når Jemaine går med på at han kan både være med i bandet og være sammen med Coco. Status quo gjenetableres halvveis ved episodens slutt, bandet er igjen sammen, men Bret har kjæreste, noe som utgjør et unntak fra regelen. Neste episode innledes med at Coco og Bret flørter, og Jemaine sitter ved siden av og er sjalu og oppmerksomhetssyk. Status quo blir først gjenopprettet ved denne episodens slutt, da hendelser har ført til at begge guttene igjen er uten kjærester.

Sesongavslutningen *The Third Conchord* er også et unntak fra regelen om "hukommelseløse" episoder. I denne episoden ansetter Murray bongotrommespiller Todd i bandet uten Bret og Jemales tillatelse. Todd har en helt annen musikkfilosofi enn guttene, han er klart mer kommersiell og er mer opptatt av oppmerksomhet og damer enn musikk. I en scene der Jemaine skal sparke Todd fra bandet, lar han seg i løpet av en 20 sekunders slåsskamp med Todd overbevise om at det er Bret som er problemet og må sparkes. Dessuten er det ironisk nok lettere for han å sparke Bret, siden han er bestevennen. Dette fører til at Bret ansetter et nytt bandmedlem, Dmitri, og starter et nytt band; *The Original Flight of the Conchords*. I løpet av episoden skjer det imidlertid en ironisk vri; de to nyansatte i bandene slår seg sammen og danner gruppen *Crazy Doggz* som også har Murray som manager, og

som får en kjempehit med sangen *Doggy Bounce*. Episoden slutter med at Murray kommer ut av en dyr bil med ny dress og kjemmet hår, og forteller om suksessen med det nye bandet. Bret og Jemaine har funnet sammen igjen, men har gått glipp av enorm suksess, som Murray får være med på, selv om han fortsatt også er deres manager. Den besatte forfølgeren Mel har til og med forlatt bandet og gått over til å være besatt av *Crazy Doggz*. Bret og Jemaine har fortsatt hverandre og det lite fremgangsrike bandet sitt, men status quo er til en viss grad endret. Denne situasjonen danner utgangspunkt for første episode i sesong 2. Det opprettes altså en slags cliffhanger mellom sesongene.

For å belyse hvordan episodenes struktur er sammenlignet med konvensjonell sitcom, kan første episode av sesongen, *Sally*, gjengis i forhold til Marcs oppsett. (Se Appendiks 1 for sammendrag av alle episodene i forhold til denne strukturen). Episoden fungerer som en introduksjon til det diegetiske universet serien utspiller seg i, og de mest sentrale karakterene og settingene blir presentert. Episoden åpner med at Bret og Jemaine går på en fest hos vennen Dave, her blir også husverten Eugene presentert kort. På festen møter Jemaine kvinnen Sally, som blir hans romanseobjekt for episoden. Sally viser seg å være Brets ekskjæreste. Underveis i episoden gis det hint om at Jemaine har vært klar over dette. Han har til og med diltet med på deres dater. Bret reagerer ikke voldsomt på at Jemaine involverer seg med et av hans tidligere romanseobjekt, men det blir uttrykt at han synes det er problematisk gjennom oppførsel og små kommentarer underveis i episoden. De kraftigste reaksjonene kommer fra Dave og Murray, som mener at det slett ikke er greit å innlede romanser med bestevennens ekskjæreste.

Det viser seg også at Bret fortsatt har følelser for Sally, og han føler seg i tillegg utelatt og ensom når bestevennen tilbringer all tiden sin med Sally i stedet for med ham. Dette illustreres komisk og effektivt gjennom en sekvens der det kryssklippes mellom scener der Jemaine og Sally finner på ting sammen, og scener der Bret prøver å fylle fritiden sin på egen hånd. I denne episoden blir altså vennskapet til Bret og Jemaine satt på prøve på grunn av Jemainens ufølsomme oppførsel. Han innleder en romanse med en kvinne som Bret tidligere har vært sammen med, og som Bret fortsatt har følelser for. Det hele er mindre dramatisk enn en kanskje kunne forvente av situasjonen. Bret uttrykker ikke sinne, men litt frustrasjon og ensomhet innimellom. Og handlingen kretser ikke rundt denne konflikten hele tiden. Vi får blant annet se bandet spille inn en futuristisk musikkvideo ved hjelp av mobiltelefonkamera, og vi får en introduksjon av Mel, den over middels engasjerte fanen til bandet, da hun venter utenfor leiligheten til Bret og Jemaine og innleder en samtale om fiskers parringsvaner. Disse scenene fungerer som komiske digresjoner, noe som er vanlig for komedier, som Neale og

Krutnik beskriver. Romansen med Sally er likevel et underliggende tema gjennom hele episoden, og vennskapet blir satt på prøve av situasjonen, Sally gjør det etter hvert slutt med Jemaine, og tingene går tilbake til sin vanlige tilstand ved episodens slutt. Jemaine og Bret har ikke kjærester, men bare hverandre igjen, selv om det kommer frem mellom linjene at Jemaine godt kunne tenkt seg å få tilbake Sally. Gjengitt som Marcs modell for narrativ struktur ser episoden slik ut:

Vennskapet og bandet er intakt → Jemaine innleder romanse med Brets ekskjærester og bryter en sosial norm som tilsier at en ikke har forhold med bestevenners ekskjærester. Vennskapet blir anspent, Bret gjenopplever kjærlighetssorg og føler seg utelatt og ensom → Sally avslutter romansen, hun ønsker ikke å ha et forhold med Jemaine → Vennskapet er intakt, det er ingen kvinne tilstede som forstyrrer dynamikken mellom Bret og Jemaine.

En kan si at fabelen jeg har gjengitt her stort sett følger sitcom-strukturen. Episoden starter og slutter i samme situasjon. Bandet og vennskapet er intakt, og en hendelse inntreffer tidlig i episoden som rokker ved denne situasjonen. Så skjer det noe som fører til at ting vender tilbake til det normale, men her læres det ingen lekse. Det er på grunn av Sally at forholdet avsluttes. Det er ikke på grunn av at Jemaine innser sine feil at ting går tilbake til det vante, men hans manglende tiltrekningskraft. Dette kan tolkes som en ironisk reartikulering av den lykkelige slutten en finner i sitcom, der en viktig lekse læres slik at balansen i fellesskapet blir gjenopprettet. Dette illustreres fint i siste scene der Jemaine forteller Bret at forholdet er over:

Jemaine: Me and Sally had to break up. Bret: Really? J: Yeah... It wasn't working. I can see why you broke up with her, she was hard work. B: Oh, no she broke up with me. J: Yeah.. She broke up with me too. That's what I mean, it was hard work staying together, with her wanting to break up all the time. B: Ah... Okei.. J: Didn't you break up and then get back together for a while? B: Mm.. Yeah.. Well, for like six or seven weeks, and then.. you know, boring. J: How did you do that? B: Do What? J: Get back together. B: Oh, just happened. J: Hm.. Where? B: Uhm.. at her place.. Cooked dinner.. yeah. J: Uh.. What did you cook? B: Are you trying to get back together with Sally? J: No. Just making chit-chat. B: Oh, okey, macarony.

I denne stillferdige og ironiske dialogen skinner det gjennom at Jemaine fortsatt ønsker et forhold med Sally, selv om han later som at det var til det beste at forholdet tok slutt ovenfor Bret. De virkelige hensiktene hans er imidlertid dårlig tildekt, i og med at han fisker etter ideer for hvordan han kan få Sally tilbake, ved å spørre Bret hva han gjorde når han var i samme situasjon. Jemaine har altså ikke lært noe, men episoden ender like fullt med status quo; de to vennene alene, sammen. Dialogen demonstrerer en helt tydelig ironisk vri på en lykkelig slutt. I mer konvensjonelle sitcomer som *Full House* eller *Cosby*, hadde denne scenen vært tidspunkt for episodens moral, der en samtale mellom for eksempel forelder og barn

opsummerer hva hendelsene i episoden har lært karakterene, noe som fører til forsoning og en lykkelig slutt.

I *Flight of the Conchords* blir balansen gjenopprettet på slutten av de fleste episoder, men det inkluderes alltid en slik ironisk vri, og avslutningene fører sjelden til at karakterene er lykkeligere eller har fått større innsikt enn ved starten. For eksempel viser Jemaine tydelig at han ikke har lært noe av situasjonen han har vært gjennom med Sally, og at han er villig til å gjøre samme feil om igjen, og både han og Bret risikerer vennskapet igjen gjennom forsøk på å kapre Sally i episode fem, *Sally Returns*. Karakterene er altså like kloke, de har ikke lært noe.

I episode 6, *Bowie*, avsluttes episoden med en moralsk lærdom. Bret har slitt med selvbildet sitt denne episoden, og har fått gode råd av en fiktiv David Bowie som kommer på besøk i drømmene hans. Etter at rådene hans har feilet gang på gang, er Bowie i Brets siste drøm noe nedslått og uinspirert, og sier til Bret at han har gitt opp, han har brukt opp alle de gode rådene sine og har mistet all tro på seg selv. Dette fungerer som en lærdom for Bret, som innser at hvis selveste David Bowie sliter med selvfølelsen, er dette helt normalt og dermed ikke noe å bekymre seg for. Det skapes imidlertid en ironisk vri da Bret i en bisetning røper at han synes han har blitt for tjukk, og derfor ikke spiser lenger. Han er altså fortsatt fokusert på kroppsbildet sitt, og sliter med selvtiliten. Den lykkelige slutten og lærdomen fra sitcom er her reartikulert på ironisk vis. I *Flight of the Conchords* er det heller ikke snakk om at en harmonisk lykkelig situasjon blir forstyrret ved at en feil begås. Mens det er positivt at Bret og Jemaine er venner, ønsker de også å finne kjærligheten, noe de stadig mislykkes i. De søker også suksess som band, og muligheten for fremgang dukker opp i mange episoder, men blir alltid avverget på en eller annen måte. En kan derfor si at hele oppbygningen av den tradisjonelle sitcom-strukturen er reartikulert på en ironisk måte. I stedet for et lykkelig fellesskap og harmoni som utgangspunkt har man i serien en litt håpløs situasjon, eller en *ulykkelig* status quo, som rokkes ved gjennom muligheter for nye kjæresten eller suksess. Til slutt avverges romansen eller suksessen på et vis, og en vender tilbake til den ulykkelige status quo. På denne måten har serien et lite fellestrekk med *Married...With Children*. Karakterene Bret og Jemaine virker ikke direkte ulykkelige, slik Al Bundy ofte gjør, men de streber alltid etter noe, de vil ha kjæresten, sex og fremgang, og har altså noen evige prosjekt de aldri klarer å fullføre.

Denne postmoderne reartikulering kan tolkes som en denaturalisering av sitcomens fokus på det harmoniske familieliv/fellesskap, og av sitcomens faste lærdom og lykkelige slutt. Siden sitcom-formen har gjennomgått relativt få endringer siden radiodagene, fremstår

gjærne denne formen for lykkelig slutt som en klisjé. Det er et, med Ecos ord alt for ”uskyldig uttrykk”, som må reartikuleres for å fungere for et medievant publikum. *Flight of the Conchords* er på denne måten en hyperbevisst og ironisk distansert form for sitcom, oppdatert og omformet for det Brett Mills kaller et publikum ”raised on television formats” (Williamson 2008:112).

Musikalske digresjoner

Når jeg nå har gjengitt strukturen til fortellingene, har jeg ikke kommet inn på de mange musikkinnslagene i serien. Hver episode har minst én musikkvideo som skiller seg fra episodens fortellingsplan. Siden musikkopptreden ikke er et trekk som blir beskrevet som typisk for sitcom, bidrar disse innslagene til at serien virker annerledes. Måten serien veksler mellom fortelling og musikk, eller mer presist musikalsk komedie, gjør serien beslektet til musikalen. Vekslingen mellom fortelling og ”show-nivå” i musikalen, beskrives på følgende måte av Tone Kolbjørnsen:

Vel er det slik at en gjennom film-musikalens historie, fra produsentenes side, i større eller mindre grad har søkt å motivere showets inntreden i fortellingen. Men selv i den såkalte ’backstage’-musikalen, hvor karakterene er diegetisk definert som entertainere, vil showet alltid ha en grad av autonomi i forhold til det narrative nivået. *Utfoldelsen* av dansen og sangen kan aldri reduseres til narrativitet, selv om showets *inntreden* gjerne er søkt motivert av en hendelse på fortellingens nivå. (Kolbjørnsen 1998: 46)

Dette er tilfellet for mange av musikkinnslagene i *Flight of the Conchords*. Musikkinnslagenes inntreden er ofte motivert av en hendelse eller tema i fortellingen, men de er vanligvis ikke nødvendige for at fortellingen skal henge sammen, og de driver sjelden fortellingen fremover, men fungerer som små digresjoner i episodene. Bret og Jemaine er i tillegg diegetisk definert som musikere, men musikkinnslagene er ikke nødvendigvis definert som opptredener gjort av de fiktive karakterene i handlingsuniverset, de er heller autonome innslag som ikke er fullstendig integrert i fortellingen³³.

Det finnes noen unntak fra dette. I episode 4, *Yoko*, lager Bret en kjærlighetssang til Coco, som han spiller for Jemaine for å få tilbakemeldinger. Her er alt  sangen helt integrert i fortellingen. Det samme gjelder sangen *Bret, you’ve got it going on*, fra episode 6, *Bowie*. Dette er en sang om Brets positive egenskaper fremført av Jemaine for å gi Bret bedre selvtillit. Her sitter Jemaine og spiller gitar og synger i guttenes leilighet, og man forlater ikke fortellingen. Bandet opptrer også en del ganger gjennom sesongen, som oftest med sangen *I*

³³ Se Appendiks 2 for en oversikt over overgangen mellom fortelling og musikkinnslag for alle sangene i sesong 1 av serien.

like to rock the party. Her er det også snakk om sang som er integrert i fortellingen. På denne måten har serien likhetstrekk med nyere musikal/dansefilmer som *Dirty Dancing* og *Saturday Night Fever*. Noen vil mene at slike filmer ikke kan kalles musikal, fordi at dansenumrene her ikke skaper noen problemer i forhold til å opprettholde en realistisk diskurs. All dans og sang kan rasjonaliseres ut fra fortellingens nivå i disse filmene, det opptres på scener og danses på nattklubber. Det usannsynlige og underlige ved musikalen er dermed borte fra disse filmene. I eldre musikal (klassisk musikal) bryter karakterene ut i sang hvor som helst og når som helst, og denne formen for musikal virker dermed mindre realistisk enn en del av de nyere dansefilmene (Kolbjørnsen 1998:157f.).

For de fleste tilfellene i serien er det imidlertid ikke en slik narrativ kredibilitet knyttet til musikkinnslagene. Fortellingens nivå forlates vanligvis til fordel for frittstående musikkvideoer. De er likevel oftest knyttet til et eller annet i fortellingen, eller gir uttrykk for en sinnsstemning eller følelse hos karakterene. Gjennom dette har serien likhetstrekk med den *integrerte musikalen*. Kolbjørnsen bruker Gene Kellys musikal fra 40-tallet i en beskrivelse av denne typen musikal:

I den integrerte musikalen skal dansen fungere *ekspressivt* eller dramatisk, for eksempel som uttrykk for en karakters følelser på et gitt tidspunkt i handlingen. Idealet om enhetlighet innebærer at musikals dramatiske karakterer også skal være sentrale i dansen, at fortelling og show skal foregå i det samme rommet, samt at dansen skal begrunnes i fortellinger og helst også føre denne videre. (ibid.:112f.)

I første episode, synger Jemaine en sørgelig kjærlighetssang, *I'm not crying*, etter at Sally slår opp med ham. Mens Sally forteller ham at hun ikke vil treffe ham lenger, klippes det til et nærbilde av Sally, som om det er Jemaine som ser på henne. Så klippes det til Jemaine, filmet litt nedenfra, mens det sakte zoomes inn på ham. Deretter hører vi Jemaines tanker, og ikke-diegetisk musikk spilles. Her markeres en overgang fra en skildring av det som skjer i det diegetiske universet mellom Jemaine og Sally, til et fokus på Jemaines tanker. Sallys stemme blir liggende i bakgrunnen av Jemaines indre stemme. Den endelige overgangen fra fortelling til musikkvideo markeres når Jemaine vender seg vekk fra en forundret Sally og synger til kamera mens han går bort fra Sally nedover gaten. Fargene endrer seg gradvis til sort-hvitt, og det klippes til et scenario der Bret synger med tårer på kinnene foran et vindu der regnes pøser ned utenfor. Det brukes ulike teknikker som markerer at dette er en musikkvideo og ikke skildring av en fortelling på et mer realistisk nivå. For eksempel varieres det mellom skarpe og uklare bilder, og det klippes mellom ulike scenario der Jemaine og Bret synger. Hyppigere klipping, mer oppsiktsvekkende kameravinkler (som filming i en bratt vinkel nedenfra) samt

variasjoner mellom flere scenario er blant de vanligste tegnene på musikkvideomodus i serien. I *I'm not crying* varieres det mellom sort-hvitt, og bilder med et blålig skjær, og det brukes overlappende bilder til tider, slik at vi for eksempel ser to versjoner av Jemaine synge i samme billedutsnitt. Det brukes mye regn i videoen, noe som står i sterk kontrast til det solfylte været i scenen før musikkvideoen. Det er altså ikke en kontinuitet mellom det som skildres i fortellingen og i videoen. Regnet kan være uttrykk for Jemaines triste sinnsstemning, og trenger ikke å henge sammen med diegesen ellers.

Et av de aller sikreste tegnene på at en har gått bort fra fortellingens nivå er imidlertid henvendelsesformen. Karakterene ser ikke i kamera i de delene av episodene som skildrer fortellingen. Men i musikkinnslagene synger de til kamera og *presenterer* sangen for kamera og seriens implisitte publikum. Karakterene er også mer ekspressive i måten de oppfører seg på i videoene, noe jeg kommer tilbake til i kapittel 4.

I'm not crying er et av flere innslag som ikke driver fortellingen fremover, men er motivert av en hendelse som skaper en viss sinnsstemning eller følelse hos karakterene. Murray synger for eksempel en melankolsk sang etter at en kvinne han hadde et godt øye til forlater konsulatet etter å ha jobbet der en stund³⁴. Bret og Jemaine synger en lengtende kjærlighetssang til Sally etter at de har funnet ut at hun er forlovet med en australier³⁵, og Bret bryter ut i en sint dans en gang han blir sparket fra bandet³⁶.

Det finnes også noen få eksempler på at musikkinnslaget faktisk driver fortellingen videre. I første episode illustrerer innslaget *Part-time model* Jemaines første kveld med Sally. Videoen starter på Daves fest der Jemaine ser Sally og bryter ut i en kjærlighetssang. Vi følger så paret utover kvelden, og ender opp i Jemaine og Brets leilighet, der Sally og Jemaine lener seg mot hverandre for å kysse. Her slutter musikken og en går over til fortelling igjen. Når innslaget er over har det skjedd en forskyvning i tid og rom, og fortellingen fortsetter der innslaget slutter. Innslaget foregår på et annet nivå enn handlingen ellers, og kan ikke "reduseres til narrativitet", men ligger tett opp til idealet for den integrerte musikalen ved at den fører fortellingen videre

I mange tilfellene motiveres likevel innslagene av handlingen, men tilfører lite eller ingenting til fortellingen. I et par tilfeller spiller bandet inn musikkvideo, og her innledes overgangen fra narrativt nivå til shownivå ved at en skildring av selve innspillingen av

³⁴ *Leggie Blonde*, i episode 7, *Drive By*.

³⁵ *Song for Sally*, i episode 5, *Sally Returns*.

³⁶ Innslaget kalles *Bret's Angry Dance* på YouTube, men er ikke definert som egen sang på HBOs sider, da innslaget er et danseinnslag og inneholder ikke sang som de fleste andre innslagene. Dansen er en del av episode 12, *The Third Conchord*.

videoen slår over til en visning av det ferdige produktet.³⁷ I episoden *Bowie* klippes det til en parodisk musikkvideo på slutten av Brets drøm. Innslaget kan altså forklares som del av en drøm, men har ingenting med fortellingen å gjøre utenom dette. I et annet tilfelle forklares en psykedelisk og surrealistisk video som Brets hallusinasjoner etter at han ved uhell tar litt syre.

Felles for de aller fleste av musikkinnslagene er uansett at de fungerer som frittstående musikkvideoer som ikke må ses som del av selve serien for å være morsomme. At videoene står på egne ben er synlig gjennom måten de distribueres på YouTube. Søker en på *Flight of the Conchords* på siden kommer videoene opp løsrevet fra episodene³⁸. Enkelte av disse klippene har blitt sett flere millioner ganger (en versjon av sangen *Business time* ligger på topp med over 14 millioner treff), og fungerer altså utmerket utenfor seriens kontekst. Som nevnt i kapittel 1 eksisterte sangene før serien, og fortellingene i serien er bygget opp rundt sangene. I andre sesong er det omvendt, noe McKenzie og Clement diskuterer i et intervju:

McKenzie (om sesong 2): We write a story, then a song comes out of that story, most of the time.
Clement (om sesong 1): Whereas last year, we would have one song and we would try to think of one storyline off that song, and then we try to figure out how to fit one of our other songs in there.
(HBO 2009)

Dette er nok et trekk serien har til felles med en del musikal, kalt "catalogue pictures" der musikalene ble utformet på grunnlag av ferdige melodier som studioene hadde rettighetene til. Fortellingene var altså laget for å tjene showene, ikke omvendt (Kolbjørnsen 1998: 116).

Men til tross for likhetstrekkene virker likevel serien annerledes enn musikalen. Bruken av sjangerens konvensjoner er i mange tilfeller omformet og brukt på en ironisk måte. For eksempel bryter Bret ut i en "sint" dans i sesongens siste episode. Han blir frustrert og provosert når Jemaine sparker ham fra bandet til fordel for bongospillende Todd, og uttrykker dette ved å danse aggressivt langs gatene og i et forlatt fabrikklokale. Danseinnslaget kan ses som en parodi på et av Kevin Bacons danseinnslag i *Footloose*, og fungerer dermed som en intertekstuell referanse til en nyere dansefilm³⁹. I tillegg brukes det selvrefleksivitet for å spøke med musikalens til tider absurde og urealistiske innslag av show. Bret danser først til det vi må anta er ikke-diegetisk musikk. Vi kan i alle fall ikke identifisere noen kilde til musikken, og Bret løper fra sted til sted, noe som støtter opp om denne antakelsen, siden det er lite trolig at denne musikken skulle spilles i diegesen på så mange ulike steder utendørs i New York. Men når Bret løper inn i et fabrikklokale og danser der, står plutselig husverten

³⁷ Dette skjer i forbindelse med *Humans are dead* i episode 1 (*Sally*), og *Frodo* i episode 11 (*The Actor*).

³⁸ Det ligger også en rekke klipp der sangene fremføres live av *Flight of the Conchords*.

³⁹ Kolbjørnsen diskuterer hvorvidt filmer som *Footloose* overhodet kan kalles musikal, fordi dansen hovedsakelig er tilstede som *drøm* i disse filmene, ikke direkte gjennom show (Kolbjørnsen 1998:158).

Eugene og spiller det ikke-diegetiske saksofontemaet⁴⁰. At Brets husvert plutselig skal stå og spille saksofon i et lokale han tilfeldigvis løper inn i virker absurd og urealistisk, og kan tolkes som selvrefleksiv spøk omkring musikalshowets ofte absurde og urealistiske preg. Det demonstreres en bevissthet om at serien inkorporerer trekk fra musikalen, og det spøkes med dette ved å blant annet forvirre diegetisk og ikke-diegetisk musikk. Når musikken tar slutt, slutter Bret å danse. Han sparker litt i bakken og virker forkommen, som om han ikke vet hvor han skal gjøre av seg etter den voldsomme oppvisningen. Karakteren Bret er på fortellingens nivå sjenert og tilbakeholden, mens han i musikkinnslagene inntar mange roller og er mer ekspressiv i kroppsspråk og mimikk. Denne uoverensstemmelsen mellom karakterens oppførsel på fortellingens nivå og show-nivå kommenteres ved at Bret virker litt pinlig berørt ved sin egen opptreden. Her kolliderer show-Bret med fortellingens Bret, noe som kan tolkes som en selvrefleksiv spøk omkring seriens inkorporering av musikals konvensjoner.

En slik selvrefleksivitet finnes og i en rekke andre videoer, der forholdene mellom fortelling og show er uklare. I en scene i episoden *New Fans* kommenterer Jemaine at det er mange vakre kvinner i et barlokale. Duoene bryter så ut i en musikalsk hyllest til alle verdens kvinner, uansett nasjonalitet og rase. Det narrative nivået og realistisk logikk forlates til fordel for et musikkvideounivers der Bret og Jemaine står på en scene ikledd dresser og synger til kamera, med kvinner som går i sirkler rundt dem, som på et misseshow. Innslaget er helt klart skilt fra det vanlige handlingsuniverset. Men i overgangen til narrativt nivå igjen klippes det fra musikkvideomodus til Bret og Jemaine i barlokalet. De står med lukkede øyne og synger slutten av sangen, med en gjeng kvinner som står og ser på dem. Det virker altså som om Bret og Jemaine faktisk har stått og sunget sangen i barlokalet. Bildene vi som publikum har sett kan tolkes som en dagdrøm, men også som en ironisk spøk omkring vekslingen mellom fortellingen og musikkvideo.

Det er også viktig å presisere at det er snakk om komiske musikkinnslag i serien, noe som skiller den fra de musikale jeg har sammenlignet den med her. Komiske musikkinnslag som de en finner i serien, er vanligere å inkludere i sketsjprogrammer som *MadTV* og *Saturday Night Live*, men finnes også som enkeltstående videoer på internett. Å inkludere musikkinnslag som del av sitcom er mer uvanlig.

⁴⁰ En lignende selvrefleksiv spøk ser vi blant annet i den parodiske filmen *Blazing Saddles*, der en gruppe menn rir i ørkenen akkompagnert av det vi må anta er ikke-diegetisk musikk. Men så kommer de frem til et orkester som faktisk sitter og spiller midt i ørkenen, og det viser seg at musikken er diegetisk. Dette er en spøk som spiller på våre forventninger omkring konvensjonene for ikke-diegetisk musikk (Bordwell & Thompson 2004:369).

Utradisjonelle fortellemåter

Stilen i *Flight of the Conchords* skiller seg fra tradisjonell sitcom på særlig to måter. For det første gjennom bruken av musikkvideoestetikk i deler av episodene, og for det andre gjennom en utradisjonell bruk av audiovisuelle virkemidler.

Som nevnt har sitcom tradisjonelt blitt innspilt foran et studiopublikum. Dette har lagt føringer på sjangerens estetikk. Sitcoms blir oftest filmet med "the three-headed monster", et kameraoppsett utviklet i for *I Love Lucy*, og som fortsatt brukes i dag i produksjon av sitcom (Mills 2005:39). Det filmes fra tre posisjoner: Et kamera sørger for et oversiktsbilde av scenen som utspiller seg, mens to andre filmer reaksjoner fra skuespillere på nært hold fra to sidevinkler. Se illustrasjon 1 - 3 for eksempler på disse posisjonene fra serien *Everybody Loves Raymond*. Illustrasjon 1 viser et oversiktsbilde fra en scene i serien. Scenen bildene er hentet fra er bygget opp av variasjoner mellom bilder fra denne posisjonen, og reaksjonsbilder fra to sidevinkler, som vist i illustrasjon 2 og 3. Denne formen for filming passer godt for sitcom filmet foran publikum. Kamera og publikum danner en slags "fjerde vegg" i forhold til kulissene som filmes (Mills 2005:31f). Det gjør oppbyggingen av bilder i sitcom svært enkel. Kulissene er i tillegg gjerne kraftig opplyst, noe som til sammen gjør at utseende til sitcoms ofte er svært likt.

Sammenligner en en scene fra *Flight of the Conchords* med scenen fra *Everybody Loves Raymond* er det flere forskjeller mellom stilene til seriene. Illustrasjon 4 og 5 viser bilder fra en scene i første episode. For det første fører studiobelysningen i *Everybody Loves Raymond* til at fargene er noe varmere og mer dempet i forhold til i *Flight of the Conchords*. Måten *Flight of the Conchords* er filmet på er i likhet med annen sitcom veldig enkel, men har et mer dokumentarisk preg enn tradisjonell sitcom. Det filmes fra to hovedposisjoner: Over skulderen til Murray mot Bret og Jemaine som sett i illustrasjon 4, og over skulderen til Jemaine mot Murray, som i illustrasjon 5. På denne måten er stilen relativt lik den tradisjonelle sitcom-stilen, bortsett fra at den tredje hovedposisjonen med oversiktsbilde mangler. Det brukes i tillegg håndholdt kamera, noe som er synlig fordi bildet "skjelver"; bildet er ikke stabilt, en ser små endringer i posisjonen, noe som signaliserer at et menneske holder kameraet. I tillegg varierer posisjonene noe i scenen, noe som tyder på at kameramannen er fri til å bevege seg rundt i rommet. Kameraet fungerer i mindre grad som en fjerde vegg. Det filmes også som sagt ofte utendørs, som vist i illustrasjon 6. I den avbildede scenen filmes det fra kameraposisjonen vist her, og det varierer kun med at det klippes til nærbilde av karakterene innimellom, filmet fra samme posisjon. Når nærbildet skal gå fra Jemaine til Bret, panner kameraet direkte fra Jemaine til Bret, med bevegelser som antyder at

det er håndholdt kamera som brukes, slik at det trekkes oppmerksomhet til en kameramanns tilstedeværelse.

Samtidig som det brukes en håndholdt kamerastil som virker dokumentarisk, anerkjenner ikke karakterene kameraets tilstedeværelse utenom i musikkvideoene. Det opprettholdes altså en autonom diegese der det implisitte publikummet ignoreres, samtidig som det brukes en dokumentarisk stil, som vanligvis brukes til å formidle realisme, og der kameraets tilstedeværelse ofte anerkjennes, for eksempel gjennom en kommunikasjon med en intervjuer som står utenfor billedrammen.

Brett Mills påpeker at britisk sitcom, samt en del amerikanske serier, har gått bort fra den teatraliske visuelle stilen assosiert med sjangeren de siste årene, til fordel for en mer dokumentarisk stil. Flere kanaler har også eksperimentert med sitcom-formen på ulike måter siden 90-tallet, og perioden har blitt kalt en gullalder for britisk komedie (Mills 2005:48). HBO har også eksperimentert med sitcom-formen i flere serier i tillegg til *Flight of the Conchords*; *Sex and the City*, *Curb Your Enthusiasm*, *The Comeback* og *The Larry Sanders Show* er eksempler på dette. Mills kommenterer utviklingen i sitcom på følgende måte.

By presenting itself as a genre which can offer the pleasure of experimentation, sitcom has begun to abandon some of its theatrical origins; at least, it has begun to stop displaying them so obviously. And, in doing so, it has become a form actively used by 'minority' channels to target specific audiences, resulting in the proliferation of multiple kinds of comedy, many of which are only intended to reach minority audiences. (ibid.:49)

Lisa Williamson har analysert HBO-sitcomene *Curb Your Enthusiasm*, *The Larry Sanders Show* og *The Comeback*, og fremhever at de alle utfordrer sjangerens konvensjoner. I alle seriene utnyttes dokumentariske tv-formater. *The Comeback* er for eksempel utformet som råmaterialet for en dokusåpe, og handlingen kretser omkring et kamerateam som følger en avdanket skuespillerinne. Seriene er også hyperbevisste, gjennom at grensene mellom fiksjon og virkelighet er noe uklart, og at miljøer innen underholdningsbransjen skildres fra innsiden på en ironisk og selvparodierende måte (Williamson 2008). Disse postmoderne trekkene ved seriene distanserer dem fra konvensjonell sitcom, slik at HBOs sitcom-tilbud også utgjøres av serier som fremstår som "mer enn sitcom", og dermed kan tenkes å være attraktivt for "highbrow"-målgruppen de er rettet mot.

Mills ser utviklingen over de siste årene som et tegn på at tv-industrien er mer fokusert på hva enkelte publikumssegment er interessert i. Dette går på bekostning av mainstream-sitcom, og samtidens serier samler ikke et stort massepublikum slik etterkrigstidens radiositcom gjorde (Mills 2005:49). Gitt tv-industriens generelle tendens mot å fokusere på

nisjepublikum i stedet for massepublikum fra 80-tallet og utover, er det logisk at denne tankegangen også får konsekvenser for sitcom- sjangeren. Med tanke på HBOs mål om å tilby noe spesielt og innovativt, er denne utfordringen av sitcom-konvensjonene også logisk.

Mills kaller den dokumentariske sitcom-formen for *Comedy Vérité*, og trenden kan ses i forbindelse med reality-sjangerens fremvekst de siste årene. Et av de mest kjente eksemplene på en *Comedy Vérité* er den britiske serien *The Office*. Serien har en utpreget dokumentarisk stil. Den er filmet med håndholdt kamera, og kameraet zoomer inn og ut, og panner hurtig fra ulike posisjoner for å få med seg det som skjer i kontorlandskapet serien utspiller seg i. I serien henvender også karakterene seg av og til direkte til kamera, slik at serien fremstår som en dokumentar (Mills 2008: 88f). *Flight of the Conchords* anerkjenner ikke kamerateamets tilstedeværelse på samme måte, men bruker en dokumentarisk estetikk.

Felles og avgjørende for både *The Office* og *Flight of the Conchords* er imidlertid mangelen på publikumslatter, eller latterspor, som har vært ett av de definerende trekkene ved sitcom. I konvensjonelle sitcoms er studiopublikummets reaksjoner med på lydsporet⁴¹. Lattersporet er et av de tradisjonelt essensielle tegnene for sitcom, og sjangeren skiller seg kraftig fra andre former for tv-fiksjon, der målet oftest har vært en realistisk diskurs og skildring av en autonom diegese. Bruken av lattersporet trekker oppmerksomhet til fiksjonen som opptreden, og gjør sitcomens teatraliske karakter synlig. Lattersporet kan også ses som en teknikk for å gjenskape humor som kollektiv opplevelse (Mills 2005:49ff.). Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 4.

David Marc skriver i *Comic Visions* om hvordan *The Simpsons* er “the only sitcom on television not required to have a laugh track”, og ser dette som ”frankly, quite beautiful – a breakthrough in sitcom aesthetics” (Marc 1997:193). Ifølge Mills er det også ved bevegelsen bort fra det teatraliske til mer dokumentarisk form og utelatelsen av lattersporet at sitcomen har fått en slags kulturell status (Mills 2005:49f.). For det første kan utelatelsen av lattersporet være en måte å smigre publikum, gjennom å signalisere en tro på at publikum kan finne ut hva de synes er morsomt helt på egenhånd, uten å få beskjed om dette fra et latterspor. Det kan også være en måte å signalisere at seriens innhold er så morsomt at et latterspor ville være overflødig. For det andre henger sitcomens lavkulturelle status sammen med dens teatraliske karakter og det at det virker som dens eneste funksjon er å underholde. Ved å eksperimentere med form og utelate noen av de eldste teknikkene brukt i sjangeren kan en også signalisere at serien er ”noe annet” og noe mer enn vanlig sitcom. Det at kanalene som har sendt denne

⁴¹ Noen serier bruker også kunstig latter.

typen serie er kanaler assosiert med innovative programmer, som HBO og MTV, samt britiske Channel 4 og BBC, tyder på dette (ibid.:51).

Estetikken i den dokumentariske sitcomen, tolkes av noen som en postmoderne estetikk som destabiliserer/denaturaliserer skillet mellom sannhet og fiksjon (Mills 2008:90). En kan også si at uklarheten i dette skillet understrekes gjennom blandingen av fiktiv og virkelig identitet, slik det gjøres i *Flight of the Conchords*, men også i litt eldre serier som *Seinfeld*.

I tillegg kan den dokumentariske stilen tolkes i et litt annet perspektiv. Selv om *Flight of the Conchords* er produsert for en stor, internasjonal kanal, eid av det store konglomeratet TimeWarner, og produsert av et profesjonelt produksjonsstudio, Dakota Pictures, ser ikke serien ut som en den er produsert med et høyt budsjett⁴². Den kunne vært produsert av kreative skapere utenfor dette profesjonelle kommersielle systemet. Det bruker en del estetiske element som ser "hjemmelagde ut". Skriften som utgjør logoen for serien ser ut til å være tegnet med en noe ustø hånd, og den samme skrifttypen brukes i episodene: Nye dager etableres ved at en klipper inn nærbilder av vegger/tapeter i leiligheten til Bret og Jemaine, og skrift som markerer hvilken dag det er lagt på digitalt (se illustrasjon 7). Denne skriften har de samme skjønnhetsfeilene som skriften på logoen. I tillegg er bakgrunnsbildet for menyen på DVD-en til serien et tegnet bybilde, som i likhet med skriften, ser ut til å være tegnet for hånd. Mels videoblogg på HBOs sider bidrar også til det "hjemmelagde" preget, da den virker som en videoblogg som hvem som helst kunne ha lagd hjemme i sin egen stue.

Det har vært populært å lage sine egne videoer og promotere seg via internett de siste årene, og gjennom å bruke en slik estetikk, kan serien søke å få et "underground", subkulturelt og mer autentisk image. Det kan virke som om de kreative opphavsmennene for serien har skapt den på egenhånd, noe som kan dra fokus bort fra at serien er et kommersielt produkt.

Fremheving av kreativitet og innovasjon

Fredric Jameson beskriver hvordan estetisk produksjon i det senkapitalistiske samfunn har blitt integrert med vareproduksjon generelt:

⁴² HBO de siste årene satset en del på utvikling av lavbudsjetts-komiserier med ukjente talenter, noe *Flight of the Conchords* er et eksempel på (Itzkoff 2007).

The frantic economic urgency of producing fresh waves of ever more novel-seeming goods (from clothing to airplanes), at ever greater rates of turnover, now assigns an increasingly essential structural function and position to aesthetic innovation and experimentation. (Jameson 1984:56)

Han sier videre at selv om han ikke mener at all kulturell produksjon er "postmoderne" i vid forstand, er det postmoderne "a force field in which very different kinds of cultural impulses [...] must make their way" (ibid.:57). *Flight of the Conchords* er også et kulturelt uttrykk som ikke bare er konstruert ut fra ønskene til kreative skapere, men som er dypt integret i et kommersielt system. Og innovasjonene og reartikuleringene diskutert i dette kapittelet kan ikke bare ses som en kulturell trend isolert, men som en del av dette kommersielle systemet som stadig krever ny estetisk innovasjon i sine produkter, som kvalitetsleverandøren HBO naturligvis er svært opptatt av. Dette kan ses i lys av et moderne estetisk ideal der innovasjon står høyere enn repetisjon. Umberto Eco påpeker at fokuset på innovasjon er spesielt for moderne teorier om kunst, mens fokus på innovasjon til enhver pris ikke var like sterkt i antikken og middelalderen (Eco 1985:161f.). Etter moderne standarder tilhører repetisjon håndverk og industri, og originalitet og nyskaping er helt avgjørende og sentralt for kunst. Dette idealet kan forklare den ofte krasse kritikken som rettes mot massekultur, eller kulturindustri, som massemedienes kulturproduksjon også blir kalt.

Flight of the Conchords er dypt preget av repetisjon, gjennom blant annet bruken av konvensjoner fra etablerte sjangre, og gjennom serieformatet, der en fast narrativ struktur gjentas om og om igjen. Umberto Eco skriver at repetisjon og gjentakelse ser ut til å dominere hele sfæren for kunstnerisk kreativitet i postmoderne kultur, og at det er vanskelig å skille mellom repetisjonen innen kunst og innen massekultur. Eco fremhever at samfunnet er preget av sosial endring, stadig utvikling av nye standarder for oppførsel, og utvisikingen av tradisjoner. Han mener at denne ustabiliteten kan forklare serieformatets utbredelse og popularitet i vår tid. Seriens fortellinger er basert på overflødighet og repetisjon, og fremstår som en invitasjon til stillstand, og en mulighet til å slappe av. *Flight of the Conchords* tilbyr denne stillstanden gjennom narrativ struktur, men følger samtidig innovasjonsidealet ved å trekke på konvensjoner fra ulike sjangre, og reartikulere dem på ironisk vis. I tillegg fremheves kreativitet gjennom den dokumentariske og til tider "hjemmelagde" estetikken som skjuler seriens kommersielle og industrielle side. Dette er med på å forklare hvorfor serier som *Flight of the Conchords* blir fremstilt som mer enn "bare tv".

Kapittel 3 – Intertekstualitet: Parodi eller pastisj i *Flight of the Conchords* musikkinnslag?

I første episode, *Sally*, advarer Murray om blandingen av kjærlighet og bandvirksomhet da han mener det sjelden er en god kombinasjon. Når Jemaine i tillegg innleder et forhold til Brets ekskjæreste, er det spesielt problematisk ifølge Murray. Han bruker et eksempel fra musikkhistorien for å belære Jemaine i sosiale normer:

Murray: When you're in a band, you don't get with your bandmate's girlfriend, past or present. [...] You get a love triangle, you know? "Fleetwood Mac" situation. Well, it was four of them, so more of a love square, but you know... no one gets on. [...] Mind you, they did make some of their best music back then. *Bret:* "Rumours"? *Murray:* No... that's all true.⁴³

Når Bret sier "Rumours" oppstår det en misforståelse. Murray tror Bret spør om det han sier er rykter, mens det Bret egentlig lurer på er om Murray mener albumet *Rumours* når han refererer til Fleetwood Macs bedre musikk. Her legges det altså inn en intertekstuell spøk, og en referanse til et band og et album fra 1977 (FleetwoodMac 2008). Det forutsettes her at tilskueren ikke bare har kunnskap om musikken til Fleetwood Mac, men også om historien til bandet og forholdet mellom bandmedlemmene. Dette er bare ett av mange eksempler på intertekstualitet i *Flight of the Conchords*. Dette kapittelet skal undersøke seriens intertekstuelle preg, spesielt med hensyn til seriens musikkinnslag, som er proppet full av referanser til og konvensjoner fra andre tekster.

Intertekstualitet, parodi og pastisj

Begrepet intertekstualitet henviser til "the phenomenon by which a given text echoes previous texts" (Eco 1985:170). Begrepet ble introdusert på slutten av 60-tallet av Julia Kristeva. Mikhail Bakhtin⁴⁴ diskuterte temaet før dette, uten å bruke begrepet, og Bakhtins arbeid er kilde for en del av Kristevas ideer omkring tekstualitet (Gray 2006:24). Kristeva og Roland Barthes utviklet intertekstuell teori for litteraturvitenskap, men det tok lengre tid før begrepet ble overført til medie- og fjernsynsstudier. Jonathan Gray mener første steget ble tatt av Stuart Hall og hans "encoding/decoding"-modell (Hall 1980), og resepsjonsanalyser der ideen om at betydning ikke bare finnes i selve teksten, men også skapes av leseren var sentral. Selv om disse teoretikerne ikke adresserte temaet direkte, åpnet de ifølge Gray "the Pandora's Box of

⁴³ Samtalen er hentet fra ca 12 minutter ut i episode 1, *Sally*.

⁴⁴ Bakhtins samtidige, Volosinov og Medvedev, har også vært delaktige i teoretiseringen omkring intertekstualitet (Gray 2006:24).

intertextuality” gjennom et fokus på det kontekstuelles betydning for lesningen av en tekst (Gray 2006:21).

Alle tekster er, som jeg nevnte i kapittel 1, intertekstuelle, da de på en eller annen måte alltid forholder seg til de tekstene som allerede eksisterer. Ifølge Bakhtin er tekster alltid i samtale med hverandre, og enhver ny tekst vil kun ha betydning gjennom at dens stemme tilføyes til en allerede eksisterende dialog (ibid:26). En tekst som tilhører en viss sjanger er for eksempel intertekstuell gjennom sitt slektskap til de tidligere tekstene innenfor sjangeren. Intertekstualitet er altså ikke noe nytt, men enkelte vil altså hevde at postmoderne kultur preges av en form for intertekstualitet som er langt mer kompleks og ironisk enn tidligere (Sturken & Cartwright 2004:265). Umberto Eco beskriver i en artikkel om postmoderne estetikk en type intertekstualitet der “the quotation is explicit and recognizable, as happens in literature or post-modern art, which blatantly and ironically play on intertextuality” (Eco 1985:170).

Det er også denne formen for intertekstualitet som står i sentrum i dette kapittelet. I serien finnes det eksempler som det nevnt innledningsvis, der referanser til tekster danner utgangspunkt for en ironisk spøk. Spøken vil være meningsløs dersom tilskueren ikke oppdager den, så denne formen for intertekstualitet forutsetter en implisitt tilskuer med god oversikt over visse medietekster. Musikkinnlagene i serien spiller i svært stor grad på repetisjon og appropriasjon av trekk og konvensjoner fra bestemte artister, sjangre eller stiler innen populærmusikk, og forutsetter et publikum som vil oppdage (de fleste av) disse referansene. Og som jeg påpekte i kapittel 1, er intertekstualitet et trekk ofte identifisert i ”kvalitets-tv”, en form for tv-underholdning som streber etter kulturell anerkjennelse, og sikter seg inn på et publikum med kulturell kapital⁴⁵.

Parodi og pastisj

Parodi og pastisj er former for selvbevisst intertekstualitet som ses som sentrale for og utbredt innen postmoderne kultur, både innen kunst og populærkultur. Begrepet parodi stammer fra det greske *parodia*, som betyr *motsang* eller *sidesang* (Larsen 2001:9). Mens begrepet har hatt ulike betydninger gjennom tidene, henviser den mest utbredte moderne betydningen av ordet til en latterliggjørende form for imitasjon (Dentith 2000:193). Det er viktig å presisere at mens parodi ofte forveksles med satire, er parodiens objekt et annet enn satirens. For mens satirens

⁴⁵ Jane Feuer skriver at selvrefleksiv intertekstualitet ofte assosieres med kunst. Selvrefleksivitet kan dermed fungere som en måte for ”kvalitetsserier” å skille seg fra fra ”vanlige” tv-produkter (Feuer 1984:44).

objekt er sosialt; en person, institusjon, samfunnspraksis etc., er parodiens objekt estetisk; en tekst, sjanger eller stil (Larsen 2001:9). Det er vanskelig å vise om de formene for parodi som finnes i dag er spesielle for vår tid eller ikke. John Docker mener at det ikke er noe spesielt postmoderne ved parodi, men at postmodernismens opprør mot modernismens elitistiske ideal, tillater oss å sette pris på parodiens posisjon i populærkulturen på en måte som de høykulturelle idealene i modernismen ikke gjorde (Docker 1994, i Dentith 2000:157). Docker trekker paralleller mellom Bakhtins beskrivelse av "the carnevalesque" i det pre-industrielle samfunnet og populærkulturen i dag. Han mener å se spor av det Bakhtin beskriver i dagens Hollywoodfilmer, tv-fiksjon, musikk etc. (Docker 1994:185).

Fredric Jameson skrev som sagt i den berømte artikkelen *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* at parodi i postmoderne kultur har blitt erstattet av pastisj⁴⁶, eller "blank parodi". For Jameson er pastisj som parodi, men uten baktanken en finner i parodi: "amputated of the satiric impulse, devoid of laughter, and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists" (Jameson 1984: 65). Jameson ser altså på parodi som noe kritisk, og ofte satirisk, og mener at den selvbevisste imiteringen av stiler i blant annet postmodernistisk arkitektur er en form for tom parodi som ikke har noen kritisk distanse til det den imiterer. Videre mener han at denne blanke imiteringen av fortidens stiler er en kulturell dominant for det senkapitalistiske samfunn (Dentith 2000:155, Jameson 1984:65).

Jameson blir kritisert fra flere hold og på ulike punkt. Linda Hutcheon er for det første uenig i at postmodernistisk arkitektur er uten kritisk distanse til sine imiterte stiler. Hun mener imidlertid at den ofte bærer med seg en ironisk ambivalens: Parodi bekrefter og styrker alltid implisitt parodiobjektet, selv når det avslører det på ironisk vis. Hun mener at det er denne ironiske ambivalensen som er problematisk for Jameson, og er uenig i hans definisjon av parodi som kritisk og latterliggjørende. For å favne alle formene for parodi i nyere tid, mener Hutcheon, må en gå tilbake til en videre definisjon av begrepet, og bort fra tanken om parodi som latterliggjøring. Definisjonen hun tilbyr er: "a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity"⁴⁷ (Hutcheon 2000:xii).

Richard Dyer vil imidlertid holde på en definisjon der parodi innebærer en negativ evaluering av sin referent, og bruker begrepet pastisj for å betegne imitasjoner (som man i

⁴⁶ Begrepet pastisj, stammer fra det italienske ordet *pasticcio*, som beskriver en type pai laget av forskjellige ingredienser. Brukt om musikk og kunst, henviste begrepet til musikalske medleyer eller pot-pourri, eller bilder som var satt sammen av ulike fragment (Dentith 2000:194).

⁴⁷ Hun skiller likevel ut pastisj som en annen form for repetisjon, men forskjellen mellom parodi og pastisj ligger for henne ikke i holdningen til referenten, men i at pastisj fremhever likhet fremfor forskjell, mens parodi fremhever forskjell og en kritisk distanse (Hutcheon 2000:33).

likhet med parodi, skal vite er imitasjoner) som er mer åpen i forhold til referenten enn parodi⁴⁸ (Dyer 2007:23f.). Dyer og Hutcheon har imidlertid det til felles at de mener at pastisj legger større vekt på likhet enn forskjell i forhold til referenten. Komikeren Harald Eia bruker også begrepet pastisj i en artikkel der han beskriver hvordan han begynte å tenke på sketsjene sine som pastisjer (stiletterligninger) fremfor parodier. Det ble lagt større vekt på å følge konvensjonene for den imiterte sjangeren, og dette gjorde ifølge Eia sketsjene langt morsommere (Eia 2006).

Nedenfor analyserer jeg et par av innslagene i *Flight of the Conchords*, med blick på om de kritiserer eller ikke, og hvordan imitasjon og lek med konvensjoner er gjennomført. Er det parodier eller pastisjer? Jeg opererer med en vid definisjon av parodi som favner både former for selvbevisst imitasjon som river ned parodiobjektet og er kritiske, og imitasjoner som er mer vennlige og hyllende mot sitt parodiobjekt, som Linda Hutcheons definisjon gir rom for.

Analyse av *Flight of the Conchords* musikkvideoer

Felles for musikkinnslagene i *Flight of the Conchords* er at de refererer til andre tekster. Artister, sjangre, stiler og sanger fra musikkhistorien imiteres på en selvbevisst måte, selv om hvor tydelig imitasjonen er, og hvilken holdning til referenten som uttrykkes varierer. I enkelte videoer er det enkelte artister eller sanger som imiteres. *Inner City Pressure* har for eksempel sterke likhetstrekk med gruppen Pet Shop Boys sang og musikkvideo *West End Girls*. I en annen video imiteres David Bowies stil, og det refereres til flere av hans sanger og musikkvideoer. I noen sanger kombineres stiler som kan gå godt overens, som i videoen *Think About It*, der stilen til Marvin Gaye og hiphop-gruppen Black Eyed Peas kombineres. I videoen *Frodo* kombineres imidlertid imitasjon av *Ringenes Herre*-filmene med innslag av heavy metal og rap. Effekten er at selve blandingen av stilene skaper en komisk effekt, da den episke fortellingen fra en annen tidsperiode ikke går overens med de nye musiksjangrene⁴⁹. I enkelte videoer er referansene relativt lett tilgjengelige for et publikum som følger litt med på nyere kommersiell musikk (som i *She's so hot – BOOM*, der estetikken fra en nyere Black Eyed Peas-video utnyttes), mens andre er mer obskure og sirkulerer sjeldnere i de

⁴⁸ Dyer definerer pastisj som "a kind of imitation that you are meant to know is an imitation", og skiller mellom verk som "imitate to make fun, mock, ridicule or satirize (parody), and those that do not (pastiche)" Dyer skriver at parodi alltid bærer med seg en negativ evaluering av referenten (Dyer 2007:1, 23f.)

⁴⁹ Denne komiske effekten er resultat av inkongruens. Se forklaring på side 49.

kommersielle mediene (som i *A kiss is not a Contract*, der en musikkvideo av Serge Gainsbourgh fra 70-tallet imiteres i deler av videoen.)⁵⁰. Ofte er ikke alle de spesifikke imitasjonene avgjørende for humoren i videoene, det spilles også mye på ordspill, morsomme formuleringer og lek med generelle musikkonvensjoner. Modelleseren for innslagene forutsetter likevel å være kjent med popens historie. Det varierer i stor grad mellom imitasjon av populærkultur fra 60-tallet og til i dag, og hvor høyt i det populærkulturelle hierarkiet referansene stammer fra varierer også stort. De eksemplene jeg har valgt meg ut er ulike både i forhold til tidsperiode og kulturell legitimitet. Det første eksemplet mitt er videoen *Mutha Uckas* fra episoden *Drive By*, som spiller på konvensjoner fra rap og hiphop. Det andre eksempelet er videoen *Bowie's in space* fra episoden *Bowie*, og som tittelen mer enn antyder, er det musikeren David Bowie som er inspirasjonskilden for dette innslaget.

Mutha Uckas

I episoden *Drive By* blir Bret og Jemaine utsatt for grov diskriminering av nabolagets frukthandler. Han nekter å selge guttene frukt fordi de er fra New Zealand⁵¹. Det viser seg på slutten av episoden at frukthandlerens fremmedfrykt egentlig er rettet mot folk fra Australia, og når dette kommer frem blir Bret og Jemaine venner med frukthandleren, siden det ikke lenger er mennesker fra New Zealand som er problemet. Episoden avsluttes med at de tre løper forbi den australske ambassaden gjentatte ganger mens de viser fingeren⁵². Men innen konflikten løses skytes det inn et musikkinnslag der Bret og Jemaine uttrykker sine frustrasjoner og sinne over å bli utsatt for diskriminering gjennom en rap kalt *Mutha Uckas*.

Det trappes opp til den energiladde sangen med en sekvens der vi ser Bret og Jemaine bli dårlig behandlet i ulike situasjoner i New Yorks gater. De blir blant annet tvunget til å sitte bakerst i bussen, slik afroamerikanere ble før borgerrettsbevegelsen på 50- og 60-tallet. Det blir så en konfrontasjonsscene med frukthandleren, der han anklages for å være rasist/xenofob. Han truer Bret og Jemaine og ber dem komme seg vekk. Bret og Jemaine tar syklene

⁵⁰ Se Appendiks 3 for detaljer. Her har jeg gitt korte kommentarer i forhold til referanser og hva som imiteres i sesongens ulike videoer. Det er også tatt med beskrivelser av videoene fra nettstedet Wikipedia, der referanser for de ulike videoene listes. Selv om jeg ikke nødvendigvis er helt enig i alle beskrivelsene på nettstedet, og at det er flere referanser og kilder som ikke er med her, mener jeg at måten sangene omtales på et slikt nettsted er nyttige, da de viser ting som ulike mennesker har lagt merke til, og som ses som vesentlig for sangene. Beskrivelsene er heller ikke uttømmende, da forholdet mellom videoene i serien og populærkulturen er for kompleks til å analysere og beskrive uttømmende i denne sammenhengen.

⁵¹ Tittelen på episoden er også en intertekstuell vits om hiphop/rap-kultur. Begrepet "drive by" beskriver episoder der overfallsmenn kjører forbi sine ofre i bil, og skyter mens de kjører. Denne formen for drap har blitt assosiert til afroamerikansk og latinamerikansk gjengvirkosomhet, og til hiphop/rap-kultur. Begrepet blir imidlertid komisk når det brukes på Bret og Jemaine, siden serien maler et bilde av dem som harmløse og snille.

⁵² Naive Bret og Jemaine lærer seg hva det vil si å vise fingeren ("flip him the bird") av Dave i samme episode.

sine og snur, og det klippes til musikkinnslaget. Ikke-diegetisk musikk introduseres, og det klippes til at Bret og Jemaine sykler ved siden av hverandre i en utrafikkert gate, mens de synger refrenget direkte henvendt til kamera:

Too many mutha uckas
Uckin' with my shi-
There's too many mutha uckas
Uckin' with my shi-
Uckin' with my shi-
Too many mutha uckas
Uckin' with my shi-
With my shi-
How many mutha uckas
Too many to count
Mutha uckas

Sangen høres ut som en rap gjennom at et enkelt rytmetema spilles og Bret og Jemaine rapper og bruker et røft språk. Refrenget er preget av sensurert banning, og siden rap-sjangeren er velkjent for grov ordbruk, er dette med på å signalisere hva som imiteres. Vi ser Bret og Jemaine sykle rundt i New York, mens de rapper om ulike problem de har. I første vers rapper Jemaine om urettferdige bankgebyrer som klusser til leiebatalingen hans. Deretter kommer et vers om den diskriminerende frukthandleren, fremført av Bret:

The mutha ucka runs a racist uckin' grocery
The mutha ucka won't sell an apple to a Kiwi
The shi- fight's gonna get vicious and malicious
Cut the cra- ...
I need my red delicious
Tells me as a Kiwi that my money isn't valid
Gonna dice the mutha ucka lika mutha uckin' fruit salad.
Then... ... Granny Smith... ...
...an avocado... ... b-... -a... ...
...a mango... ...
Then pop an apple in his ass, yeah! (HBO udatert D)

I verset fortsetter en tiltakende ironisk form for sensurert banning, som virker latterliggjørende av språkbruken i rap, og på slutten av verset brukes en rekke fruktmetaforer for å uttrykke Brets aggresjon mot frukthandleren. I siste del av verset hører man bare fragmenter av ord, men akkurat nok til å høre at det er navn på ulike frukttyper som rappes. For det første er det komisk fordi det er vanskelig å forestille seg hva Bret beskriver han skal gjøre med avokado og mango for å hevne seg, og for det andre oppstår det *inkongruens* mellom skildringen av vold i en aggressiv gangster-rap-stil, og frukt. Inkongruens betyr uoverensstemmelse, og teorien om inkongruens går ut på at en skaper en uoverenskomst i teksten, som igjen skaper komisk effekt fordi to motstridende meninger, eller

forståelseshorisonter, holdes opp mot hverandre (Kjus & Hertzberg Kaare 2006:16). Her kolliderer ideen om den tøffe, ”farlige” ordbruken i rap, og frukt, som konnoterer sunnhet, ikke det upassende og farlige.

Gangster-rap spesielt, men også hiphop generelt, bærer med seg konnotasjoner til vold, kriminalitet, kulhet og tøffe machomenn. En stereotypisk rapper-skikkelse utnyttes for å skape komisk effekt i *Mutha Uckas*. Rappere som for eksempel *50 cent* er ofte muskuløse, har en kriminell bakgrunn (eller hevder å ha det), kommer fra et fattig strøk, og uttrykker at de er opptatt av penger, makt og kvinner. Rap og hiphop blir av noen kritisert for å ha et sjåvinistisk og undertrykkende syn på kvinner, siden kvinner ofte figurerer lettkledde og som seksuelle objekter i en del hiphop-videoer. En viktig del av mange kommersielle rappers image er at de har en bakgrunn i tøffe strøk, og har levd et tøft liv ”på gaten”⁵³. I *Mutha Uckas* utnyttes denne konnotasjonen til maskuline tøffe rapper-skikkelser gjennom at en del av trekkene for sjangeren approprieres, men brytes på enkelte måter. Bret beveger seg for eksempel i takt med musikken, rapper overbevisende og henvender seg alvorlig til kamera, og opptrer på denne måten som maskulin og kul, men skaper samtidig en uoverensstemmelse med den maskuline rapper-skikkelsen ved å bryte konvensjoner på enkelte punkt.

Måten Bret og Jemaine sykler nedover gaten mens de henvender seg forover mot kamera minner blant annet om videoen *Provider* av hiphop-gruppen N.E.R.D (kratorn 2006), der flere menn sykler mot kamera nedover en gate, og henvender seg til kamera på lignende måte som i *Mutha Uckas*. Men mens frontfiguren i denne videoen har bar overkropp og tatoveringer på armene, har Bret og Jemaine sykkelhjelmer på, noe som er en sikker måte å amputere et kult image, og ethvert inntrykk av tøff maskulinitet. *50 Cent* bruker kanskje skuddsikker vest, men aldri sykkelhjelmer, fordi dette kan ses som et tegn på at en er pysete. Bruken av sykkelhjelmer er altså en måte å skape inkongruens mellom imitasjonen og imitasjonens objekt.

Det oppnås også inkongruenseffekt gjennom temaene i versene: Jemaine synger om at banken lurte fra ham penger gjennom høye gebyrer; noe som i forhold til en del temaer i gangster-rap ville fremstå som et bagatellmessig problem. I tillegg understreker spillestilen til Jemaine ironien. Han rapper intenst inn i kamera samtidig som han fremstår klossete med sykkelhjelm på hodet og sykkelkelen mellom beina. Han kaster litt på hodet mens han fremfører teksten og legger unødvendig trykk på ordene, noe som gjør at han fremstår som litt feminin. Dermed skapes det en uoverensstemmelse mellom Jemaine og den stereotypiske

⁵³ Hiphop startet med *break dancing* i ghettoene i Bronx-området i New York på midten av 70-tallet (Charlton 2003:319).

macho rapper, som i tillegg som oftest vil være svart (med vesentlige unntak som den hvite rapperen Eminem).

I neste vers rapper Bret om et langt alvorligere tema; rasisme, som ofte også har vært et tema innen rap-sjangeren. Men beskrivelsen av temaet blir latterlig på grunn av Brets bruk av frukt for å beskrive hvordan han ønsker å hevne seg. Det er vanskelig å ta det alvorlig når Bret hevder han skal "dice the mutha ucka like a mutha uckin fruit salad", og at frukthandleren kommer til å "wake up in a smoothie". I tillegg er undertrykkeren i episoden mørkhudet, mens ofrene Bret og Jemaine er hvite. Historisk har rasisme vært assosiert med hvite undertrykkere og mørkhudede ofre, og når situasjonen snus på hodet kan det bidra til en større distanse fra problemet, situasjonen blir mindre realistisk og dermed lettere å le av. Dette, sammen med alle faktorene som skaper inkongruens gjør det tydelig at dette er en rap-parodi, og ikke en "ekte" rap.

Det gjøres også en vri på en annen rap-klisjé i videoen. På et punkt i videoen står Bret og Jemaine med syklene sine og løfter dem opp og ned i takt med musikken. I enkelte rap-videoer kan en se biler (kalt "lowrider") som "hopper" opp og ned ved hjelp av en hydraulisk modifisering⁵⁴. Slike vuggende biler kan en for eksempel se i Snoop Doggs video *Gin and Juice* (molofock 2007) og *Still D.R.E.*, av Dr. Dre (becky350, 2007) og Ice Cube-videoen *Chrome & Paint* (bkobra 2006). Bret og Jemaine har ikke biler med avansert hydraulikk, men sykler de må få til å hoppe selv, noe som virker mindre prangende og noe komisk.

Men er *Mutha Uckas* en kritikk av rap-sjangeren? Konvensjonene for sjangeren, som den stygge språkbruken, og maskulinitetsidealet synliggjøres og fremstilles i et latterlig lys til tider. I en annen av *Flight of the Conchords* rap-videoer, *Hiphopotamus vs. Rhymenoceros*, latterliggjøres også måten kvinner fremstilles på i en del rap. Jemaine rapper i et av versene: "Yes, sometimes my lyrics are sexist. But you lovely bitches and hoes should know I'm trying to correct this". De nedsettende termene for kvinner "bitch" og "hoe" brukes også i et rap-innslag i *Frodo*, der Jemaine rapper: "I don't rap about bitches and hoes, i rap about withces and trolls", og skaper en komisk effekt ved å kombinere fantasiuniverset i *Ringenes Herre* med rap-sjargong.

Men selv om disse elementene er noe latterliggjørende, ser jeg ikke *Flight of the Conchords* parodiering av hiphop som åpenbart negativ til referenten. Det er like mye Bret og Jemaine som fremstår som latterlige i sitt naive forsøk på å bruke sjangeren som uttrykksform. Det finnes rap-parodier som er langt klarere kritisk til parodiobjektet, som

⁵⁴ "lowrider" defineres som "A customized car whose springs have been shortened so that the chassis rides close to the ground, often equipped with hydraulic lifts that can be controlled by the driver" ("lowrider", udatert)

komikeren John Lajoies rap-parodi *Show me Your Genitals* (johnlajoie 2008). Her latterliggjøres rap-sjangerens fremstilling av kvinnen gjennom tekst som:

Women are stupid and I don't respect them
That's right; I just have sex with them.

Show me your genitals
Your genitals
(What!)
Show me your genitals
GENITALIA!
[...]

It's not sexist cause I'm saying it in a song
That's right bitch, now take off your thong

Her illustrerer teksten kjernepunktet i store deler av kritikken av en bestemt form for rap, representert av blant andre 50 Cent, som inkluderer fraser som "I'm into having sex, I ain't into making love"⁵⁵ i sangene sine, og gruppen *Three 6 Mafia* som bygger opp refrenget i en av sangene sine med frasen "dis bitch dat hoe, hoe let me see ya pussy"⁵⁶. Det uttrykkes ofte hos disse artistene et syn på kvinner som bare seksuelle objekter. Når Lajoie synger dette rett ut gjennom denne banale teksten blir det latterlige ved slike rapper svært synlig. Kritikken understrekes gjennom en ironisk fremføring: Lajoie har et uttrykksløst ansikt, og rapper og beveger seg tregt, slik at han fremstår som litt amatørmessig og dum, noe som står i kontrast til den ironiske og bitende teksten. Lajoie har det morsomt på parodiobjektets bekostning, gjennom at han overdriver et av sjangerens mest omdiskuterte trekk på denne måten. Med Sigmund Freuds ord kan en si at Lajoie gjør "fienden liten, lav, foraktelig, komisk" og skaffer seg dermed "indirekte nytelsen av å overvinne ham" (Freud [1905]1994:92). Mens *Mutha Uckas* er noe mildere i forhold til parodiobjektet, er en ironisk kritisk distanse absolutt til stede, og sjangerkonvensjoner latterliggjøres og synliggjøres, selv om det ikke angripes på en aggressiv og direkte negativ måte. Jeg vil ikke si at det er snakk om "blank parodi" eller pastisj, men heller en form for ambivalent parodi som Linda Hutcheons definisjon gir rom for.

Bowie's in Space

Bowie's in Space virker som en mer vennligsinnet og hyllende video. David Bowie, spilt av Jemaine Clement, er som sagt en sentral skikkelse i episoden *Bowie*, og kommer på besøk i Brets drømmer. I hver drøm er det en forskjellig versjon av David Bowie som kommer på

⁵⁵ Teksten er hentet fra sangen *In Da Club* fra albumet *Get Rich Or Die Tryin'*.

⁵⁶ Frasen er fra sangen *Dis Bitch, Dat Hoe*, teksten til sangen er tilgjengelig på (Metro Lyrics, udatert).

besøk, fra ulike perioder i karrieren hans. I første drøm sier Bowie: "It's 1972 David Bowie, from the Ziggy Stardust Tour". I andre introduserer han seg som "1980 David Bowie from the music video Ashes to Ashes", og i den tredje er han "1986 David Bowie from the movie Labyrinth". I hver drøm er Clement kledd ut og sminket som den aktuelle utgaven av Bowie. Det vises her en kunnskap om den høyt ansette artisten, og en forventning om at publikum skal ha kunnskap om Bowies ulike karrierestadier, selv om annonseringen av hvilken Bowie-utgave som imiteres kan senke terskelen for å skjønne referansene.

Den siste drømmen til Bret ender med at Bowie sier at han er for sen til en fest i verdensrommet. Han hopper ut gjennom veggen, og det klippes til musikkvideoen, som starter med at Bowie snurrer rundt og rundt mens han flyter lenger ut i verdensrommet. Videoen er ikke en spesifikk parodi av en enkelt Bowie-sang og video, men imiterer artisten på flere nivå. For det første spilles det på trekk fra videoen *Space Oddity* fra 1969, både visuelt og tematisk. Verdensrommet er tema for denne videoen, og er i tillegg sentralt for karakteren *Ziggy Stardust* og i videoen *Ashes to Ashes* fra 1980⁵⁷. Videoen for *Space Oddity* innledes ved at vi ser Bowie, ikledd en sølvdrakt, gjennom et slags metallisk rør. Dette innleder også *Bowie's in Space*; vi ser Jemaine ikledd en sølvdrakt (litt trangere enn Bowies, sannsynligvis for komisk effekt) gjennom et lignende rør. Jemaine har et gravalvorlig ansiktsuttrykk og ser seg omkring i rommet. Bowie har også på seg en hjelm med blått visir i *Space Oddity* og beveger seg som om han flyter rundt i verdensrommet. Dette er et tegn som utnyttes gjennom *Bowie's in Space*: Bret flyter gjennom det som ser ut som et romskip, iført sølvdrakt og hjelm med blått visir, og senere i videoen har Jemaine samme kostyme. Hele videoen utspiller seg på et romskip, og Bret og Jemaine synger til David Bowie.

De karikerer Bowie gjennom å imitere men overdrive måten han synger og uttaler ord på, ved å ha uttrykksløse alvorlige ansiktsuttrykk som minner om Bowie, og ikke minst gjennom ordspill der det refereres til både konkrete Bowie-sanger og trekk ved musikkperioden og sjangeren han var en del av. Bret og Jemaine følger Bowies stil på en svært observant måte, både i vokal, instrument og kroppsspråk, men legger også her inn elementer som avviker fra Bowies stil. Blant annet skapes det inkongruens til det seriøse og kunstneriske preget ved at teksten er latterlig. I et vers synges det:

[...]That's pretty freaky Bowie
Isn't it cold out in space, Bowie?
Do you want to borrow my jumper, Bowie?

⁵⁷ Både *Space Oddity* og *Ashes to Ashes* handler om "Major Tom", som befinner seg i verdensrommet (Charlton 2003:256).

Does the space cold make your nipples go pointy, Bowie?
Do you use your pointy nipples as telescopic antennae to transmit data back to Earth?
Bet you do, you freaky old bastard you

Hey Bowie, do you have one really funky sequins space suit?
Or do you have several ch-changes? [...] (HBO udatert E)

Her parodieres Bowie gjennom en lek med verdensrommet som tema, og psykedelisk absurd tekst som overdrives såpass mye at det fremstår som ironisk, blant annet gjennom spørsmålet om Bowie får stive brystvorter på grunn av kulden i rommet, og bruker dem for sende signaler til jorden. På slutten av sitatet spør Bret om Bowie har flere "funky" romdrakter eller om han har flere "ch-changes". Dette er en direkte referanse til måten Bowie synger på i sangen *Changes*. Det gjøres også mer obskure referanser til Bowie, gjennom for eksempel å bruke et bassgitar-tema fra begynnelsen av sangen *The Jean Genie*, ca. midtveis i Bowie-hyllesten, i ett parti der sangen skifter tempo. Ordet "freaky" brukes gjentatte ganger, både i imitasjonen av Bowie i Brets drømmer og i selve sangen, noe som kan ses som en ironisk kommentar til Bowies androgyne, teatraliske og eksperimentelle image.

Videoen følges av en narrativ scene som avslutter episoden, og når rulletekstene spiller etter dette, vendes det tilbake til Bowie-imitasjon. Da står Bret og Jemaine ikledd beige dresser og danser til et musikalsk tema som minner sterkt om Bowies sang *Let's Dance*. Dressene er også i tråd med Bowies stil i perioden og i videoen for sangen. De fortsetter å synge teksten for *Bowie's in Space*, men imiterer *Let's Dance* gjennom bevegelser, og musikk.

Det virker ikke som målet for *Bowie's in Space* er å rive ned og kritisere David Bowie. Det kommer frem i episoden at Bowie er et slags idol for spesielt Bret, og fungerer som mentor og rådgiver i drømmene hans. Imitasjonen av Bowie latterliggjør likevel enkelte trekk ved artisten, gjennom en leken karikering av måten han fører seg og synger/snakker, og hans "freaky" image. Men det er en mild form for latterliggjøring, og fungerer snarere som hyllest enn kritikk. Dermed vil det være vanskelig å definere videoen som parodi, om man følger Dyers definisjon, fordi parodien knyttes til en negativ evaluering av parodiobjektet. Samtidig syns jeg ikke at dette er en helt "blank parodi", uten kritisk distanse til parodiobjektet, slik Jameson beskriver det. En ironisk kritisk distanse markeres gjennom den ironiske overdrivelsen av Bowies særtrekk, og innslaget kan ses som parodi i forhold til Linda Hutcheons definisjon⁵⁸.

⁵⁸ Det er altså slik at hvorvidt noe skal ses som parodi eller ikke avhenger av hvordan en forstår begrepet. Jeg følger Hutcheons definisjon, og i forhold til denne, må videoene forstås som parodier.

Begge videoene jeg har sett på virker altså ikke direkte negative til sine parodiobjekter. Dette gjelder de fleste av videoene i sesongen, det er ingen av videoene som aggressivt angriper parodiobjektet slik vi så John Lajoies hiphop-tekst gjøre. Videoene latterliggjør på enkelte måter, men uttrykker samtidig ofte en fascinasjon ved parodiobjektet. De markerer likevel en eller annen form for ironisk og kritisk distanse til parodiobjektet, og er dermed ikke "helt blanke" og ukritiske, slik Jamesons postmoderne pastisj beskrives. De er parodier, som bekrefter selv når de latterliggjør og avslører parodiobjektet, noe Linda Hutcheon beskriver som et sentralt trekk for all parodi⁵⁹.

Intertekstualitet i tertiærtekstene som identitetsmarkør

Selve serien er altså full av intertekstualitet, og tilbyr tilskueren gleden ved å gjenkjenne obskure eller mer mainstreame appropriasjoner fra populærkulturen, noe som er med på å markere en implisitt tilskuer med interesse for og kunnskap om både høye og lave former for populærkultur. Ved å inkludere referanser fra et vidt spekter i det kulturelle hierarkiet, har også teksten flere nivåer å forstås på, av publikum med ulik grad av (populær)kulturell kapital. Og det er slett ikke nødvendig å oppdage alle referansene for at serien skal virke komisk. Noen ganger kan for eksempel de absurde tekstene være nok.

Nettsiden Wikipedia har oversikter over hver enkelt episode i serien. Her står det litt om hva som skjer i episoden, i tillegg til en oversikt over episodenes sanger, og ofte en beskrivelse av hvilke referanser en finner i disse sangene. I tillegg er det en egen rubrikk for hver episode der kulturelle referanser for episodene generelt listes. Intertekstualitet oppfattes altså her som noe verdt å nevne ved serien.

Det er også interessant hvordan seriens tilhengere selv driver med intertekstuell referering i tertiærtekster, for eksempel gjennom ulike diskusjonsforum på nett. På HBOs sider finnes det side på side med kommentarer om hver episode og sang fra tilskuere, og Facebook-siden til serien er full av kommentarer fra tilhengere. Det finnes ulike diskusjonstemaer på denne siden, deriblant temaer under overskriftene "favourite quotes from FOTC", og "You know you watch too much Flight of the Conchords when..". Under disse temaene siteres det fra serien, og i den siste gruppen oppfordres man til å fullføre setningen i navnet på diskusjonsgruppen gjennom en intern vits inspirert av serien. Et eksempel på denne intertekstuelle leken er: "(You know you watch too much Flight of the Conchords when...)"

⁵⁹ Dette gjelder også parodier som John LaJoies, selv om den virker mer krass enn parodiene jeg har analysert her.

someone calls your name, you reply by saying "prisint"”. I dette tilfellet refererer tilhengeren til et tema som går igjen i serien; at Murray krever å ha opprop før hvert møte, selv om det bare er tre personer i rommet. Kommentatoren har også beskrevet hvordan Bret og Jemaine uttaler ordet ”present” når de svarer Murray.

På en annen Facebook-gruppe for serien går det an å få ulike sitat fra serien publisert på profilen sin så ofte en vil. Og som jeg diskuterte i kapittel 1, viser varene knyttet til serien en antakelse og fra produsentenes side om at denne formen for intern intertekstuell spøk vil forekomme. Gjennom varer og muligheter på nett, oppfordres det også til denne typen aktivitet. Fans får muligheten til å sitere serien gjennom for eksempel en t-skjorte med et bilde eller sitat som refererer til serien, og som bare vil forstås av andre som har fulgt med på serien og er del av samme ”fellesskap”.

Ut fra dette kan en for det første si at serien behandles som et kultfenomen. Kultfilm beskrives av Anne Jerslev først og fremst gjennom publikums behandling av teksten⁶⁰: Et kultpublikum vil blant annet kunne, og repetere deler av kultteksten gjentatte ganger, og nærmest dyrke den. Jerslev beskriver også hvordan publikum vil samles for å se kultfilmen i en såkalt kultevent. Samtidig viser hun til at kulturen i økende grad har blitt en kultkultur: ”Much visual fiction today, films as well as TV serials, on account of their textual construction, carry the possibility of constituting and thus participating in a cult culture” (Jerslev 1992:194). Og med nettsider som tilbyr muligheten til å dyrke og sitere teksten uten å møtes fysisk, blir mulighetene for denne behandlingen av tekst store, og tv-industrien oppfordrer på denne måten til at publikum skal ha et forhold til tv-fiksjon som går langt utover det å bare se den på tv. Dette er HBOs nettsider et eksempel på, som vi så i kapittel 1.

Den intertekstuelle leken viser også at humoren i serien er *inkluderende*; det skapes et slags fellesskap på blant annet nettsider gjennom spøking omkring et felles tema som deltakerne viser at de mestrer ved å sitere løsrevne deler av serien. Det innebærer også at den er *ekskluderende* for de som ikke har sett serien, ikke skjønner den eller ikke synes den er morsom. Dette er et eksempel på hvordan humor kan være uttrykk for et gruppefelleskap og kulturell identitet (Kjus & Hertzberg Kaare 2006). De som tar humoren og mestrer den inkluderes i et fellesskap basert på *Flight of the Conchords*.

Tilhengers aktivitet i diskusjonsforum kan ses som en opptreden som markerer identitet. Ved å definere det en synes er morsomt ved serien gjennom å sitere det, viser

⁶⁰ Umberto Eco har gjennom en analyse av filmen Casablanca forsøkt å vise hvilke egenskaper ved visse tekster som gjør dem egnet til denne kultdyrkingen (Eco 1994). Jerslev sier også at visse egenskaper ved teksten og omstendigheter muliggjør kultdyrkingen. Samtidig blir en kultfilm først skapt når en bestemt interaksjon mellom publikum og tekst forekommer (Jerslev 1992:186).

tilhengere at de har forstått humoren og de intertekstuelle referansene, og at serien representerer deres egen humoristiske sans. Dette illustreres spesielt klart gjennom et innlegg på seriens Facebook-side. Som illustrasjon 9 viser, har en tilhenger lagt ut en hjemmelaget parodi av en av seriens parodier. Her viser fans av serien frem sin (populær)kulturelle kapital ved å parodierte ”kvalitetsserien” de følger med på. De følger konvensjonene, og bryter dem på enkelte punkt for å oppnå komisk effekt. Parodien er basert på sangen *Too many dicks* fra sesong 2, og heter *Too many chicks*, og tre fans spiller kvinnelige versjoner av Jemaine, Bret og Dave. På denne måten viser tilhengerne som har laget parodien at de ikke bare setter pris på humoren i serien som tilskuere, men at de også har en lignende kreativ personlighet og liker å reartikulere tekster på ironisk vis for egen fornøyelse.

Serier som *Flight of the Conchords* gir muligheter for å markere identitet, både gjennom konsum av serien og produkter knyttet til den, og gjennom å delta i tertiærtekster. Fansen som er aktive i diskusjoner på nett markerer at de setter pris på humoren i serien, og at de selv har den samme humoristiske sansen som serien uttrykker. Men hva er det som kjennetegner denne humoren? Det er tema for neste kapittel.

Kapittel 4 – Humor i *Flight of the Conchords*

For å nyte *Flight of the Conchords* fullt ut, må en ifølge en fan “embrace a different type of humour” (HBO 2007B). Denne tilskueren uttrykker begeistring for serien og mener den er et godt tilskudd til HBOs programutvalg. Forumet som kommentaren er hentet fra preges også av negative kommentarer om serien. Noen mener at den rett og slett er dum, og erklærer at de ikke klarte å holde ut lenger enn fem minutter av første episode. En tilhenger gir følgende krasse kritikk av disse negative kommentarene:

That some people so clearly don't get the humor in this show is a very nice (and some would say accurate) statement about my fellow, less-mentally-willing-or-capable Americans. Go vote for GWB again, you sheep. (ibid.)

Her gis det uttrykk for at de som ikke synes serien er morsom, rett og slett mangler intelligens til å skjønne den. Tilhengeren gir også uttrykk for at de som ikke synes dette er morsomt er flokkdyr som ikke klarer å tenke selv. En lignende holdning uttrykkes i mange andre kommentarer i samme forum. Humoren skildres som utenom det vanlige, innovativ og intelligent, og de som ikke tar humoren ekskluderes som uintelligente og som del av et uvitende ”massepublikum” som ikke har øye for kvalitet. Kvalitetsstempelen som HBO setter på tv-seriene sine, er altså her overført til humoren i en av seriene. Men hva er grunnen til at humoren i denne serien virker ”annerledes”? Det er dette som utforskes i dette kapitlet. Jeg ser på hvordan humoren i *Flight of the Conchords* er i forhold til humoren i tradisjonell sitcom. Hva skjer for eksempel med sitcom når det emblematiske lattersporet er utelatt? I tillegg ser jeg på noen grunnleggende trekk ved komikken i serien, som hvordan sosial inkompetanse og naive karakterer er opphav til en del komiske situasjoner. Jeg ser også på seriens satiriske elementer, spillestilen til skuespillerne, og hvordan serien er gjennomsyret av ironi. Men for å sette alt dette i perspektiv, belyser jeg først noen aspekter ved humor generelt. Humorteori er et stort og kompleks felt, og jeg har ingen ambisjoner om å gi en fullstendig utredning om hvordan humor fungerer her. Jeg støtter meg likevel til noen punkter i sentrale humorteorier, for å belyse humoren som formidles i *Flight of the Conchords*.

Hva er humor?

Sigmund Freud skiller mellom *vits*, *komikk* og *humor* i *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* (Freud [1905] 1994). En vits er en fortelling, der en avsender forteller noe morsomt til noen, og en tredjepart står som vitsens objekt. Komikk er derimot en hendelse: En person kan for

eksempel se noe som oppleves som morsomt på gaten, og dette utløser latter hos personen. Vits og komikk er altså avhengig av ulike kommunikasjonsmodeller. Vitsearbeidet er ifølge Freud ”uløselig forbundet med en trang til å fortelle vitsen til noen”. Komikk kan en derimot nyte alene. Her er ”jag’et og objektpersonen” tilstrekkelig for den komiske prosessen (ibid.:127).⁶¹ Humor er det å forholde seg til verden på en særlig måte. Ifølge Freud kan ”den humoristiske prosess” foregå på to måter: enten ved at en selv inntar en humoristisk holdning, mens en annen person har rollen som tilskuer og forbruker, eller mellom to personer hvor en person blir objekt for den andres humoristiske betraktning, uten å selv ta del i den humoristiske prosessen. Freud mener at humor skaper en lystfølelse, og forklarer humor på følgende måte:

Humorens vesen består i at man blir spart for affekter som situasjonen gir grunn til, og hever seg over slike mulige følelsesytringer ved hjelp av en spøk (ibid:210).

Gjennom humor slipper vi å tenke fornuftig hele tiden, vi får en ”avlastning fra selvkritikkens tvang” (ibid:115). Humor beskrives også av Freud som noe storartet og opphøyende: ”Jeg’et nekter å la seg krenke av virkelighetens påvirkning, å la seg tvinge til å lide. Det insisterer på at omverdenens traumer ikke kan nå det, ja, det viser seg at det bare gir det lystfølelse.” (ibid 210). Vitsens formål er å skape lystfølelse, og denne lystfølelsen stammer fra en besparelse i psykisk anstrengelse. Freud beskriver virkemåten til *tendensiøse* (grove eller fiendtlige) vitser på følgende måte: ”Den arbeider for å fremme tendenser, og ved hjelp av vitsens lystvirkning som førlyst, går den inn for å oppheve hemninger og fortrenninger og derved fremkalle ny lystfølelse.” (ibid:122)⁶². Latter oppstår ifølge Freud når en frigir psykisk energi en har brukt på å holde noe nede, og vi ler mer av tendensiøse vitser fordi vi bruker mer psykisk energi til å holde slike tabulagte eller forbudte temaer fortrent⁶³.

Teorier om inkongruens, som jeg allerede har vært inne på i kapittel 3, forklarer latter og komikk ut fra kognitive prosesser. Det oppstår komisk effekt når en opplagt mening ”kolliderer” (eller blir overskygget av) en annen og uventet mening, eller når to motstridende forståelseshorisonter holdes opp mot hverandre. Freud henviser også til denne typen forklaring av vitsen og komikk, men ser humor i et videre sosialt og psykologisk perspektiv.

⁶¹ Freud snakker om vits og komikk i dagligdage situasjoner, og ikke om mediert humor, så kommunikasjonsituasjonen er noe mer komplisert for humorfiksjon som *Flight of the Conchords*, men disse grunnleggende observasjonene omkring vits, komikk og humor er likevel nyttige for å studere mediert humor.

⁶² Tendensiøse vitser skiller seg fra det Freud kaller ”uskyldige” vitser, ved at de har en baktanke. Gjennom tendensiøse vitser kan en tilfredsstille seksuelle og aggressive impulser (Kjus & Hertzberg Kaare 2006:18).

⁶³ Freuds teori har blitt kalt ”ventilteorien”, fordi latteren fungerer som en ventil som letter psykisk press (Kjus & Hertzberg Kaare 2006:18).

Henri Bergson ser også på komikken og latterens sosiale funksjoner i *Latteren* (Bergson [1900] 1993). Han mener for det første at latter er *menneskelig*; vi ler for eksempel ikke av dyr eller livløse gjenstander, med mindre det er noe ved dem som minner oss om noe menneskelig. For det andre er latter avhengig av en *avstand til følelser*. En må midlertidig ”bedøve” følelsene for å le. For det tredje peker Bergsson på det grunnleggende *sosiale* ved humor. Komikken nytes ikke fullt ut alene, ifølge Bergsson; en ler ofte i fellesskap, og forsterker gjennom latteren gjeldende sosiale normer. Dette innebærer også latterens potensial for ekskludering. En ler ofte *av* noen, som ikke mestrer det sosiale liv fullt ut.

Et menneske er komisk, hvis ikke det er herre over sig selv. Uheld, ubevidste reaksjoner, distraksjon eller uopmærksomhet er tegn på mekanisk stivhet, på en sådan ”livløs bevægelse” (s. 67) som man forventer af maskiner og ting. Det menneskelige liv i samfunnet kræver anspændt men fleksibel opmærksomhed tilpasset enhver situation, og latteren har den funktion at straffe dem, der er vanskelige at omgås, dem der udviser ”stivhed i forhold til samfundslivet” (s. 95) (ibid: 9f.)

Som jeg vil belyse senere har sosial stivhet, om enn på en litt annen måte enn den komedien Bergson refererte til, en sentral posisjon i *Flight of the Conchords*. Først skal jeg imidlertid se litt nærmere på latter, og mer presist, lattersporet i sitcomen.

Sitcom uten latter

Lattersporet er som Brett Mills påpeker, noe som gjør det svært lett å skille ut en sitcom når en blar gjennom tv-kanaler. Publikumlatteren som følger med tradisjonell sitcom har blitt beskrevet som et elektronisk substitutt for den kollektive opplevelsen av å le, da det signaliseres at andre ler med deg (Mills 2005:49f.). Publikumlatteren har også som funksjon å påpeke når du *burde* synes at noe er morsomt; det er som om den sier ”dette er morsomt”. Dette har blitt tolket som en hegemonisk mekanisme, som søker å begrense eller hindre alternative lesninger. Når en tar bort dette elementet, tar en også bort denne illusjonen av kollektiv erfaring av humoren, og forsikringen om at noen andre ler av det samme som deg. Det åpner dermed for at publikummere kan le av ulike ting, noe som undergraver kritikk av denne typen sitcom som hegemonisk (Mills 2005:63). Det kan også tolkes, som jeg nevnte i kapittel 2, som en smigring av publikummet, gjennom en tiltro til at de selv er i stand til å avgjøre hva som er morsomt, og vil oppdage det morsomme ved serien på egen hånd. Det kan også være en fordel for serier som streber etter kulturell anerkjennelse å fjerne elementer som antyder at serien er lettvinnt å tilegne seg og er likt av ”alle”, slik lattersporet kan tolkes som et signal på. Ifølge Pierre Bourdieu kan selve populariteten til en kulturell uttrykksform gi den

mindre kulturell legitimitet, og Brett Mills ser sitcomens langvarige popularitet som masseunderholdning som en av grunnene til sjangerens lave anseelse (Bourdieu 1995:32, Mills 2005:153). Bourdieu beskriver også hvordan den ”rene smak” (eller legitime smak) er preget av en avvisning av alt som er lettvtint (Bourdieu 1995:249). Lattersporets veiledning for når det er på sin plass å le, bidrar til å gjøre den tradisjonelle sitcomen til svært lettvtint underholdning.

Utelatelsen av latterspor kombinert med en dokumentarisk stil kan, påpeker Mills, medføre en risiko for at publikum ikke engang skjønner at det er en sitcom de ser på. Denne risikoen virker større for en serie som *The Office*, der den dokumentariske stilen er mer gjennomført enn i *Flight of the Conchords*. *The Office* er filmet som en dokumentar, der som sagt kamerateamets tilstedeværelse anerkjennes, og karakterene noen ganger henvender seg til kamera. Dette gjelder spesielt hovedpersonen, sjefen David Brent, som oppfatter seg selv som en briljant komiker, og hele tiden viser seg frem for kolleger og kamerateam. Alle andre oppfatter ham imidlertid som totalt umorsom og usmakelig. Slik skildrer *Comedy Vérité* måten mennesker opptrer når de blir filmet (måten de fremstiller seg selv for verden), og spenningsforholdet mellom denne opptreden og det livet de faktisk lever, og måten de blir oppfattet av sine omgivelser (Mills 2005:84). Mills påpeker at sitcom og komedie generelt spiller på ydmykelse og pinlighet, men at flere kritikere har påpekt at det er spesielt pinlig og til tider vanskelig å se på *The Office* (ibid:63). Kanskje kan dette være på grunn av den dokumentariske skildringen, som gir inntrykk av at det er virkelig ydmykelse som utspiller seg fremfor øynene våre, og fraværet av et latterspor som kan lette pinlig stillhet. De dokumentariske formene for sitcom virker derfor godt egnet til å dyrke pinlighet på en litt annen måte enn den tradisjonelle sitcomen. *Flight of the Conchords* bruker den dokumentariske estetikken, men beholder en autonom diegese der kameraets nærvær ikke anerkjennes, og er dermed ikke ”Comedy Vérité” i like stor grad som *The Office*. I *The Office* holdes det også på den dokumentariske stilen hele veien, mens musikkinnslagene gir en avveksling fra det dokumentariske i *Flight of the Conchords*. Men det pinlige dyrkes også i stor grad her, og henger ofte sammen med karakterenes manglende evne til å opptre smidig i sosiale situasjoner.

Pinlige situasjoner og sosial inkompetanse

Jemaine, Bret og Sally sitter ved et bord i en restaurant. De ser på hverandre og virker pinlig berørte. Sally smiler beskjedent, og ser ned. Jemaine ser irritert ut og Bret ser litt forfjamset

og sjenert ut. Denne scenen utspiller seg rett etter en scene i episoden *Sally*, der Jemaine overtaler Bret til å bli med på hans date med Sally, som også er Brets ekskjæreste. Bret mener situasjonen kommer til å bli pinlig og nøler, men Jemaine hevder sterkt at det ikke kommer til å bli pinlig i det hele tatt. De krangler frem og tilbake om hvorvidt det kommer til å bli pinlig. Scenen avsluttes ved at Jemaine nok en gang forsikrer om at Bret bør bli med, og at det ikke vil bli pinlig. Restaurantscenen innledes så ironisk nok med at alle tre virker pinlig berørte, og en pinlig taushet hersker. Jemaine sier anklagende til Bret "you know it is actually a bit weird with you here, Bret" og forteller Sally om samtalen han hadde med Bret om restaurantbesøket. Bret velger deretter å forlate restauranten, etter sterk støtte for forslaget fra Jemaines side. Scenen er en oppvisning i en sosial situasjon som går galt, og slike situasjoner har ofte som sagt også et stort komisk potensial. Jemaine klarer ikke å forutse at situasjonen kommer til å bli pinlig; han evner heller ikke å følge de riktige konvensjonene for å gjøre situasjonen bedre når den først har inntruffet, og viser ingen selvinnsikt i forhold til at det er han som først og fremst er ansvarlig for situasjonen, men lar Bret lide. Han har ingen sosial smidighet i denne situasjonen, og det er en av grunnene til at han som karakter blir komisk.

De andre karakterene forårsaker også pinlighet ved å opptre uvanlig i sosiale sammenhenger. Karakteren Mel utsetter stadig Bret og Jemaine for sine dårlig tildekte seksuelle fantasier om dem. Uansett tema, sklir samtalen alltid over på Mels besettelse av duoen; en fortelling om et uskyldig besøk på akvariet sklir over til en utlegging om fiskers parringsvaner, og en samtale om at Jemaine har vært i fengsel viser seg å være en kilde til opphisselse. Mens hun sitter mellom Bret og Jemaine i baksetet i en bil utbryter hun at hun kunne dødd lykkelig der og da, og hun later som hun sover og dulter bort i Bret og Jemaine mens de sitter i baksetet sammen. I samtaler med Bret og Jemaine har Mel en tendens til å lene seg mot dem og vise tegn til at hun ønsker fysisk kontakt. I en scene der hun trøster Bret på grunn av situasjonen mellom Jemaine og Sally, forsøker hun for eksempel å forvandle en klem om til et kyss mens Bret vrir seg unna og virker pinlig berørt.

Mel klarer ikke å holde seg unna seksuelle tema, eller å legge skjul på sine ønsker om et seksuelt forhold til Bret og Jemaine, noe som er svært pinlig for guttene, som vanligvis finner på en unnskyldning for å komme seg unna situasjonen. Mel klarer ikke å beherske (eller vil ikke følge) sosiale konvensjoner som tilsier at hun må ha kontroll på seksualiteten sin og ikke la fantasiene sine være åpenbare for sine idol. Hun burde vite at hun ikke har muligheter til å få et forhold med guttene, men fortsetter den upassende oppførselen uansett. Hun viser ingen skam eller evne til tilbakeholdenhet. Mel er en noe utypisk kvinnekarakter, og fremstår til tider som en patologisk tenåringsfan, selv om hun er voksen, og hun ofrer

ekteskapet sitt for å leve ut besettelsen. Det er også en grad av inkongruens involvert her, på grunn av at bildet av Mel kolliderer med en mer konvensjonell representasjon av kvinner: For selv om det finnes eksempler på kvinnelige karakterer som er seksuelt pågående (som Samantha i *Sex and the City*), er det sjelden en ser karakterer som er så pågående og uten hemninger som Mel. Hennes patologiske og uvanlige karakter blir kanskje derfor ekstra komisk.

Kjønn og seksualitet

Mel er ikke den eneste som har problemer med å følge normene for akseptert oppførsel i omgang med det motsatte kjønn. Kjønn og seksualitet går igjen som tema gjentatte ganger i sesongen, og karakterene støter stadig på problemer i sin søken etter romanse. Leif Ove Larsen beskriver hvordan revitaliseringen av romantisk komedie på 1980-tallet kan ses "som et uttrykk for en utbredt usikkerhet om spillereglene i omgangen mellom kjønnene i en seksualisert kultur der "alt synes tillatt"". Dette henger sammen med at den nye friheten knyttet til seksualitet en har i dag fører til nye krav om å være oppdatert på "spillereglene" til enhver tid. Uklare regler øker sjansene for å havne i en pinlig sosial situasjon og bli latterliggjort (Larsen 2006:54).

En usikkerhet omkring seksuelle spilleregler og grensene for akseptabel oppførsel er også kilde til komikk i *Flight of the Conchords*, om enn skildret på en mer ironisk og distansert måte enn i filmen *Kvinnen i mitt liv*, som Larsen bruker som eksempel på nyere romantisk komedie.

I episoden *Bowie* stilles det spørsmålsteget ved hvor grensen for homofili går. Bret har problemer med selvtilliten og kroppsbildet sitt, og uttrykker et behov for komplimenter. Jemaine mener at det å gi en venn komplimenter kanskje kan være litt homofilt. Etter en samtale med Mel der hun forsikrer om at komplimenter ikke er homofilt, og begir seg ut i en litt for fargerik beskrivelse av scenarioer som er homofile, bestemmer Jemaine seg for å muntre opp Bret. I oppmuntringssangen *Bret you've got it going on*, synger Jemaine ulike kompliment til Bret men passer på å få med at han ikke mener komplimentene på en homofil måte. Mot slutten av sangen sklir sangen imidlertid over mot det seksuelle, og Jemaine beskriver en episode på turné, da han satte en parykk på Bret mens han sov og la seg inntil ham, og forestilte seg at Bret var en kvinne. Bret blir svært mistenksom og ber om å få se sangteksten etter fremføringen. Jemaine fornekter at han har sunget om en slik episode, men

sier at hvis han hadde gjort noe sånt, hadde det fortsatt ikke vært et tegn på homofili, siden han forestilte seg at Bret var kvinne. I en drøm spør Bret David Bowie om dette er homofil oppførsel eller ikke. Bowie synes at siden Jemaine forestilte seg at Bret var kvinne, er det ikke homofilt i det hele tatt. Dette kan ses som en satirisk kommentar om reglene for seksuell oppførsel i samfunnet, og det er ikke bare i forhold til homofili at det gjøres slike komiske refleksjoner omkring spillereglene for seksuell og romantisk atferd. Bret og Jemaine støter stadig på problemer i sin søken etter kjærlighet.

I episoden *Girlfriends* gjøres det en komisk vri på tradisjonelle kjønnsroller når Bret blir brukt utelukkende som sexobjekt av en kvinne han dater. Hun er svært seksuelt aggressiv mot Bret selv om han holder tilbake og ikke vil ha sex før han vet at forholdet er noe spesielt. Bret iscenesettes som en tradisjonell stereotypisk forestilling av en kvinne. Vi er mer vant til å se kvinner være seksuelt tilbakeholden for å verne om sitt følelsesliv og unngå å bli såret enn menn. Menn er ofte stereotypisk fremstilt som følelseskalde og konstant ute etter sex med kvinner. Men i denne episoden er det kvinnen Lisa som fyller denne rollen med sin kalde og aggressive oppførsel. Hun serverer hensynsløst løgner for å få Bret i seng; hun sier blant annet at det er farlig for en kvinne å bli opphisset for så å bli nektet sex, hun kan bli steril! Til slutt serveres en avgjørende skrøne om at hun er med i "Delta Force" og skal til Irak for å kjempe i krigen. Hun sier "I'm gonna take one for my country Bret, the least i can do is take one from you." Bret gir til slutt etter for presset, selv om akten viser seg å være alt for mye for ham å håndtere; han ender opp med å gå hjem etter at Lisa har sovnet oppå ham, og setter seg i dusjen med klærne på og lar vannet renne mens han stirrer manisk ut i luften. Dette scenarioet bærer med seg konnotasjoner til voldtekt eller i det minste misbruk av kvinner, da det å sitte skjelvende i dusjen etter en voldtekt er en velbrukt filmklisjé.

Senere i episoden blir Lisas råe spill avslørt, det viser seg at hun bare jobber i bakeri, og ikke er deltidssnikskytter. Hun viser seg også her som svært følelseskald, da hun skryter og ler til noen venninner etter at Bret har oppdaget hva som har skjedd, og viser at hun ikke har noen empati og følelser for ham nå som hun har fått det hun var ute etter. Lisa er den stereotypiske drittsekk som utnytter det motsatte kjønn for sin egen seksuelle tilfredsstillelse, og Bret er lik den stereotypiske hjelpeløse sårede kvinne som ikke engang makter å si fra om at en ugjerning er begått. Samtidig er alt dette formidlet i et komisk lys; det er morsomt at Bret er feminin og Lisa ultramaskulin, inkongruensprinsippet benyttes nok en gang og spiller på etablerte kjønnskonvensjoner som vi alle kjenner til.

Jemaine er mer typisk mann. Han er hele tiden ute etter sex, men har vanskeligheter med å forføre kvinner på grunn av en ofte ukarismatisk oppførsel. Mens Bret forsøker å dekke

seg til, ikke vise for mye hud, og verner om retten sin til å avstå fra sex, river Jemaine av skjorteermene på skjorten sin for å vise seg frem, og spør Bret om hvordan han fikk Lisa til å presse ham til å ha sex. Han forsøker så å late som han ikke vil ha sex med kvinnen Felicia, for å se om ”trikset” til Bret fungerer for ham: Han løper opp til Felicia og utbryter at han ikke vil ha sex med henne. Effekten er ikke den Jemaine ønsker, da Felicia bare bekrefter at hun heller ikke vil ha sex med ham i en pinlig scene.

Mens den lykkelige slutten er sentral i den romantiske komedien, er det ingen slik lykkelig slutt i *Flight of the Conchords*, en får ingen fremvisning av hvordan protagonisten mestrer sosiale konvensjoner og får drømmepartneren på slutten. I *Flight of the Conchords* er alt ironisk, og ikke helt som karakterene skulle ønske det var. Behandlingen av kjønn og seksualitet som tema har likevel en synliggjørende funksjon. De spiller på vår kunnskap om sosiale normer og stereotypisk identitet for å skape komikk. Når rollene byttes om mellom Bret og Lisa, kan dette fungere som synliggjøring av kjønnsroller som fortsatt til en viss grad er aktive. Og når Bret diskuterer grensene for homoseksualitet, fungerer det som en satirisk kommentar om homofobi. Behandlingen av sex og kjønn kan med Linda Hutcheons ord ”denaturalisere” etablerte sannheter, men som postmodernismens selvmotsigende karakter, bekrefter den komiske behandlingen av temaet samtidig de samme sannhetene, ved å utnytte dem for komiske formål.

Den satiriske leken med konvensjonene og kjønn og seksualitet reflekterer også endringene innen disse størrelsene i det postmoderne. Som vi så i kapittel 1 assosieres det postmoderne med en fragmentering av identitet. Det stilles spørsmål ved alle etablerte sannheter, inkludert grensene for kjønn og seksualitet. Samtidig som dette kan linkes opp til en lek med den postmoderne fragmenterte identiteten, kan behandlingen av grensene for kjønn og seksualitet også ses i et freudiansk perspektiv. I sine analyser av tendensiøse vitser, beskriver Freud at disse ofte brukes for å muliggjøre aggresjon eller kritikk mot autoriteter. Vitsen virker da som opprør mot og befrielse fra autoritetens undertrykkelse (Freud [1905] 1994:94). Senere beskriver Freud en sjanger av disse vitsene, som han kaller *kyniske* vitser, som ikke nødvendigvis angriper personer med autoritet, men institusjoner, regler for moral og religion, eller livssyn. Han trekker frem ekteskapet som en institusjon som ofte angripes, og ser dette i sammenheng med at ”intet krav er mer personlig enn kravet om seksuell frihet, og ikke på noe område har kulturen forsøkt å utøve en sterkere undertrykkelse enn på seksualitetens” (ibid 97ff.). Og kanskje kan tematiseringen av seksualitet og kjønn i *Flight of*

the Conchords ses som et slikt opprør mot autoritet i samfunnet⁶⁴. Det er ikke ekteskapet som det gjøres opprør mot, men regler for seksualitet i seg selv, og grensene for kjønn. Dermed gjenspeiler spøkingen omkring seksualitet og kjønn de autoriteter og etablerte sannheter som det strides om i dagens samfunn, der selve grensene for hva en kvinne og en mann er og bør være utfordres, og ikke nødvendigvis ekteskapets autoritet, som Freud beskriver. Komikken reflekterer temaer som er spesielt relevant i den tiden den er produsert i, men selve grunnprinsippene for humoren er mer tidløse, og ble altså beskrevet allerede i 1905 av Freud.

Innslag av satire

Sitcom blir av Gerard Jones kritisert for å være preget av dyp konsensus, som bekreftelse av verdiene i den kapitalistiske kulturen som dominerer det amerikanske samfunnet. Sitcom tilbyr en forsikring om at det en ønsker å tro på er riktig. Han trekker så frem *The Simpsons* som eksempel på bitter, selvbevisst satire, og ikke en sitcom preget av lykkelige slutter og en bekreftelse av den amerikanske, kapitalistiske livsstilen. Jones peker på en trend innen nyere sitcoms som *The Simpsons* og *Seinfeld*, der komiske karakterer ikke lenger er hovedstyrken, men en distansert ironi og satiriske innspill. Denne mørkere, mer distanserte, satiriske og ironiske tonen er kanskje en refleksjon av sosiale forhold. Jones skriver at mange av etterkrigstidens idol innen amerikansk bedriftskultur har vist seg som falske, samfunnsstrukturer smuldrer og "we can no longer define who we are or what life we want. We look at ourselves in the acute perceptivity of paralysis, in denial or in fear or in ironic amusement, waiting for some movement to prove we are alive." (Jones 1992: 269).

Leken med kjønnsroller og tematiseringen av en usikkerhet omkring grensene og reglene for seksualitet i *Flight of the Conchords*, kan ses som en mild satirisk tematisering av kjønn og seksualitet, som en denaturalisering og synliggjøring av konvensjoner i samfunnet. Og det er ikke bare disse temaene som er behandlet satirisk i serien. Spøking med nasjonale stereotypier, rase og popindustrien er gjengangstemaer. Det spøkes for eksempel med rasisme i *Drive By*, som skildret i kapittel 3, og Bret og Jemaines nasjonalitet er kilde til små spøker gjennom hele sesongen. Forholdet mellom USA, Australia og New Zealand skildres satirisk, og New Zealand fremstår som lite og perifert og blir stadig forvekslet med Australia. Grunnen til at Bret og Jemaine blir undertrykt av den indiske frukthandleren er for eksempel fordi han har forvekslet dem med australiere. Amerikanere viser hele tiden uvitenhet i forhold til verden utenfor USA: Coco spør for eksempel om det er vikinger på New Zealand, og det eneste hun,

⁶⁴ Freud beskriver dette prinsippet i forhold til vitser, mens jeg her overfører det til komikk.

og de fleste andre amerikanere de møter på, vet om landet, er at *Ringenes Herre*-filmene er innspilt der. Karakteren Dave viser uvilje til å interessere seg i andre nasjonale identiteter enn sin egen, og kaller Bret og Jemaine engelske, australske; hva som helst unntatt new zealandere, og gir uttrykk for at han ikke er interessert i å ta inn kunnskap om landet. For ham er det en perifer nasjon som ikke spiller noen rolle. Dette kan ses som en satirisk skildring av hvordan et dominerende land i sentrum (USA) blåser i små perifere land (New Zealand). På den andre siden skildres new zealanderne som naive i møtet med storbyen og den amerikanske livsstilen. Murray gir for eksempel intetanende turister fra New Zealand dårlige råd; blant annet om å gå med refleksvester, unngå store folkemengder og heller komme seg frem via små mørke smug.

Det er interessant at en amerikanskprodusert sitcom har to new zealandere som hovedkarakterer, siden sitcomen tradisjonelt har hatt stort fokus på å skildre amerikanske felleskap og amerikansk livsstil. Dette kan være en gjenspeiling av at tv-industrien fra kabel-tvs inntog på 80-tallet og internettet på 90-tallet, for alvor har innsett at det ligger stort inntjeningspotensiale i internasjonale syndikeringsrettigheter (Caldwell 2004:47), og dermed også har mer internasjonal tematikk enn amerikansk sitcom tradisjonelt har hatt.

Et satirisk eksempel som er relativt tydelig kritisk eller i det minste latterliggjørende kommenterer tilstanden i popindustrien: I episoden *The Third Conchord* får bandet et nytt medlem, og som jeg beskrev i kapittel to ble det etter hvert som ting eskalerte opprettet et nytt band, *Crazy Doggz*, bestående av bongospillende Todd og "keytar"-spilleren Dmitri. Episoden fikk en ironisk slutt da dette bandet fikk en enorm hit med den banale sangen *Doggy Bounce*. Sangen er et eksempel på en innholdsløs popsang uten stor estetisk kvalitet. Den representerer kulturindustriens masseproduksjon på sitt verste. Scenarioet kan dermed tolkes som en satirisk kommentar til popindustriens noen ganger banale produkter, og et massepublikum som sluker dette rått, og gjør det til en stor suksess.

Murray er i tillegg svært opptatt av at Bret og Jemaine må ha et riktig "rock n' roll image" for å slå gjennom kommersielt, og presser dem til å drikke øl og gjøre diverse for å fremstå som kule. Bret og Jemaine kjøper seg i en episode skinndresser for å bedre imaget, men disse krymper i regnet og er ett av mange eksempler på at et kult image og *Flight of the Conchords* ikke går overens. I samme episode blir Murray overbevist om at guttene har omfavnet den ville rockelivsstilen, da de slipper en tv ut av vinduet, og får en enorm drinkregning satt på rommet. Rockeoppførselen er imidlertid resultat av uheldige hendelser; Bret mistet tv-apparatet ut vinduet i et forsøk på å finne tv-signal, og barregningen tilhører et

kvinnelig vannpololag som lurte de naive new zealanderne til å skrive under på feil papir i god tro om at de bare skrev autografen sin.

Denne milde men satiriske behandlingen av ulike identitetskategorier, som kjønn, seksualitet, nasjonal identitet, rase, samt latterliggjøringen av den kommersielle popindustrien og dens krav til riktige og kule image, kan ses i sammenhengen med den postmoderne tvilen til alle etablerte sannheter og tendensen til å ”denaturalisere”, som Hutcheon beskriver. Samtidig, som Hutcheon også nevner, er det alltid en selvmotsigelse involvert. For å vise kjønnskonsvensjoner, går en ut fra en kjennskap til disse, og spiller like mye på dem for å vekke latter som en kritiserer dem. På samme måte skjer kritikken av visse former for kommersiell kultur samtidig med at *Flight of the Conchords* er dypt implisert i det samme kommersielle systemet.

Temaene som behandles satirisk i serien er også interessant i et kvalitetsperspektiv. HBO har rykte på seg for å være mer progressive i innhold enn ”vanlig TV”, de kan vise vold, sex og andre kontroversielle tema mer eksplisitt uten å frykte for å skremme bort annonsører. Skaperen av *The Sopranos*, David Chase har uttalt en glede over å gå over til HBO på grunn av det han mener er nettverkens forpliktelse til å selge en bestemt livsstil: De bekrefter at alt er OK: det er greit å konsumere og USA er en flott nasjon (Kelso 2008:48). Mens serier som *The Sopranos* gir en mer dyster skildring av det amerikanske samfunnet, mener Tony Kelso at en grundig tekstanalyse sannsynligvis vil indikere at HBOs serier ikke systematisk utfordrer kapitalistiske amerikanske ideologier eller dominerende myter omkring rase, kjønn, seksuell orientering eller andre aspekter ved identitet (ibid: 61). Dette er også treffende for *Flight of the Conchords*. Serien skildrer og leker med temaer som vil være kontroversielle for noen, og impliserer dermed et liberalt og progressivt publikum som for eksempel ikke lar seg støte lett av temaet homofili og lignende. Samtidig er temaene skildret mildt satirisk og i et humoristisk lys som bekrefter normer like mye som det utfordrer. Så mens serien virker oppdatert og liberal på enkelte punkter, kan man stille spørsmålsteget ved hvorvidt den utfordrer etablerte konsvensjoner eller ikke.

Distansert spillestil

For at situasjonene i serien skal bli morsomme, er det viktig at de er overbevisende fremført. *Skuespillet* er altså viktig for få publikum til å le. Skuepillet i fortellinger på film og fjernsyn er kanskje ikke det vi som tilskuere har det mest bevisste forholdet til. Ofte er et ideal for spillestilen å være så ”naturlig” og så nært opp til det virkelige liv som mulig. De gangene vi

legger mest merke til skuespill er kanskje derfor de gangene dette prinsippet brytes; når skuespillerne ikke oppfører seg slik vi forestiller oss at et ekte menneske ville ha gjort i samme situasjon. Dette er noe som har slått meg flere ganger mens jeg har sett på *Flight of the Conchords*. Reaksjonene til karakterene er noen ganger forbausende små i forhold til situasjonene. For eksempel hever Bret knapt nok et øyenbryn når det viser seg at Jemaine holder på å innlede et forhold til hans ekskjæreste, Sally. Og de gangene en ser tårer i serien, er det en ironisk distanse til stede. Spillestilen i serien er *distansert*, voldsomme følelser kommer sjelden til syne, og stort sett enhver situasjon blir møtt med de samme nøytrale ansiktsuttrykkene og tørre, vittige kommentarer. Spillestilen i serien kan beskrives som *deadpan*. Begrepet *deadpan* henviser til et uttrykksløst uengasjert eller gravalvorlig ansiktsuttrykk ("deadpan", udatert), og *deadpan*-skuespill utnytter en slik uttrykksløshet for komisk effekt. Spillestilen kan også ses som enda en måte for serien å distansere seg fra tradisjonell sitcom, der skuespillet vanligvis er relativt teatralisk, med fokus på karakterers reaksjoner i komiske situasjoner. Distansen og *deadpan*-uttrykkene i *Flight of the Conchords* forsvinner imidlertid ofte plutselig idet det klippes til et musikkinnslag; da er ofte karakterene ulik "seg selv", og bruker kropp, ansikt og stemme på en helt annen måte enn i seriens narrative hendelsesforløp.

James Naremore skriver om skuespill i film, og ifølge ham er Constantin Stanislavskys lære om skuespill dominerende for nesten all skuespillerutdannelse i statene i dag (og dermed også i Hollywood-film). Grunnleggende for denne tilnærmingen er antakelsen om at godt skuespill er sannferdig i forhold til virkeligheten. En unngår alt som virker teatralisk og søker en naturalistisk, "organisk" fremstilling av menneskers emosjoner og psyke (Naremore 1990:2ff.). Noe av hensikten med denne typen skuespill er altså å gjøre skuespillerens opptreden "usynlig". Det skal virke som om det er et ekte menneske som opplever ekte følelser vi ser på skjermen. Samtidig spiller Hollywood-underholdning ifølge Henry Jenkins og Kristine Brunovska Karnick på en glede ved å se på ren opptreden. Enkelte sjangre, først og fremst musikalen, enkelte former for komedie ("comedian comedy" en form for komedie der et komisk talent er satt i fokus) og pornografi, tillater et friere uttrykk for opptreden *som* opptreden i forhold til det som er vanlig i klassisk Hollywoodfilm (Jenkins & Brunovska Karnick 1994:152).

I *Flight of the Conchords* finner vi en veksling mellom opptreden og karakterskildring gjennom et mer dempet skuespill. I musikkinnslagene *opptrer* Bret og Jemaine helt tydelig. Da forlater de de sjenerte og sosialt klønete personlighetene skildret ellers, og tilpasser personlighet i forhold til det som repeteres og refereres til i innslagene. I innslagene kan de

plutselig være forførende, aggressive, kunstneriske, glatte og sjarmerende, eller inneha hvilken som helst egenskap som er passende i forhold til innslaget. I innslagene skiftes det fra en *representasjonsbasert* spilleform der karakterene henvender seg til hverandre og ikke anerkjenner publikums tilstedeværelse, til en *presentasjonsbasert* spilleform, der en tydelig opptreter for et implisitt publikum. Denne henvendelsesformen er også normen for musikkvideoer, som musikkinnslagene også kan sies å være, eller å parodierte.

Skiftet mellom representasjon og presentasjon sammenfaller som regel med et skifte mellom et nedtonet og i større grad "usynlig" skuespill, og en mer ekspressiv fremvisningen av komisk talent. Gjennom de komiske opptredenene er *Flight of the Conchords* beslektet med såkalte "clown comedies" (som filmene til Marx-brødrene) og "comedian comedies" fra 30- og 40-tallet, der fortellingen er bygget opp omkring en komiker eller komikertrupp. På denne tiden var også musikalsk komedie en stor undersjanger. Med tiden forsvant imidlertid komiske "klovner" ut av filmen, på grunn av økte krav til realisme og fokus på en sammenhengende fortelling (ibid:156).

Selv om jeg vil si at McKenzie og Clements komiske og ikke minst musikalske talent vises godt frem i innslagene, vil jeg også si at det komiske talentet til skuespillerne/komikerne kommer godt frem også i karakterskildringen, som ikke kan sies å være helt naturalistisk. Men skuespillerne viser seg frem på helt forskjellige måter i handlingsforløpet i forhold til i musikkinnslagene. Dette kan illustreres gjennom en av overgangene fra vanlig handlingsforløp til musikkinnslag.

I episode 2 møter Bret sin fremtidige kjæreste Coco på jobb. Han skal lære henne opp i å holde skilt på gaten, og scenen skildrer en samtale mellom det fremtidige paret som holder på å bli kjent. Bret blir etter hvert stående passivt og lytte, mens han i skjul studerer Coco. Her er spillet underdrevet og behersket av begge to, Brets ansiktsuttrykk er nøytralt, han røper ikke mye via mimikk på dette punktet, men fremstår som litt sjenert og anstrengt i kroppsspråket. Så forlater Bret fortellingen og entrer et musikkvideounivers. Han begynner å snakke til kamera, mens Coco fortsetter å snakke i bakgrunnen. Brets indre stemme forteller at han synes Coco er helt utrolig fin, og han vil fortelle henne dette, men da ville hun tro at han er en mannssjåvinist. En tilfeldig forbigående gir ham så en "Casio dg20 electric guitar" og Bret begynner å spille. Coco merker ingenting, hun er i fortellingens univers, mens Bret er i sin egen verden. Innslaget kan på denne måten tolkes som en dagdrøm.

Det slås så helt over til musikkvideomodus ved at bakgrunnen eksploderer i fargesterkt mønster, New Yorks gater er borte; erstattet av et fargesprakende musikkvideounivers. Bret bryter ut i en reggae - inspirert poplåt om hvor heit Coco er. "She's so hot- BOOM!" Han

endrer stemmen slik at den er mørk og har en jamaikansk-aktig aksent og vokalstil. Ansiktsuttrykket endrer seg; han ser intenst og selvsikkert inn i kamera, og rynker på øyenbrynene for å fremstå som forførerisk. Han bøyer knærne og beveger hofteområdet på en måte som Bret ellers ikke ville ha gjort; han er vanligvis selvbehersket, og fremstår som litt stiv og hindret i kroppsspråket. Samtidig kan en se spor av deadpan-minen og karakteren Bret innimellom. I andre musikkinnslag ser en det samme skiftet; det blir for eksempel svært komisk når Jemaine gråter i kjærlighets sorg, mens han ivaretar et snev av det alvorlige ansiktsuttrykket. Mye av komikken ligger i balansen mellom behersket og tilbakeholden deadpan, og kroppslig komikk; samt motsetningen mellom et alvorlig uttrykk og komisk innhold. Skiftet mellom en sjenert personlighet for Brets del og en kynisk og uttrykksløs karakter med skarpe kommentarer for Jemaines del, til utadvendte og uttrykksfulle artister i musikkinnslagene gir en komisk kontrast som gir en ironisk vri og følelse av hyperbevissthet i forhold til karakterene.

Deadpan – arven fra Buster Keaton

En av de mest berømte deadpan-skuespillerne er den legendariske stumfilm-komikeren Buster Keaton, som hadde sin storhetstid på 1920-tallet. Han ble kalt "the Great Stone Face", og var kjent for å kombinere et gravalvorlig ansiktsuttrykk med et stort talent for komiske fysiske stunt. I sin studie av en av Keatons tidligere filmer *the Saphead*, skriver Peter Kramer at de store komikerne på 1920-tallet (som Charlie Chaplin, Buster Keaton og Harold Lloyd) ble beskrevet i forhold til hvordan deres opptredener skilte dem fra "vanlig slapstick-komedie"⁶⁵. Arbeidet deres ble ofte beskrevet gjennom ord som *raffinement*, *poesi*, *skjønnhet*, *eleganse*, *følsomhet*, *tilbakeholdenhet* etc., i tillegg til at de ble rost for et velutviklet plot og gode, runde karakterskildringer (Kramer 1994:199). Mange av disse karakteristikkene var i større grad assosiert med spillestilen i de mer legitime kunstarter som teater og spillefilm (drama) enn med tradisjonene for fysisk komedie som hadde dominert amerikansk varietéunderholdning på slutten av 1800-tallet. Keatons film *The Saphead* representerer ifølge Kramer et møte mellom to motsetningsfylte tradisjoner; mellom seriøst og tilbakeholdent skuespill, hvor skuespillerens kroppslighet ikke er i fokus, men heller dempes, og fysisk komedie med spektakulære fysiske stunt og akrobatikk (ibid.:200).

⁶⁵ Slapstick er et begrep som beskriver ulike former for fysisk, ofte voldelig komedie. Begrepet refererer opprinnelig til praksisen med å bruke en gjenstand laget av to trestykker festet sammen i en ende, for å lage en høy klaskelyd for å skape inntrykk av at noen på scenen blir tildelt et slag (Kramer 1994:200).

Som jeg allerede har vært inne på er også *Flight of the Conchords* preget av en veksling mellom sterk tilbakeholdenhet i form av minimal mimikk (deadpan) og nedtoning av fysisk komedie, til mer ekspressive opptredener i musikkinnslagene. Skuespillet på fortellingens nivå i serien er preget av tilbakeholdenhet, og en subtil, vittig, verbal komikk, mens musikkparodiene har sterkere røtter til fysisk komedie. Det er likevel ikke snakk om ”slapstick” i innslagene, for parodiene er også preget av en sterk ironisk kritisk distanse og subtil verbal humor.

I ”The Saphead” fremførte Keaton rollen i deadpan-stil, selv om manus opprinnelig beskrev karakteren ”Bertie” som svært uttrykksfull. Kramer mener at Keatons beslutning om å opptre i deadpan-stil var grunnet hans innovative tolkning av karakteren som:

[...] a person who does not properly connect with his surroundings, his failure to understand being paralleled by his failure to respond emotionally. Keaton’s deadpan performance not only serves to characterize Bertie as an intellectually and emotionally retarded young man, but also highlights Keaton’s own distance from the fiction, his irreducible and transgressive presence as a comedian in the universe of serious drama. (Kramer 1994:205f.)

Denne beskrivelsen resonnerer med Bergsons beskrivelse av hva som gjør en karakter komisk; sosial stivhet. Dette er en stiv, kontrollert opptreden med minimal mimikk og stivt tilbakeholdent kroppsspråk godt egnet til å beskrive. Dette gjelder også for karakterskildringene av Bret og Jemaine i *Flight of the Conchords*. Men Kramer peker i tillegg på et annet interessant poeng: Keaton markerer en *distanse* fra fiksjonen, og markerer sitt nærvær som komiker. Selv om det ikke er store likhetstrekk mellom *The Saphead* og *Flight of the Conchords*, vil jeg si at Bret og Jemaines deadpan-komikk og har en distanserende funksjon på lignende måte som beskrevet for Keaton. Selv om spillet er mer ”naturalistisk” enn fysisk komedie vil være, er deadpan utpreget stilisert og komisk, fordi karakterene ikke oppfører seg slik en ville forvente at en ekte person ville opptre i det virkelige liv. Samtidig fremstår deadpan-uttrykket til Bret og Jemaine som mindre teatralsk enn skuespillet i konvensjonell sitcom. Brett Mills påpeker at “the notion of excess is vital to comedy, and is a central principle of sitcom” (Mills 2005:33). Men i nyere eksperimentelle sitcoms som *Flight of the Conchords* og *The Office* opptre ikke skuespillerne på en scene for et publikum, noe som også tillater en mindre ekspressiv spillestil, og gir større rom for bruk av små nyanser i skuespillet fremfor store og ekspressive komiske utfoldelser.

Deadpan-skuespill kan derfor fungere som en distanseringsteknikk. Stilen er velegnet til å skildre komiske sosialt utilpasse karakterer, og kan for det første kan bidra til en emosjonell distanse fra karakterene. Fremførelsen fremstår som stilisert og kunstig, og

oppfordrer i liten grad til empati og emosjonelt engasjement. Og hvis Henri Bergsson har rett, kan spillestilen bidra til å ”bedøve” følelsene våre midlertidig, og dermed gjøre det lettere å le av karakterene. For det andre kan denne spillemåten være nok et grep for å distansere *Flight of the Conchords* fra ”vanlig sitcom” som er kjent for å være relativt teatralisk i forhold til andre tv-sjangre. Gjennom deadpan-stilen som brukes på det narrative nivået i serien, dempes skuespillernes kroppslighet, samtidig får vi tilfredsstillende av å se en mer ekspressiv komisk opptreden i musikkinnslagene. Likevel er det alltid en ironisk distanse til stede, som ”redder” serien fra et preg av mer lavkulturell fysisk og teatralisk komedie.

Ironi som gjennomsyrende trekk

Ut fra antall ganger ordet ironi har blitt nevnt hittil i oppgaven, burde det være klart at *Flight of the Conchords* er sterkt preget av ironi. Begrepet kommer av det greske ordet *eironeía*, som opprinnelig betyr ”tale på skrømt” eller ”forestillelse”. Når en er ironisk sier man en ting, men mener noe annet, ofte det motsatte av det man sier (Kjeldsen 2004:197). Ironi er en av retorikkens mestertroper⁶⁶. I et videre perspektiv kan ironi også ses som en diskursiv strategi, eller en måte å se på verden; en livsholdning (Hutcheon 1994:1ff.). Man kan for eksempel ha en ironisk sans for humor. Med tanke på graden av ironi som er til stede i *Flight of the Conchords*, kan en slik sans for humor være en fordel.

Jeg har alltid en følelse av tilstedeværelsen av noe *usagt* når jeg ser *Flight of the Conchords*, det er alltid tilstede en ironisk distanse, gjennom blant annet spillestilen. Det legges ofte inn hint som fremhever at den virkelige Jemaine Clement og Bret McKenzie spiller fiktive versjoner av seg selv i serien: De *mener* ikke at de egentlig er sånn; de spiller litt dumme, sjenerte, samtidig som de sniker inn vittige kommentarer og ironisk intelligent dialog som signaliserer en viten bak spillet. For eksempel omtaler karakterene seg som ”novelty musicians”, det vil si at de driver med musikalsk komedie. Samtidig gir karakterene ingen tegn til at de oppfatter musikken som de lager som komisk, det virker som de tar bandet og sangene på fullt alvor. Slik viskes grensene mellom fiksjon og virkelighet ut, for artistene som står *bak* karakterene driver med musikalsk komedie, mens poenget i serien er at karakterene ikke vet at de, og musikken deres, er komisk. Bruken av begrepet ”novelty musician” i serien kan derfor ses som en hyperbevisst spøk som spiller på publikums kunnskap om komikerne bak serien.

⁶⁶ En retorisk trope er en måte å vende, vri, endre eller skifte ut det normale uttrykket, for å forandre det til noe annet og mer uttrykksfullt. Ironi er en trope når noen få ord skiftes ut. Når en har flere sammenhengende troper, og hele avsnitt eller hele saken er ironisk, er det snakk om en retorisk *figur* (Kjeldsen 2004:195).

Den ironiske tonen preger serien som helhet, og understrekes gjennom underdrivelse og bruk av uttrykksløshet i ansikt og kroppsholdning i spillestilen. Den signaliseres også gjennom de brå skiftene til opptreden i musikkinnslagene, der det vises at Bret, Jemaine og de andre skuespillerne mestrer andre ting enn det som kommer til syne i handlingsforløpet ellers, og som setter fokus på at de uttrykksløse tafatte karakterene er nettopp det; fiktive karakterer. Dette er nok en form for selvrefleksiv signalisering av at komikere (/implisitt forfatter) står bak karakterene, og disse er langt mer oppegående: De er sjangermestere og kan skifte uttrykk alt etter hvilken sjanger de skal parodierte; og de mestrer et tilbakeholdent kroppsspråk og mimikk egnet til å skildre komiske karakterer.

Dialogene i serien er også sterkt preget av ironi. I første episode oppsto det som vi har sett problemer på grunn av at Jemaine innledet et forhold til Brets ekskjæreste, Sally. Sally blir med Jemaine hjem, men går når det viser seg at Bret også er i leiligheten da han plutselig slår på et lys og sier hei akkurat idet Jemaine og Sally skal til å kysse. Morgenen etter diskuterer guttene mulige årsaker til hvorfor Sally gikk:

J: [...] Sally wanted to leave when you turned the light on. I think she found it weird the whole thing with you.. there with... with the light.

B: Yeah... I think it might also be because her and I used to go out.

J: Yeah... It's cause you and her used to go out, but also because of the thing with the light. She's thinking: "ooh, this is a nice situation", but then "uurgh..who turned on the light?"

B: Yeah... yeah...maybe. But I think it's mainly because her and I used to go out... for like six months.

J: Yeah, well yes, mainly because you used to go out. But also mainly because of the whole situation with the light.

(fortsetter samtalen i heisen)

B: Yeah, but the last thing you want to see when you're hooking up is your ex in the same room.

J: Yeah, and you also don't want to be startled by a light.. do you?

Dialogen fremføres med alvorlige miner og tilsynelatende uten at følelser er involvert. Jemaine vil ikke innse at det kan være problematisk at kvinnen han vil forføre har en fortid sammen med Bret, og skylder på at Bret slo på lyset og dermed skremte vekk Sally. Bret på sin side er spak og antyder på en høflig og forsiktig måte at hans tidligere forhold til Sally kan være en medvirkende årsak. Argumentene gjentas om og om igjen, og det klippes til en ny scene i heisen, der diskusjonen fortsetter, noe som antyder at diskusjonen varer lenge, samtidig som ingen nye argumenter kommer frem. Samtalen er banal og latterlig, samtidig som den gjennomføres i fullt alvor. Det fremstår ironisk, i alle fall hvis en vet at det er en komiserie en ser på. En kan ane de(n) implisitte forfatteren(e) som er klar over at samtalen er banal. Det som sies er ikke ment i fullt alvor, snarere tvert imot; det er morsomt nettopp *fordi* det er banalt.

I tillegg er ironi som sagt et helt sentralt aspekt i parodi. Ifølge Linda Hutcheon er ironi den vanligste måten å signalisere kritisk distanse i parodien (Hutcheon 2000:32). Et eksempel på dette er hiphop-parodiene i serien. Når karakterene Bret og Jemaine gir seg i kast med å rappe, og å bruke gateslang og hiphop-sjargong er det vanskelig å tolke det som noe annet en ironisk humor. Det kan ikke tas alvorlig når det kommer fra karakterene Bret og Jemaine, fordi det er en uoverensstemmelse mellom rap-begrepene og stereotypier kjent fra sjangeren, og karakterene i serien; de er en motpol til stereotypiene, og dette er med på å legge opp til en ironisk lesning. Karakterene er hvite, pysete, og fra New Zealand, ikke akkurat en nasjon med verdensdominans innen rap-sjangeren. I tillegg legges det inn ekstra hint gjennom tekst (for eksempel bruk av fruktmetaforer blandet med rå språkbruk, se kapittel 3) og fremtoning (de spiller på det feminine og ”ukule”, som det å ha på seg sykkelhjelm mens de rapper). Det ligger en implisitt uttalelse om at hiphop og rap tilhører en annen type mennesker enn Bret og Jemaine, og når de rapper, blir det derfor bare komisk. Dette understrekes i en av live-opptrednene til (komikerduoen, ikke fiksjonsserien) *Flight of the Conchords* der Jemaine introduserer rapen *Hiphopotamus vs. Rhymenoceros* ved å nøkternt og med en alvorlig mine si:

back in New Zealand where we invented rap (Bret sier alvorlig og sjenert: ”Yeah” mens publikum hyler av latter) Bret’s known as the Rhymenoceros (Bret: ”Yeah”) and I’m a.k.a.’d as the Hiphopotamus. And this is just a gangster-rap-battle...between us. (KeinekoWind 2007)

Det er flere faktorer som signaliserer ironien her. For det første er New Zealand perifer på rap-markedet. Det er allment kjent at rap *ikke* ble oppfunnet der, og tanken om at de to ufarlige tilbakeholdne mennene på scenen skal ha oppfunnet rap er helt latterlig. I tillegg brukes det to rap-alias som fremstår som latterlig i lys av rap-sjangerens stereotypier. Denne gangen brukes dyreverden som utgangspunkt i stedet for fruktmetaforer. Dyrene de har valgt er heller ikke tøffe, kjappe, farlige dyr som en kunne ha assosiert en rapper med, som løve, tiger, eller andre typisk farlige dyr. I stedet brukes flodhesten og nesehorn som utgangspunkt for hiphop-ordspill som utgjør rapper-navnene *Hiphopotamus* og *Rhymenoceros*. Reaksjonene til publikum røper at det som sies på scenen tolkes som ironi. Jemaine *sier* at de har funnet opp rap, og at det følgende er en autentisk gangster-rap-battle, men de *mener* det ikke. De viser gjennom en uoverensstemmelse mellom deres eget image og rap-sjangerens image en viten om at de selv ikke passer inn i denne sjangeren, og utnytter dette for å lage en ironisk parodi.

Ironi er altså et helt sentralt trekk i serien; gjennom den ironiske reartikuleringen av sjangerkonvensjoner, en generelt ironisk tone, som markør av kritisk distanse i parodiene, og i eksempler utenom parodiene. Utbredt bruk av ironi sies også å være en av markørene av postmoderne kultur. Samtidig er ironi på ingen måte et nytt fenomen. Hutcheon påpeker at vårt århundre har ønsket om å kalle seg "ironiens tidsalder" til felles med omtrent ethvert annet århundre (Hutcheon 1994:9) ⁶⁷. *Flight of the Conchords* har likevel den gjennomsyrende ironiske tonen til felles med en rekke nyere komiserier som av mange vil karakteriseres som postmoderne; som *The Simpsons*, *Family Guy*, *The Office* etc., og som ikke er like utbredt i mer konvensjonell sitcom.

Ironi er ifølge Jens Kjeldsen den farligste retoriske tropen å benytte, på grunn av at faren for at mottakeren vil misforstå alltid er til stede når en benytter ironi (Kjeldsen 2004:200). Hutcheon mener også at ironi ikke er ironi før det tolkes slik, om ikke av mottakeren, så i det aller minste av den som står bak det ironiske budskapet; *ironisten*.

Irony then, will mean different things to the different players. From the point of view of the *interpreter*, irony is an interpretive and intentional move: it is the making or inferring of **meaning** in addition to and different from what is stated, together with an **attitude** toward both the said and the unsaid. The move is usually triggered (and then directed) by conflictual textual or contextual evidence or by markers which are socially agreed upon. However, from the point of view of what I too (with reservations) will call the *ironist*, irony is the intentional transmission of both information and evaluative attitude other than what is explicitly presented. (Hutcheon 1995:11)

Ironi er derfor ifølge Hutcheon "risky business" fordi det ikke finnes noen garanti for at den som leser teksten vil se det på samme måte som den som sto bak teksten. Det kan altså hende at skaperne av *Flight of the Conchords* hadde andre eller flere ironiske hensikter enn de jeg eller andre tilskuere leser ut av serien. En utbredt bruk av ironi kan også være en måte å få de tilskuerne som gjenkjenner og liker ironien til å føle seg inkludert og mediekyndig, og de som ikke skjønner, eller setter pris på ironien, faller på samme måte utenfor. Slik er ironi på samme måte som humor generelt både inkluderende og ekskluderende.

Oppsummert er utelatelsen av lattersporet, en distansert spillestil, og utbredt bruk av ironi trekk som kan bidra til å gi humoren i *Flight of the Conchords* et "kvalitetspreg". Lattersporets fravær kan bidra til å få serien til å virke vanskeligere tilgjengelig, siden serien selv ikke eksplisitt signaliserer når noe er morsomt. Deadpan-stilen bidrar til å distansere serien fra et teatralisk preg, og fremhever tilbakeholdenhet fremfor ekspressive opptredener. Til slutt er ironisk humor "risky business", som det ikke er sikkert alle oppfatter eller setter pris på.

⁶⁷ Hutcheon snakket her om 1900-tallet da boken er fra 1994.

Postmoderne moro – Meningen med *Flight of the Conchords*

Hva betyr alle disse trekkene ved *Flight of the Conchords* jeg har diskutert? Hvordan forholder de seg til begreper som ”kvalitets-tv” og postmodernisme? I konklusjonen skal jeg først se på seriens postmoderne preg, for deretter å se på hvordan den forholder seg til ”kvalitets-tv”.

Flight of the Conchords har flere av trekkene som ses som sentrale for postmodernisme i fjernsyn. Serien har et eklektisk preg: På den ene siden fremstår den som sitcom, men bryter konvensjonene for sjangeren ved å blande inn elementer fra blant annet musikal, musikkvideo og dokumentar. Den er også sterkt preget av den ironiske reartikuleringen som Umberto Eco ser som sentral for postmoderne kultur. I *Flight of the Conchords* er sitcom-fortellingen ironisk reartikulert, slik at den konvensjonelle fortellingsstrukturen er snudd på hodet. I stedet for at en lykkelig og stabil utgangssituasjon trues, for så å gjenetableres ved episodens slutt, blir en litt håpløs situasjon ”truet” av muligheten for suksess i karriere og kjærlighet. En slik suksess avverges likevel ved episodens slutt, hvor status quo gjenoprettes.

Musikkparodiene i serien er også en form for ironisk reartikulering. Her approprieres konvensjoner fra allerede eksisterende tekster innen popkulturen, samtidig som konvensjonene brytes på enkelte punkt for komisk effekt.

Gjennom denne reartikuleringen av allerede eksisterende tekster, både gjennom ironisering av sjangerkonvensjoner og gjennom musikkparodier, viser serien en selvbevissthet, eller det Jim Collins kaller hyperbevissthet. Ved å ironisere sitcom-fortellingen vises det for eksempel en bevissthet om seriens posisjon blant andre medietekster; nærmere bestemt sitcom-sjangeren. En slik hyperbevissthet demonstreres også gjennom en utvisking av skillet mellom fiksjon og virkelighet, både gjennom den dokumentariske stilen som benyttes, og gjennom at komikerne Jemaine Clement og Bret McKenzie spiller fiktive versjoner av seg selv. De fiktive karakterene Bret og Jemaine virker for eksempel naive og helt seriøse i forhold til musikken sin i serien. Samtidig er serien som helhet preget av en ironisk tone, på grunn av at en aner en viten bak dette uskyldige spillet. Som nevnt i kapittel 4 kaller bandet i serien seg ”novelty musicians”, noe som antyder at de lager musikalsk komedie (/komisk musikk). Jemaine Clement og Bret McKenzie er i virkeligheten komikere, men noe av humoren i serien stammer nettopp fra at de fiktive karakterene ikke vet at de er komiske. Denne selvmotsigelsen og forvirringen mellom fiksjon og virkelighet er en ironisk og

hyperbevisst spøk med forholdet mellom det fiktive bandet *Flight of the Conchords* og det virkelige bandet med samme navn. I tillegg viser den ironiske forvirringen mellom fiksjon og virkelighet en antakelse om at publikum har kunnskap om komikerne som står bak serien. Serien står på egne bein, men er også en måte å markedsføre gruppen *Flight of the Conchords* og alle de produktene som er knyttet opp mot dem⁶⁸. For FOTC er ikke bare en serie, men et større kommersielt *konsept*. Og som jeg påpekte i kapittel 1, markedsføres dette konseptet gjennom en rekke tekster.

Den selvbevisste holdningen og utfordringen av skillet mellom fiksjon og virkelighet kan også ses som symptom på en utbredt kynisme og utfordring av etablerte sannheter som postmoderniteten sies å være preget av. En slik holdning ses også i seriens behandling av temaer som kjønn og seksualitet. Som jeg diskuterte i kapittel 4, kan måten serien leker med grensene for kjønn og seksuell legning ses som en denaturalisering av konvensjoner i samfunnet. Samtidig spilles det på de samme konvensjonene for å oppnå komisk effekt, slik at konvensjonene kanskje bekreftes like mye som de utfordres. Det samme gjelder de andre temaene som behandles satirisk i serien. Og denne selvmotsigende denaturaliseringen er som sagt sentral i Linda Hutcheons beskrivelse av postmodernisme.

Samtidig som den kan ses som uttrykk for en postmoderne tilstand, kan seriens postmoderne preg også ses i et industrielt perspektiv, som del av nyere tendenser innen tv-fiksjon. Siden 80-tallet har tv-industrien vært preget av sterk konkurranse om attraktive publikumssegment, samt store teknologiske endringer. Kanalen som distribuerer *Flight of the Conchords*, HBO, posisjonerer seg som "kvalitetsleverandør", og søker å differensiere tv-programmene de tilbyr fra "vanlig tv" i et forsøk på å overbevise kvalitetsbevisste abonnenter om at det de får av HBO ikke er tilgjengelig på andre kanaler. HBO blir som vi så i kapittel 1 beskrevet som "para-tv" av Avi Santo, på grunn av at kanalen på den ene siden *er* tv, bruker veletablerte tv-formater og får en god del av inntektene sine fra syndikering på nettopp "vanlige" kanaler. Samtidig har kanalen et sterkt fokus på å produsere serier utenom det vanlige, som kan kategoriseres som "kvalitetsserier".

Sitcom-sjangeren har vært en stabil og økonomisk innbringende sjanger siden tv-mediets start, men blir plassert langt nede i det populærkulturelle hierarkiet. Dette kan være en forklaringsfaktor for hvorfor sitcom som utfordrer konvensjonene for sjangeren og eksperimenterer med sitcom-formen, som *The Simpsons* og *The Office*, lettere oppnår en kulturell anerkjennelse, og distribueres av kanaler assosiert med innovasjon og

⁶⁸ Som jeg nevnte i kapittel 4, kan *Flight of the Conchords* ses som del av en tradisjon for å bygge opp fortellinger rundt komikere eller komikertrupper, og dermed vise frem komisk talent (Se side 69).

eksperimentering. Som Lisa Williamson viser i sin studie, satser HBO på denne formen for sitcom gjennom *The Larry Sanders Show*, *Curb Your Enthusiasm* og *The Comeback*. *Flight of the Conchords* er et nyere tilskudd i HBOs regelbrytende sitcom-satsning.

Flight of the Conchords har egenskaper som får den til å fremstå som ”kvalitets-sitcom”. Som Robert Thompson beskriver er et vanlig trekk ved ”kvalitetsserier” at de lager en ny sjanger ved å kombinere trekk fra etablerte sjangre. Gjennom sjangermiksing og den utradisjonelle stilen i serien, gis det inntrykk av innovasjon og originalitet fremfor repetisjon og industriell produksjon. Ved å bruke detaljer som virker ”hjemmelagde” understrekes dette, og bidrar til at serien kan virke ”subkulturell” og mer ”autentisk”. Originalitet og innovasjon er kvaliteter som er avgjørende i forhold til moderne estetiske idealer, som kan tenkes å appellere til det ”kvalitetspublikummet” HBO retter seg mot. Samtidig er det viktig å presisere at serien utnytter konvensjoner fra svært velkjente og populære sjangre som sitcom og musikal. Fortellingene i serien er ironisert i forhold til konvensjonell sitcom, men hver episode følger like fullt et enkelt tema som gjentas om og om igjen. Slik er serien preget av repetisjon.

Musikkparodiene i serien bidrar til kvalitetspreget til serien, gjennom at de refererer til en rekke tekster innenfor popmusikkens historie. Den implisitte tilskueren forutsettes å ha en bred kunnskap om musikk. *Bowie's in Space* fletter for eksempel inn en rekke mer eller mindre opplagte referanser til ulike sanger og stadier fra David Bowies karriere. Bowie er en figur innen populærkulturen, men er en relativt høyt ansett artist med en viss kulturell legitimitet, slik at det å vise kunnskap om hans musikk er en måte å markere at en har kulturell kapital. Samtidig refereres det også til sjangre og artister som er lenger nede på det populærkultruelle hierarkiet, som hiphop. Variasjonene i hva som imiteres i disse innslagene åpner for en videre publikumsgruppe, men samtidig forutsetter serien en viss kunnskap om musikkhistorie hos tilskueren.

Publikums aktivitet i diskusjonsforum viser at også tilhengerne av serien driver med intertekstuell referering til serien. Måten tilhengerne markerer kunnskap om og mestring av konvensjonene og humoren i serien kan ses som en måte å markere identitet og delta i et kulturelt fellesskap. Som vi så innledningsvis i kapittel 4, posisjonerer enkelte av tilskuerne seg som del av et eksklusivt fellesskap som har tilstrekkelig kulturell kapital til å ”skjønne” humoren i serien. Grunnene til at humoren i serien virker ”annerledes” og vanskelig tilgjengelig i forhold til konvensjonell sitcom er flere. Blant annet distanserer serien seg fra sitcomen gjennom å utelate lattersporet. Lattersporet ses som elektronisk substitutt for den kollektive opplevelsen av å le sammen med noen. Når dette utelates, kan en dermed få

følelsen av at det er en individuell oppgave å avgjøre hva som er morsomt. Det får også serien til å fremstå som vanskeligere tilgjengelig, siden serien ikke eksplisitt signaliserer når det er på sin plass å le.

I tillegg har humoren som preger serien et kvalitetspreg på grunn at av spillestilen er distansert og minimalistisk. Her er det ingen store gester, voldsomme reaksjoner og slapstick, men en stillferdig og verbal komikk fremført med deadpan-uttrykk hos skuespillerne. Serien er gjennomsyret av en ironisk tone, noe som også kan bidra til et kvalitetspreg. Som Linda Hutcheon påpeker er ironi alltid ”risky business”, og ikke alle vil nødvendigvis verken oppdage eller sette pris på denne ironien, noe som kan bidra til at de som setter pris på serien føler seg som del av et eksklusivt fellesskap som verdsetter vanskeligere tilgjengelig ”kvalitetshumor”.

Flight of the Conchords tilbyr på den ene siden en glede ved gjenkjennelse av poptekster og repetisjon av konvensjoner fra etablerte sjangre. På den andre siden er den preget av en ironisk og kritisk distanse og selvbevissthet som differensierer den fra ”vanlig” tv-fiksjon. På denne måten er serien et passende konsept for HBO, gjennom at den både *er* tv, men likevel kan virke ”annerledes” og ”bedre”. Som sagt viser Rhiannon Bury at tilskuere av HBO-serien *Six Feet Under* viser kjennskap til moderne estetiske idealer, og omtaler serien på en analytisk måte, og dermed posisjonerer seg som ”kvalitetstilskuere” med kulturell kapital. Avi Santo mener at HBO selger en form for kulturell kapital. Gjennom kanalens fokus på estetisk overlegenhet tilbys publikum en posisjon som ”kjennere”⁶⁹. Og ut fra mine observasjoner i denne oppgaven, vil jeg si at også *Flight of the Conchords* implisitte publikum er et slikt ”kvalitets-publikum”. Serien refererer stort sett til populærkultur og er basert på kjente tv-sjangre, men er på enkelte måter vanskeligere tilgjengelig enn konvensjonell sitcom, og har trekk som gir den større kulturell legitimitet enn sitcom-sjangeren generelt har hatt. En kan derfor si at serien er rettet mot mennesker som har et forhold til populærkultur, men som også har en viss kulturell kapital.

Gjennom et postmoderne, selvbevisst og ironisk preg, er altså *Flight of the Conchords* et eksempel på at sitcom-sjangeren er i endring, og at denne typen eksperimentelle og regelbrytende sitcom oppnår større kulturell legitimitet enn det som har vært vanlig for sjangeren. Serien er også ett av flere HBO-produkter som søker å gi sitt publikum en bekreftelse på deres kulturelle kapital ved å antyde at ”You’re Not a Viewer. You’re a Connoisseur”.

⁶⁹ Se kapittel 1: ”Merkevaren HBO”.

Til slutt vil jeg fremheve at ”kvalitetspublikummet” jeg har referert til med fordel kan utforskes nærmere. Jeg har hovedsakelig forholdt meg til et *implisitt* publikum, men jeg har også pekt på noen eksempler på hvordan faktiske tilhengere diskuterer og siterer fra serien i diskusjonsforum og på fansider. Rhiannon Bury har som sagt utført en studie av et diskusjonsforum for *Six Feet Under*, og kommet frem til at tilhengere av denne serien her posisjonerer seg som medlemmer av en dannet middelklasse (Bury 2008:195). Jeg tror at lignende studier av forum og fangrupper kan gi bedre innsikt i hvordan tilhengere av serier som *Flight of the Conchords* bruker tv-fiksjon som utgangspunkt for kulturelt fellesskap og identitetsmarkering.

Analysemateriale

HBO Entertainment (2007): *Flight of the Conchords. The Complete First Season*, [DVD] (USA).

Litteratur

Attallah, Paul (1984): "The Unworthy Discourse. Situation Comedy in Television", i, Rowland, Willard D. & Watkins, Bruce (red.), *Interpreting Television: Current Research Perspectives*, Beverly Hills, Calif.: Sage Publications

Bergson, Henri ([1900] 1993): *Latteren. Et essay om komikkens væsen*, København: Politisk Revy

Bordwell, David & Thompson, Kristin (2004): *Film Art An Introduction. Seventh edition*, New York: McGraw-Hill.

Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*, Madison Wis.: The University of Wisconsin Press.

Bourdieu, Pierre (1995): *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag.

Buckley, Cara Louise & Ott, Brian L. (2008): "Fashion(able/ing) selves: Consumption, Identity and Sex and the City", i Levette, Marc, Ott, Brian L., Buckley, Cara Louise (red.), *It's not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*, New York & London: Routledge

Bury, Rhiannon (2008): "Praise you like I should. Cyberfans and *Six Feet Under*", i Levette, Marc, Ott, Brian L., Buckley, Cara Louise (red.), *It's not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*, New York & London: Routledge.

Caldwell, John (2004): "Convergence Television: Aggregating Form and Repurposing Content in the Culture of Conglomeration", i Spiegel, Lynn & Olsson, Jan (red.), *Television after TV. Essays on a medium in transition*, Durham & London: Duke University Press.

Charlton, Katherine (2003): *Rock Music Styles, a history. Fourth Edition*, Boston: McGraw Hill.

Collins, Jim (1992): "Television and Postmodernism", i Allen, Robert C. (red.), *Channels of Discourse: reassembled: television and contemporary criticism*, London: Routledge.

Dentith, Simon (2000): *Parody*, London: Routledge.

Di Mattia, Johanna L. (2008): "'No country for the infirm". Angels in an unchanged America", i Levette, Marc, Ott, Brian L., Buckley, Cara Louise (red.), *It's not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*, New York & London: Routledge.

Docker, John (1994): *Postmodernism and popular culture: a cultural history*, Cambridge: Cambridge University Press

Dyer, Richard (2007): *Pastiche*, Oxon: Routledge

Eco, Umberto (1985): "Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics", i *Daedalus*, vol 114, no. 4, s 161 – 184.

Eco, Umberto (1994): "Casablanca, or The Clichés Are Having a Ball", i Maasik, Sonia & Solomon, Jack (red.): *Signs of life in the U.S.A. Readings of Popular Culture for Writers*, Boston: Bedford Books.

Eia, Harald (2006): "Fra parodi til pastisj. Erfaringer med dokumentariske Thomas André-sketsjer i *Lille Lørdag*" i, Kjus, Yngvar & Hertzberg Kaare, Birgit (red.): *Humor i mediene*. Oslo: Cappelen

Feuer, Jane [et al.] (1984): *MTM: quality television*, London: BFI Publishing

Feuer, Jane (1992): "Genre study and television", i Allen, Robert C. (red.), *Channels of Discourse: reassembled: television and contemporary criticism*, London: Routledge.

Freud, Sigmund ([1905] 1994): *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, Oslo: Pax Forlag
Oxon: Routledge

Friedberg, Anne (1993): *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Oxford: University of California Press.

Frith, Simon (1993): "Youth/Music/Television", i Frith, Simon, Goodwin, Andrew & Grossberg, Lawrence (red.): *Sound & Vision. The Music Video Reader*, Oxon: Routledge.

Gray, Jonathan (2006): *Watching with the Simpsons. Television, parody, and intertextuality*, New York & London: Routledge

Gray, Jonathan (2008): *Television Entertainment*, New York & London: Routledge

Gripsrud, Jostein (2002): *Mediekultur Mediesamfunn, 2. utgave*. Oslo: Universitetsforlaget.

Gustafsson, Marcus (2008): *Narration i situasjonskomedin "Everybody Loves Raymond"*, Masteroppgave i Medievitenskap, Institutt for informasjons- og medievitenskap, Universitetet i Bergen.

Hall, Stuart (1980) "Encoding and Decoding in Television Discourse", i Hall et.al.(eds.) *Culture Media, Language*. London: Hutchinson.

Hartley, John (2008): "Situation Comedy, Part 1", i Creeber, Glen (red.): *The Television Genre Book 2nd Edition*, London: Palgrave MacMillan.

Hausken, Liv (1999): "Fortellinger", i Larsen, Peter & Hausken, Liv (red.), *Medievitenskap bind 2: Medier – tekstteori og tekstanalyse*. Bergen: Fagbokforlaget.

Hutcheon, Linda (1989): *The Politics of Postmodernism*, London & New York: Routledge.

Hutcheon, Linda (1994): *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London & New York: Routledge.

Hutcheon, Linda (2000): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

Jameson, Fredric (1986-7): "Hans Haacke and the cultural logic of postmodernism" i, Wallis, Brian, (red.), *Hans Haacke: Unfinished Business*, New York: New Museum of Contemporary Art; Cambridge, Mass. and London:MIT Press.

Jenkins, Henry & Brunovska Karnick, Kristine (1994): "Introduction: Acting Funny", i, Jenkins, Henry & Brunovska Karnick (red.), *Classical Hollywood Comedy*, New York: Routledge

Jenkins, Henry (2006): *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York & London: New York University Press

Jerslev, Anne (1992): "Semiotics by instinct: cult film as a signifying practice between audience and film", i Skovmand/Schrøder (red.), *Media Cultures*, London: Routledge.

Jones, Gerard (1992): *Honey, I'm Home! Sitcoms: Selling the American Dream*, New York: Grove Press Inc.

Kelso, Tony (2008): "And now no word from our sponsor. How HBO puts the risk back into television", i Levette, Marc, Ott, Brian L., Buckley, Cara Louise (red.), *It's not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*, New York & London: Routledge

Kjeldsen, Jens E. (2004), *Retorikk i vår tid. En innføring i moderne retorisk teori*. Oslo: Spartacus.

Kjus, Yngve & Hertzberg Kaare, Birgit (2006): "Humor, medier og mennesker", i Kjus, Yngvar & Hertzberg Kaare, Birgit (red.), *Humor i mediene*, Oslo: Cappelen.

Kleiner, Fred S. & Mamiya, Christin J. (2005): *Gardner's art through the ages. Twelfth Edition*, Belmont, Calif: Thompson/Wadsworth.

Kolbjørnsen, Tone Kristine (1998): *Dansing i Hollywood. Punktnedslag i film-musikalens historie*, Rapport nr. 35, Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen.

Kramer, Peter (1994): "The Making of a Comic Star: Buster Keaton and *The Saphead*", i, Jenkins, Henry & Brunovska Karnick (red.), *Classical Hollywood Comedy*, New York: Routledge

Larsen, Leif Ove (2001): "Respektløs moro" i Norsk Medietidsskrift nr. 1/2001.

Larsen, Leif Ove (2003): "Muntre Perspektiv: Fjernsynskomediens estetikk", i Gjeldsvik, Anne og Iversen, Gunnar (red.), *Blikkfang. Fjernsyn, form og estetikk*, Oslo: Universitetsforlaget

Larsen, Leif Ove (2006): "Pinlig moro. Kjønn, kjærlighet og humor i romantisk komedie", i, Kjus, Yngvar & Hertzberg Kaare, Birgit (red.): *Humor i mediene*. Oslo: Cappelen

Larsen, Leif Ove (2008): "Hva er sjangeranalyse?" i Bakøy, Eva og Moseng, Jo Sondre (red.), *Filmanalytiske tradisjoner*, Oslo: Universitetsforlaget.

Larsen, Peter (1999A): "Genrer og formater", i Larsen, Peter og Hausken, Liv (red.), *Medievitenskap bind 2: Medier – tekstteori og tekstanalyse*. Bergen: Fagbokforlaget.

Larsen, Peter (1999B): "Billedmedienes fortellinger", i Larsen, Peter og Hausken, Liv (red.), *Medievitenskap bind 2: Medier – tekstteori og tekstanalyse*. Bergen: Fagbokforlaget.

Levette, Marc, Ott, Brian L., Buckley, Cara Louise (red.) (2008): *It's not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*, New York & London: Routledge

Levette, Marc (2008): "Introduction: The not TV industry", i Levette, Marc, Ott, Brian L., Buckley, Cara Louise (red.), *It's not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*, New York & London: Routledge

Marc, David (1997): *Comic Visions. Television Comedy and American Culture. Second Edition*. Malden Mass.: Blackwell.

McCabe, Janet & Akass, Kim (2008): “It’s not TV, it’s HBO’s original programming: Producing quality TV”, i, Levette, Marc, Ott, Brian L., Buckley, Cara Louise (red.), *It’s not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*, New York & London: Routledge

Miller, Toby (2008): “Foreword: It’s television. It’s HBO”, i, Levette, Marc, Ott, Brian L., Buckley, Cara Louise (red.), *It’s not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*, New York & London: Routledge

Mills, Brett (2005): *Television Sitcom*, London: BFI, Palgrave Macmillian.

Mills, Brett (2008): “Contemporary Sitcom (“Comedy Vérité)”, i Creeber, Glen (red.): *The Television Genre Book 2nd Edition*, London: Palgrave MacMillan.

Mittell, Jason (2004): *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, London & New York: Routledge

Naremore, James (1990): *Acting in the Cinema*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Neale, Steve & Krutnik, Frank (1990): *Popular Film and Television Comedy*, London: Routledge.

Santo, Avi (2008): “Para-television and discourses of distinction. The culture of production at HBO”, i Levette, Marc, Ott, Brian L., Buckley, Cara Louise (red.), *It’s not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*, New York & London: Routledge

Sturken, Marita & Cartwright, Lisa (2004): *Practices of looking. An introduction to visual Culture*, Oxford: Oxford University Press.

Thompson, Robert J. (1996): *Television's Second Golden Age. From "Hill Street Blues" to "ER"* New York: Continuum.

Washburne, Christopher & Derno, Maiken (2004): *Bad Music: the music we love to hate*, London: Routledge.

Williams, Robert (2004): *Art Theory. An Historical Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing.

Williamson, Lisa (2008): "Challenging sitcom conventions. From *The Larry Sanders Show* to *The Comeback*", i, Levette, Marc, Ott, Brian L., Buckley, Cara Louise (red.), *It's not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*, New York & London: Routledge

Internett

Becky350 (2007): "Still D.R.E", på *YouTube, Broadcast Yourself*, [Online], Tilgjengelig: http://www.youtube.com/watch?v=kG_qcud1ShM&feature=related [13.05.09]

Bkobra (2006): "Ice Cube ft WC – Chrome & Paint", *YouTube, Broadcast Yourself*, [Online], Tilgjengelig: <http://www.youtube.com/watch?v=tAGOKqOyojc&feature=related> [13.05.09]

Copeland, Edward (2007, 11.Juli): "Revisiting John, taking Flight", *Edward Copeland on Film*, [Online], Tilgjengelig: <http://eddieonfilm.blogspot.com/2007/07/revisiting-john-taking-flight.html> [04.05.2009]

Cristianheyne (2008): "Serge Gainsbourg and Jane Birkin – Ballade De Melody Nelson", *YouTube – Broadcast Yourself* [Online], Tilgjengelig: <http://www.youtube.com/watch?v=99OzdwLoBcc> [10.05.09]

"Deadpan" (udatert): *Ordnnett – Kunnskapsforlagets blå språk- og ordboktjeneste*, [Online], Tilgjengelig: http://www.ordnett.no/ordbok.html?search=deadpan&search_type=&publication_s=5&publications=9&publications=2&publications=23&publications=1&publications=10&p

ublications=16&publications=8&publications=3&publications=20&publications=15&publications=19&publications=18&publications=7&publications=6 [28.05.09]

Emmy (2008): "The 60th Primetime Emmy® Awards and Creative Arts Emmy® Awards Nominees are...", på *Academy of Television Arts & Sciences* [Online], Tilgjengelig: http://cdn.emmys.tv/awards/2008pte/60thpte_noms.php [17.04.09]

FleetwoodMac (2008, 9.April): "1977. Yesterday's Gone", på *FleetwoodMac.Net, Everything that is Fleetwood Mac*, [Online], Tilgjengelig: http://www.fleetwoodmac.net/fwm/index.php?option=com_content&task=view&id=44&Itemid=57 [05.05.09]

Galassie, David (2006): "Scopitone – The Visual Jukebox", på *Rewind the Fifties*, [Online], Tilgjengelig: http://www.loti.com/fifties_jukebox/Scopitone_The_Visual_Jukebox.htm [10.05.09]

HBO (udatert A): "HBO Mobile", på *Flight of the Conchords*, [Online], Tilgjengelig: <http://www.hbo.com/conchords/mobile/> [14.05.09]

HBO (udatert B): *Flight of The Conchords*, [Online], Tilgjengelig: <http://www.hbo.com/conchords/> [15.05.09]

HBO (udatert C): "Flight Tracker, my days and nights with the worlds two sexiest songwriters", på *Flight of the Conchords*, [Online], Tilgjengelig: <http://www.melsflightblog.com/> [15.05.09]

HBO (udatert D): "Lyrics, Episode 7, Drive By", på *Flight of the Conchords*, [Online], Tilgjengelig: http://www.hbo.com/conchords/img/episode/lyrics_ep7_driveby.pdf [30.05.09]

HBO (udatert E): "Lyrics, Episode 6, Bowie", på *Flight of the Conchords*, [Online], Tilgjengelig: http://www.hbo.com/conchords/img/episode/lyrics_ep6_bowie.pdf [30.05.09]

HBO (2007A, 29.juni): "A New Breed", på *The Buzz* [Online], Tilgjengelig: http://www.hbo.com/news/archives/2007_06_29.html [17.04.09]

HBO (2007B): “Forum, Episode 1: Sally” på *Flight of the Conchords*, [Online], Tilgjengelig: <http://boards.hbo.com/topic/Flight-Conchords-Hbo/Episode-1-Sally/700010590?&tstart=0&mod=1181675627709> [25.05.09]

HBO (2009): “The Buzz: Inside the Recording Studio” i *Videos, Flight of the Conchords*, [Online], Tilgjengelig: <http://www.hbo.com/conchords/video/index.html> [22.04.09]

“hipster” (udatert): *Ordnnett – Kunnskapsforlagets blå språk- og ordboktjeneste*, [Online], Tilgjengelig: http://www.ordnett.no/ordbok.html?search=hipster&search_type=&publications=5&publications=9&publications=2&publications=23&publications=1&publications=10&publications=16&publications=8&publications=3&publications=20&publications=15&publications=19&publications=18&publications=7&publications=6 [14.05.09]

Itzkoff, Dave (2007, 10.Juni): “New in Town, Talking Funny”, på *The New York Times* [Online], Tilgjengelig: http://www.nytimes.com/2007/06/10/arts/television/10itzk.html?_r=3&pagewanted=print [27.05.09]

Jameson, Fredric (1984): “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”, i *New Left Review* [Online Journal], I/146, Tilgjengelig: <http://www.newleftreview.org/?view=726>, [21.04.09]

Johnlajoie (2008): “Show me your genitals”, på *YouTube – Broadcast Yourself*, [Online], Tilgjengelig: http://www.youtube.com/watch?v=qqXi8WmQ_WM [13.05.09]

KeinekoWind (2007): “Flight of the Conchords: The Hiphopotamus vs. Rhymenoceros” på *YouTube – Broadcast Yourself*, [Online], Tilgjengelig: <http://www.youtube.com/watch?v=BoWfambAi6A> [25.05.09]

“konvergens” (udatert): *Ordnnett – Kunnskapsforlagets blå språk- og ordboktjeneste*, [Online], Tilgjengelig: http://www.ordnett.no/ordbok.html?search=konvergens&search_type=&publications=5&publications=9&publications=2&publications=23&publications=1&publications=10&publications=16&publications=8&publications=3&publications=20&publications=15&publications=19&publications=18&publications=7&publications=6 [30.05.09]

Kratom (2006): “N*E*R*D – Provider”, på *YouTube – Broadcast Yourself*, [Online], Tilgjengelig: <http://www.youtube.com/watch?v=bRGcDO-U8Nc> [14.05.09]

“Lowrider” (udatert): *TheFreeDictionary*, [Online], Tilgjengelig: <http://www.thefreedictionary.com/low-rider> [13.05.09]

MBC (udatert): “Syndication”, på *Museum of Broadcast Communications*, [Online], Tilgjengelig: <http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/syndication/syndication.htm> [30.05.09]

Metro Lyrics (udatert): “Dis Bitch, Dat Hoe”, på *Three 6 Mafia*, [Online], Tilgjengelig: <http://www.metrolyrics.com/dis-bitch-dat-hoe-lyrics-three-6-mafia.html> [14.05.09]

Molofock (2007): “snoop – gin and juice” på *YouTube, Broadcast Yourself*, [Online], Tilgjengelig: <http://www.youtube.com/watch?v=czyfws7OLCs&NR=1> [13.05.09]

Narrativ (udatert), *Ordbok.no*, [Online], Tilgjengelig:

http://www.ordnett.no/ordbok.html?search=narrativ&search_type=&publications=5&publications=9&publications=2&publications=23&publications=1&publications=10&publications=16&publications=8&publications=3&publications=20&publications=15&publications=19&publications=18&publications=7&publications=6 [07.01.09]

Spigseth, Reidar (2007, 8.Juli): “NRK inngår TV-avtale med HBO”, på *Dagsavisen*, [Online], Tilgjengelig: <http://www.dagsavisen.no/kultur/article300575.ece> [19.05.09]

Wikipedia (2009A): “Sally (Flight of the Conchords)” på *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [Online], Tilgjengelig: [http://en.wikipedia.org/wiki/Sally_\(Flight_of_the_Conchords\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sally_(Flight_of_the_Conchords)) [10.05.09]

Wikipedia (2009B): “Bret Gives Up the Dream”, på *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [Online], Tilgjengelig: http://en.wikipedia.org/wiki/Bret_Gives_Up_the_Dream [10.05.09]

Wikipedia (2009C): “Mugged (Flight of the Conchords)”, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [Online], Tilgjengelig: [http://en.wikipedia.org/wiki/Mugged_\(Flight_of_the_Conchords\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Mugged_(Flight_of_the_Conchords)) [10.05.09]

Wikipedia (2009D): “Yoko (Flight of the Conchords)”, på *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [Online], Tilgjengelig: [http://en.wikipedia.org/wiki/Yoko_\(Flight_of_the_Conchords\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Yoko_(Flight_of_the_Conchords)) [10.05.09]

Wikipedia (2009E): “Drive By (Flight of the Conchords)”, på *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [Online], Tilgjengelig: [http://en.wikipedia.org/wiki/Drive_By_\(Flight_of_the_Conchords\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Drive_By_(Flight_of_the_Conchords)) [10.05.09]

Wikipedia (2009F): “Girlfriends (Flight of the Conchords)”, på *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [Online], Tilgjengelig: [http://en.wikipedia.org/wiki/Girlfriends_\(Flight_of_the_Conchords\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Girlfriends_(Flight_of_the_Conchords)) [10.05.09]

Wikipedia (2009G): “New Fans”, på *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [Online], Tilgjengelig: http://en.wikipedia.org/wiki/New_Fans [10.05.09]

Wikipedia (2009H): “The Actor”, på *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [Online], Tilgjengelig: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Actor [10.05.09]

Wikipedia (2009I): “The Third Conchord”, på *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [Online], Tilgjengelig: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Third_Conchord [24.05.09]

Illustrasjonskilder:

Illustrasjon 1-3:

SolidSnake (2008): “Everybody Loves Raymond frank and marie move 85 mins away”, på *YouTube*, [Online], Tilgjengelig: http://www.youtube.com/watch?v=um7mXW_gA9E [04.05.2009]

Illustrasjon 4-8:

HBO Entertainment (2007): *Flight of the Conchords. The Complete First Season*, [DVD] (USA).

Illustrasjon 9:

Bildet er fra *Flight of the Conchords* Facebook-side. Videoen er også tilgjengelig på:
mSheLcHicAgO (2009):” FOTC Too Many Dicks REMIX - Too Many Chicks (On the Dance Floor)” på *YouTube, Broadcast Yourself* [Online], Tilgjengelig:
http://www.youtube.com/watch?v=5m_3eJsxfZ4 [25.05.09]

Illustrasjoner



Illustrasjon 1: Oversiktsbilde fra *Everybody Loves Raymond*



Illustrasjon 2: Bilde av reaksjoner fra *Everybody Loves Raymond*



Illustrasjon 3: Bilde av reaksjoner fra *Everybody Loves Raymond*



Illustrasjon 4: Fra scene i episode 1, *Sally*, ca 9 minutter ut i episoden.



Illustrasjon 5: Fra scene i episode 1, *Sally*.



Illustrasjon 6: Fra scene i episode 1, *Sally*, ca 16 minutter ut i episoden.



Illustrasjon 7: Det klippes inn bilder som dette for å etablere en ny dag. Her fra 7:21 minutter ut i episode 2.



Illustrasjon 8: Menybildet på DVD til sesong 1 av *Flight of the Conchords*.



Illustrasjon 9: Parodi av parodien. Innlegg på *Flight of the Conchords* Facebook-side.

Appendiks 1, Episodenes narrative struktur.

Familiar status quo	Ritual error made	Ritual lesson learned	Familiar status quo
Episode 1, <i>Sally</i> . Vennskap intakt, band intakt.	Jemaine innleder et forhold til Brets ekskjæreste, Sally. Bret gjenopplever kjærlighetssorg, og føler seg ensom og utelatt. Vennskapet trues.	Sally ønsker ikke et forhold med Jemaine og avslutter romansen. Jemaine forteller dette til Bret.	Den forstyrrende faktoren er fjernet, vennskapet er ikke lenger truet, så lenge det varer.
Episode 2, <i>Bret Gives up the Dream</i> . Status quo. Det gjøres et poeng av at Bret og Jemaine ikke har noen inntekt, og er svært fattige.	Bret skaffer seg jobb. Han får problemer med å balansere arbeid og band, og får sparken fra bandet. Etter at en kassett brukt som Brets stedfortreder blir ødelagt, får Bret tilbud om å komme tilbake til bandet, men er da så engasjert i jobben sin som skiltholder at han takker nei (ironisk beskrivelse av at Bret gir opp drømmen om en bandkarriere og blir "businessman"). Vennskapet og bandet lider.	En kvinne, Coco, som Bret jobber med og liker godt sier at hun er veldig glad i band. Dette fører til at Bret blir med i bandet igjen. Det etableres også at Brets arbeidsgiver gjerne vil støtte bandet, og at jobb og band kan balanseres. Problemet var ikke så stort som det kunne virke.	Vennskapet og bandet er stabilt igjen.
Episode 3, <i>Mugged</i> . Status quo. Det fokuseres på at New York kan være en farlig by.	Bret og Jemaine blir utsatt for ran av to bøller. Etter forsøk på å stikke av fra overfallsmennene, blir Jemaine sittende fast på et gjerde med skurkene hakk i hel. Bret blir så redd at han forlater Jemaine. Jemaine ender opp i fengsel med den ene bøllemannen, som også ble forrådt av den andre bøllemannen, de deler erfaringer. Vennskapet mellom Bret og Jemaine er svært anstrengt når Jemaine kommer tilbake fra fengselet.	Bret gjør en rekke forsøk på å reparere vennskapet med Jemaine. Etter noen mislykkede forsøk bestemmer Bret seg for å gjøre en stor heroisk handling og oppsøke bøllemannen som har Jemaines kameratelefon og få den tilbake. Bret er på vei til å møte bøllemannen, og bryter ut i en sang om verdensproblemer. Jemaine er med i sangen og slår følge med Bret. De møter bøllemannen, som er ulykkelig fordi vennskapet med den andre bøllemannen er over. Han har også fremkalt bildene på kameratelefonen til Jemaine og påpeker at det virker som de har hatt mange fine stunder sammen. Ironisk demonstrasjon av verdien av vennskap. Bøllene gjenforenes etter dette, og det virker som det samme gjelder Bret og Jemaine.	Status quo gjenopprettet.
Episode 4, <i>Yoko</i> . Status quo.	Bret og Coco innleder et forhold. Jemaine dilter med på alle deres dater, og blir sjalu og ensom når Bret forteller at han helst vil ha litt tid alene med Coco. Etter en samtale med Murray blir Jemaine etter hvert overbevist om at Coco er som Yoko Ono, og vil splitte bandet. Etter at Jemaine kaller Coco for Yoko på et bandmøte, slutter Bret i bandet i protest. Bandets eksistens trues igjen, det samme gjelder vennskapet.	Jemaine oppsøker Bret og Coco på en buss, og forteller at han og Murray savner Bret og vil at han skal bli med i bandet, hvis han gjør det slutt med Coco. Bret velger Coco, selv om hun virker lite entusiastisk til forholdet. Jemaine gir etter og sier at Bret kan være med i bandet likevel.	Status quo gjenopprettet, bortsett fra at Bret og Coco fortsatt er sammen.
Episode 5, <i>Sally returns</i> . Bret er fortsatt sammen med Coco, Jemaine krever fortsatt oppmerksomhet og føler seg	Sally dukker opp igjen, og gamle følelser vekkes til live hos både Bret og Jemaine. Sally vil ikke gå ut med Jemaine fordi han fortsatt bor med Bret, så Jemaine flytter ut, til et bøttekott i en flott bygning. Bret får vite at Sally er tilbake i bildet, og viser at han fortsatt har følelser for	På bursdagsfesten til Sally viser det seg at hun har forlovet seg med en australler, som var det hun var på jakt etter hele tiden. Ingen får Sally, og Coco slår opp med Bret (gjennom Jemaine) på grunn av hans besettelse av Sally. Bret ber Jemaine om å flytte tilbake i leiligheten, noe han går med på.	Status quo er gjenopprettet. Bret og Jemaine har hverandre, uten faktorer som kjæresten til å true verken band eller vennskap så lenge.

ensom.	<p> henne. Dette truer både vennskapet mellom Jemaine og Bret, og forholdet til Bret og Coco. Jemaine og Bret konkurrerer om å imponere Sally med en flott bursdagsgave.</p>		
Episode 6, <i>Bowie</i> . Status quo.	<p> Bandet har en fotoshoot, hvor Murray kommenterer at Bret ser veldig liten ut i forhold til Jemaine, noe som fører til dårlig selvtilitt for Bret. Han ber Jemaine om å gi ham noen komplimenter, men det mener Jemaine blir for rart. Bret får besøk av en fiktiv David Bowie i drømmene sine, og får råd om hvordan han skal overvinne negative kroppsbilder. Status quo trues også av mulig suksess: En av sangene til bandet kan bli brukt i et gratulasjonskort.</p>	<p> Jemaine forsøker å oppmuntre Bret gjennom en sang om hans gode kvaliteter, og ved å be Mel om å gi Bret ekstra oppmerksomhet. Etter å ha prøvd å gå med øyelapp, og blottet et sminket underliv i et forretningsmøte, får Bret besøk av en demotivert David Bowie i en drøm. Bowie har mistet all tro på seg selv siden rådene hans ikke har fungert for Bret. Bret konkluderer med at hvis David Bowie har problemer med selvtilitten, er det helt normalt, og ingenting å tenke på, men han viser samtidig at han ikke har kommet over problemet helt ved å si at han ikke spiser lenger fordi han har blitt for tjukk. Suksessen er også avverget, fordi for få gratulasjonskort med sangen til bandet blir produsert, de tjener en halv dollar på avtalen.</p>	<p> Status quo gjenopprettet.</p>
Episode 7, <i>Drive By</i> .	<p> Bret og Jemaine blir utsatt for diskriminering fra en indisk frukthandler som ikke liker new zealandere. Denne gangen er det ikke bandet eller vennskapet som trues direkte, men Bret og Jemaines rolige tilværelse generelt. De blir trakassert gjentatte ganger av frukthandleren, og Bret tar dette inn over seg. De befinner seg i en "rasekrig", som tar opp all tiden til guttene og dermed truer bandets eksistens. Murray forelsker seg i en dame på jobb.</p>	<p> Damen på jobben til Murray fullfører oppdraget sitt og drar fra konsulatet. Det blir ingen romantisk utvikling i livet til Murray. Status quo opprettholdes på dette punktet. Bret og Jemaine tar et oppgjør med frukthandleren ved å gjøre en "drive by" på sykkel og vise ham fingeren på kreative måter. Det viser seg så at frukthandleren hater australiere, ikke new zealandere. Dette fører til en ironisk skildret forsoning og moral, fremmedfrykten er ikke et problem for karakterene så lenge den gjelder erkefienden Australia, og ikke dem selv.</p>	<p> Rasekrigen er over, status quo er gjenopprettet.</p>
Episode 8, <i>Girlfriends</i> . Status quo.	<p> Jemaine overtaler Bret til å være hans "vingman" for å hjelpe ham å skaffe en date med en kvinne på et bakeri. De begynner å treffe to damer som jobber i dette bakeriet. Den ene utsetter Bret for sexpress, lyger for ham og utnytter ham. Jemaine håper på å bli utsatt for sexpress av sin date, men møtes med null interesse. Murray tror han har fått kontakt med broren til Quincy Jones, og har håp om stor suksess for bandet.</p>	<p> Det viser seg at "Quincy Jones bror", har lurt Murray og solgt han sagmugg i stedet for CDer. Bret finner ut at han har blitt lurt og brukt av kvinnen.</p>	<p> Situasjonen er tilbake til det normale: Ingen kjæresten, og ingen suksess for bandet.</p>
Episode 9, <i>What goes on tour</i> .	<p> Murray har en fantastisk nyhet: Bandet har et oppdrag i Central Park! Murray arrangerer en oppvarmingsturné med sine egne penger, og får problemer med kona. Bandet opptre i lobbyen på et flyplasshotell. Jemaine og Bret bruker alle pengene de får fra Murray på skinndresser, og Bret oppfører seg som en utagerende rockestjerne ved uhell. Det meste går galt.</p>	<p> Murray tilgir bandet etter at han får vite at de kjøpte matchende skinndress til ham også, og han blir manager for bandet igjen. Det viser seg at det ikke var Central Park de skulle opptre i, men "a central park in Newark".</p>	<p> Vennskapet mellom bandet og Murray er reparert. Bandet har fortsatt en inkompetent manager, og den store karriereoppturen er nok en gang avlyst. Status quo er gjenopprettet.</p>

	<p>Skinndressene krymper etter å ha blitt utsatt for regn, de blir utnyttet av et kvinnelig vannpololag, og en rekke utgifter dukker opp for Murray på grunn av bandets klønete oppførsel. Murray får nok og slutter som bandets manager.</p>		
<p>Episode 10, <i>New Fans</i>. Murray og guttene diskuterer strategier for å se kule ut og bli populære. Mel har vunnet en fankonkurranse, som eneste deltaker, og vunnet muligheten til å lage middag til bandet.</p>	<p>Bandet spiller på en "world music jam", og selv om de ikke passer inn overhodet, og blir avbrutt midt i sangen sin, rekker de å få et par nye kvinnelige tilhengere; Summer og Rain. Dette skaper nye romantiske muligheter for Bret og Jemaine, og Mel blir sykkelig sjalu og føler seg utelatt. Bandet ødelegger Mels premie ved å ta med Summer og Rain på middagen hennes. De stikker av tidlig og tilbringer en kveld med de nye fansene, og tar syre, samt har en svært mislykket trekant med Summer.</p>	<p>Etter den etter hvert mislykkede kvelden med de nye fansene har bandet mistet både Mel fra fanlisten og de nye kvinnene. Det viser seg imidlertid at Mel fortsatt følger med bandet på et webkamera som Murray har satt opp i leiligheten deres, og sannsynligvis tilgir dem for den ødelagte premien.</p>	<p>Bandet har igjen bare én fan, og guttene har ikke potensielle kjærestelenger. Status quo er gjenopprettet.</p>
<p>Episode 11, <i>The Actor</i>. Guttene opptrer som vanlig for et svært tomt lokale.</p>	<p>Murray føler seg utilstrekkelig som manager fordi han ikke har klart å skaffe guttene platekontrakt, han får ikke engang svar fra plateselskapene. Bandet ansetter en amatørskuespiller, Ben, for å muntre opp Murray. Han skal spille en ansatt ved et plateselskap og ringe Murray med et høflig med oppmuntrende avvisning. Ben gir imidlertid etter for Murrays trygling og tilbyr guttene en fiktiv platekontrakt. Guttene får problemer da løgngen spinner videre og lever sitt eget liv på grunn av at Ben lever seg overdrevet inn i rollen sin. Murray bruker masse penger på musikkvideoinnspilling og fest for bandet. Guttene sliter med valget mellom å fortelle sannheten og skuffe Murray, eller la løgngen komme ut av kontroll.</p>	<p>Løgngen avsløres når Murray prøver å betale en enorm bar-regning med en fiktiv "vip-kode" han har fått fra Ben. Guttene forteller Murray alt. De konfronterer Ben, som lover å betale tilbake pengene Murray har tapt når han reiser til Hollywood. Men de innser selvfølgelig at dette også er bare skuespill. Murray flytter inn på kontoret sitt på grunn av pengeproblemene, men er ikke sint på guttene. Bandet diskuterer Murrays fiktive forhandlinger med det fiktive plateselskapet, og konkluderer med at han gjorde en god jobb som manager.</p>	<p>Status quo gjenopprettet, bortsett fra en forverring i Murrays økonomiske situasjon. Guttene har fortsatt ikke suksess, men har hverandre og Murray som manager.</p>
<p>Episode 12, <i>The Third Chord</i>. Bandet går på et bandmøte på Murrays kontor.</p>	<p>Murray ansetter bongospillende Todd i bandet uten å spørre Bret og Jemaine. Dette skaper problemer for bandet. Ingen liker Todd, men i en ironisk vri ender Jemaine opp med å sparke Bret fra bandet i stedet for Todd. Det blir stor konkurranse da Bret former sitt eget band med Dmitri, som spiller "keytar", det vil si en hybrid mellom keyboard og gitar. Murray er manager for begge bandene. Bandet er oppløst og vennskapet trues indirekte. Todd truer også dynamikken mellom bandet og Mel ved å flørte uhemmet med henne.</p>	<p>Bret og Jemaine blir lei av sine to bandmedlemmer, og situasjonen blir løst når Todd og Dmitri former sitt eget band: <i>The Crazy Doggz</i>. De får en kommersiell superhit med den banale popsangen <i>Doggy Bounce</i>. Murray får stor suksess som manager for dette bandet, og fortsetter som manager for Bret og Jemaine, men nedprioriterer dem. Mel blir kjempofan av <i>Crazy Doggz</i> og ignorerer <i>Flight of the Conchords</i>.</p>	<p>Status quo er ikke gjenopprettet. Bret og Jemaine har hverandre og bandet som fortsatt ikke opplever fremgang. Men, på grunn av endringene hos Murray og Mel, blir spørsmålet om hva som vil skje med karakterene hengende i løse luften, som en cliffhanger til sesong 2.</p>

Appendiks 2, overgang mellom fortelling og musikkinnslag

<p>Episode 1, <i>Sally</i></p>	<p><i>Part-time model</i> Jemaine bryter ut i sang når han ser Sally. Videoen viser at Jemaine danser forførerisk mot Sally, at de spiser kebab sammen, og til slutt sitter i leiligheten til Jemaine og Bret. Innslaget har en viss narrativ funksjon, fordi videoen viser hva som skjer i løpet av kvelden, før det klippes til neste scene, i Jemaine og Brets leilighet. Innslaget er motivert og fortsetter til en viss grad fortellingen, men fungerer også som et autonomt innslag. Det er ingen logisk grunn til at Jemaine skulle bryte ut i sang som han gjør, og det dukker opp ikke-diegetisk musikk. Innslaget er dermed tydelig skilt fra det narrative nivået.</p>	<p><i>Humans are dead</i> Innslaget inkluderes på grunn av at guttene skal spille inn musikkvideo. Det klippes fra innspillingen av videoen, der Murray filmer Bret og Jemaine med mobiltelefonkamera, til selve musikkvideoen for <i>Humans are dead</i>. På det narrative nivået illustrerer musikkvideoen noe av bandaktivitetene til bandet, men driver ikke episodens fortelling videre i det hele tatt. Musikkvideospillingen generelt og innslaget spesielt fungerer som en digresjon i forhold til fortellingen, og videoen kan ses adskilt fra serien som kontekst.</p>	<p><i>I'm not crying</i> Sally slår opp med Jemaine, og det skapes en overgang til et musikkinnslag. Vi hører Jemaines tanker og ikke-diegetisk musikk over Sallys stemme (på det narrative nivået). Jemaine forlater Sally i handlingsuniverset og synger en parodisk sang om kjærlighetsorg. Plutselig klippes det til Bret som også synger om at han "ikke gråter", og både Bret og Jemaine fremfører sangen. Klippet som musikkvideo, og er ikke en logisk fortsettelse av handlingen. Innslaget er et frittstående musikkinnslag som skildrer Jemaines følelser når Sally slår opp.</p>
<p>Episode 2, <i>Bret gives up the dream</i></p>	<p><i>Inner city pressure</i> Det etableres på begynnelsen av episoden at Bret og Jemaine er svært fattige. Musikkvideoen <i>Inner city pressure</i>, handler om storbylivets press og økonomisk nød, og er dermed motivert av den første scenen. Innslaget driver ikke fortellingen videre, og fungerer som en morsom digresjon.</p>	<p><i>She's so hot – BOOM</i> I en samtale med Coco, begynner vi å høre Brets tanker om hvor "hot" Coco er, vi forlater det narrative nivået og hører en forførerisk sang om at Bret er "the BOOM king". Innslaget fungerer som en digresjon i fortellingen, men er illustrerende i forhold til Brets følelser for Coco.</p>	<p><i>I like to rock the party</i> Denne sangen blir fremført som del av fortellingen. Jemaine og et kassettoptak av Bret opptre på en messe med sangen "i like to rock the party". Et av få innslag som er helt integrert i fortellingen.</p>
<p>Episode 3, <i>Mugged</i></p>	<p><i>hip-hopopotamus vs. the rhymenoceros</i> Når de blir konfrontert av to bøller som vil rane dem, bryter Bret og Jemaine ut i en advarende skryte-rap, og det slås over til musikkvideo-stil med varierende kameravinkler og presentasjonsbasert henvendelsesform. Rappen fungerer imidlertid som en morsom digresjon. Det virker som at sangen og dansen faktisk skjedde i det diegetiske universet, fordi den ene bøllen sarkastisk spør "you guys dancing a little bit?" etter innslaget. Jemaine nekter for dette, og handlingen fortsetter.</p>	<p><i>Think about it</i> Bret går for å få tilbake kameratelefonen som har blitt frastjålet Jemaine for å gjenvinne hans tillit. Sangen handler om verdensproblemer generelt, og er ikke direkte knyttet til fortellingen. I videoen går Jemaine og Bret sammen langs gatene, og når sangen er ferdig, er de kommet frem til dit de skulle. Videoen fungerer altså som en overgang mellom scener, men er ellers en digresjon i forhold til fortellingen, og fungerer som autonom musikkparodi, i likhet med de fleste andre innslagene.</p>	
<p>Episode 4, <i>Yoko</i></p>	<p><i>Coco's song</i> Bret spør Jemaine om tilbakemelding på en sang han har skrevet til Coco, og spiller "Coco's song" for ham. Sangen er en integrert del av fortellingen, og fungerer ikke som autonomt musikkinnslag.</p>	<p><i>If you're into it</i> Bret synger en kjærlighetssang for Coco ved en fontene, og får hjelp av Jemaine til fremføringen. Sangen er integrert i handlingen, men kan også fungere som autonomt musikkinnslag. Innslaget er ulikt det narrative nivået gjennom bruk av noe</p>	<p><i>Sello tape</i> Bret flytter ut fordi Jemaine har fornærmet Coco. Jemaine leser et brev fra Bret i leiligheten, vi hører Brets stemme lese brevet, og ikke-diegetisk musikk. Dette innleder den en sang om vennskap og kjærlighet. Innslaget er delvis</p>

		<p>musikkvideoestetikk (hyppige close-ups, utbredt panning fra side til side, filming nedenfra og opp). Innslaget fungerer som både del av fortellingen og som autonomt musikkinnslag samtidig.</p>	<p>motivert av handlingen, og illustrerer en sinnsstemning. Midt i innslaget går en tilbake til det narrative nivået, der Jemaine oppsøker Bret og ber han komme tilbake til bandet. Konflikten forsones, og sangen fortsetter og avslutter episoden. På slutten av sangen er flere karakterer med og synger, alle har forlatt det narrative nivået og synger til kamera. Det gjøres en selvrefleksiv refleksjon over forholdet mellom musikkinnslag og fortellingsnivå da Jemaine sier "I'm sorry Bret, did you say something, I was humming", og bryter dermed med musikkinnslagets autonomi.</p>
<p>Episode 5, <i>Sally returns</i></p>	<p><i>Business time</i> Jemaine møter Sally på et vaskeri. Det klippes til det som virker som Jemaines dagdrøm, om hvordan en hverdag med Sally ville være. Etter at sangen er ferdig klippes det til at Sally vekker Jemaine på vaskeriet. Innslaget fungerer som en drøm/dagdrøm og er adskilt fra det narrative nivået, innslaget driver ikke fortellingen fremover.</p>	<p><i>Song for Sally</i> Bret og Jemaine oppdager at Sally har forlovet seg. Hun og forloveden går og danser til favorittsangen sin som begynner å spille i bakgrunnen. Den diegetiske musikken utnyttes som en overgang til et musikkinnslag. Skiftet fra narrativt nivå til musikkvideo markeres ved at veggen i lokalet åpner seg, og kamera går inn i et rom der Bret og Jemaine sitter ved et flygel og spiller en sang med samme musikktema som ble introdusert i handlingsuniverset. Sangen handler om at begge ønsker at Sally skal komme tilbake til en av dem. Sangen driver ikke fortellingen fremover, og fungerer som autonomt musikkinnslag, men er koblet til handlingen ved å beskrive følelser og sinnstilstand gjennom sang.</p>	
<p>Episode 6, <i>Bowie</i></p>	<p><i>Bret you've got it going on</i> Jemaine gir Bret noen komplimenter for å bedre selvtilliten hans. Han synger så en sang om Brets gode kvaliteter. Denne sangen er helt integrert i fortellingen.</p>	<p><i>Bowie's in space</i> Bret har besøk av David Bowie i en drøm, og Bowie sier han skal på en fest i rommet, og hopper ut av veggen i leiligheten. Dette innleder musikkinnslaget. Sangen er en parodisk hyllest til Bowie, og har ingenting med handlingen å gjøre. Innslaget foregår ikke på det narrative nivået, og er en autonom musikkvideo.</p>	
<p>Episode 7, <i>Drive by</i></p>	<p><i>Albie</i> Bret får en pakke fra familien i New Zealand. I pakken er det en VHS med new zealandske tv-programmer, deriblant et barneprogram om den rasistiske dragen "Albie". Vi hører introduksjonen av programmet mens vi ser Bret og Jemaine sitte og</p>	<p><i>Mutha uckas</i> Etter en konfrontasjon med en rasistisk frukthandler, sykler Bret og Jemaine nedover en gate og bryter ut i en rap om "mutha uckas" (parodisk slang for "mother fuckers") som kompliserer livene deres. Innslaget er filmet som musikkvideo, karakterene henvender seg direkte til kamera, og</p>	<p><i>Leggie blonde</i> Murray er forelsket i en kvinne som er midlertidig innleid på konsulatet. Han lager en sang til henne, men finner så ut at hun har fullført oppdraget sitt og ikke skal jobbe der lenger. Murray setter seg ned og skriver videre på sangen, og bryter så ut i en</p>

	se på tv. Så klippes det til at vi kun ser tv-programmet. Innslaget er en parodi på barne-tv- programmer og er veksler mellom fortelling og sang. Programmet handler om rasisme, og er dermed relatert til episodens tema, men den driver ikke handlingen nevneverdig forover, selv om karakterene får muligheten til å reflektere over rasisme gjennom å se innslaget.	sangen driver ikke fortellingen forover, men fungerer som en beskrivelse av frustrasjoner.	farvelsang til henne. Her forlates det narrative nivået til fordel for musikkinnslag. Bret og Jemaine står plutselig og korer og spiller gitar i bagrunnen. Kvinnen sklir forbi på en kopimaskin, og det brukes diverse grafiske teknikker, som filming i sort-hvitt, og ark som kommer ut av en kopimaskin viser levende bilder av Bret, Jemaine og Murray som opptrer.
Episode 8, <i>Girlfriends</i>	<i>Foux da fa fa</i> Jemaine drar med seg Bret for å sjekke opp to kvinner på et bakeri. Han ber om en croissant, og gjentar ønsket på franske "je voudrais un croissant". Dette skaper overgang til et autonomt musikkinnslag. Plutselig hører vi ikke-diegetisk musikk som konnoterer "franskhet", og fargene blir skarpere, og mer mett. Alt blir veldig "fransk", det synges på en blanding av tullefransk og fraser en vil lære på et introduksjonskurs til språket. Innslaget er en lek med franske stereotyper, og er en ren digresjon i forhold til fortellingen.	<i>A kiss is not a contract</i> Kvinnen Lisa vekker Bret og forsøker å presse ham til å ha sex. Hun sier at Bret har kysset henne hele kvelden, og derfor må gi henne mer. Bret bryter så ut i en sang om at et kyss ikke er en kontrakt og ikke trenger å føre til mer. Det narrative nivået forlates, og det slås over til musikkvideomodus. Jemaine er med og opptrer, karakterene synger til kamera, og bakgrunnen består til tider av roterende sirkler av hjerter. Når sangen er over, klippes det tilbake til leiligheten, der Lisa forlater døren og Bret vinker til henne. Sangen har derfor fungert som en signalisering om at Bret avviser Lisa.	
Episode 9, <i>What goes on tour</i>	<i>Mermaids</i> Bret og Jemaine møter et kvinnelig vannpololag på turneen sin, og i heisen på vei opp til hotellrommet sitt diskuterer de hva vannpolo er, og konkluderer med at kvinnene er som havfruer. De bryter så ut i sangen <i>Mermaids</i> ; bildet går over til sort-hvitt, og de har plutselig på seg hvite smokinger, har en svevende gammeldags mikrofon fremfor seg, og Bret spiller ukulele. De synger i lounge-stil, og all avstanden fra det realistiske handlingsuniverset markeres blant annet gjennom at en enorm pappfisk biter etter dem gjennom en døråpning. Det klippes innimellom til en scene der Bret og Jemaine opptrer på en flåte sammen med en havfrue. Når sangen er over, har Bret og Jemaine kommet frem til hotellrommet sitt, og har de samme klærne som før innslaget..		
Episode 10, <i>New fans</i>	<i>Ladies of the world</i> Bandet skal opptre på en "world music jam", og mens de venter på at det skal bli deres tur, legger de merke til hvor mange vakre kvinner som er i barlokalet. Jemaine er	<i>Prince of parties</i> Bret og Jemaine er på date hjemme hos to nye fans, Summer og Rain. Bret tar ved uhell litt syre og det zoomes inn på ansiktet hans, og det slås over i en psykedelisk	

	<p>overveldet og sier ”i just wanna... i just wanna”, så slås det over til et musikkinnslag der Bret og Jemaine synger en hyllest til alle verdens kvinner, mens kvinner fra alle nasjoner går i sirkler rundt dem på en scene, som i et misseshow. Det veksles også mellom ulike scenario og kostymer, noe som er vanlig i musikkvideo. Innslaget har ingen narrativ funksjon og er skilt fra det narrative nivået. Samtidig virker det som Bret og Jemaine faktisk har sunget sangen i barlokalet, for når sangen avsluttes med at det klippes tilbake til det vanlige handlinguniverset, der Bret og Jemaine synger slutten av sangen med en flokk kvinner rundt seg.</p>	<p>musikkvideo med innslag av absurditet, som at hodene til Bret og Jemaine er festet til en og samme kropp mens de sitter ved et bord sammen med Mel. Murray har fått horn, og karakterene i episoden danser rundt i en eng iført masker. Musikkvideoen avsluttes med hyppig, desorienterende klipping mellom ulike scenario, og en ekornfigur kommer mot kamera i gresset. Det klippes så tilbake til det diegetiske handlingsuniverset, der Bret ligger og stirrer på dette ekornet, som i virkeligheten er en figur som står på et bord i Summer og Rains leilighet. Innslaget er integrert i fortellingen fordi det fremstår som Brets hallusinasjoner i syrerus.</p>	
<p>Episode 11, <i>The Actor</i></p>	<p><i>Cheer up murray</i> Murray er nedslått på grunn av at han ikke har klart å skaffe platekontrakt til guttene og gjør en dårlig jobb som manager. Bret og Jemaine bryter ut i en sang for å muntre opp Murray. Lysene dempes, ikke-diegetisk musikk spilles, og distansen fra det narrative nivået markeres også ved at et fotoalbum dukker opp i billedrammen, og åpnes. Resten av musikkvideoen beskrives gjennom levende bilder på fotoalbumets sider. Videoen er klart adskilt fra det narrative nivået, men det er samtidig uklart om Bret og Jemaine faktisk synger i det diegetiske universet, fordi når sangen avsluttes, fortsetter Bret og Jemaine å liste grunner til at Murray ikke skal deppe.</p>	<p><i>Frodo</i> Bandet skal spille inn en musikkvideo inspirert av ”Ringenes Herre” – filmene. Murray instruerer Bret, Jemaine og Mel i hva de skal gjøre. Så forlades det narrative nivået og klippes til musikkvideoen, ferdig klippet med alle grafiske effekter. Innslaget er altså motivert av handlingen, men er ikke en del av den. Når videoen er ferdig, klippes det tilbake til det narrative nivået, der karakterene er ferdig med musikkvideoinnspillingen.</p>	
<p>Episode 12, <i>The third Conchord</i></p>	<p><i>Bret's angry dance</i> Dette er ikke en sang, men et danseinnslag. Bret blir sparket fra bandet, og bryter ut i en sint dans som uttrykker frustrasjonene hans. Ikke-diegetisk musikk introduseres, og Bret danser rundt omkring i byen. Innslaget utspiller seg på et mellomnivå mellom fortelling og opptreden. Bret danser i selve handlingsuniverset, samtidig som han danser til ikke-diegetisk musikk. Men det gjøres visse selv-refleksive vrier, som at husverten Eugene plutselig står og spiller det ikke-diegetiske saksofontemaet. Og når musikken slutter, slutter Bret å danse, og ser litt ubekvem ut, som om han ikke vet hva han skal gjøre</p>		<p><i>Doggy Bounce</i> Episodens nye bandmedlem, Todd, vil lage en sang som heter <i>Doggy Bounce</i>. Bruddstykker av denne sangen blir introdusert tidlig i episoden på det narrative nivået. Helt på slutten av episoden har Todd slått seg sammen med karakteren Dmitri og fått en superhit med denne sangen. En scene innledes med at sangen spilles over bilder av New Yorks gater, der videoen til sangen spilles på skjermer over hele byen. Vi ser Bret og Jemaine se på videoen i et butikkvindu, og gå forbi plakater for bandet, så fokuseres det utelukkende på selve musikkvideoen isolert fra</p>

<p>etter dansen. Det skapes en selvrefleksiv forbindelse mellom narrativt nivå og musikkinnslag. Dansen er i tillegg en parodi en dansescene med Kevin Bacon fra <i>Footloose</i>.</p>		<p>fortellingen. Innslaget er motivert av handlingen, men fungerer også delvis som autonomt innslag.</p>
--	--	--

Appendiks 3, Beskrivelse av referanser i musikkinnslag

<p>Episode 1, <i>Sally</i></p>	<p><i>Part-Time Model</i>: “The musikal style of the song is intended to mimic the music of Prince” (Wikipedia 2009A). Prince har også en sang som heter <i>The most Beautiful Girl in the world</i>, og en alternativ tittel til <i>Part-time model</i>, er <i>The most beautiful girl in the room</i>, en komisk vri på Prince-tittelen, som underdriver fremfor å overdrive, slik det ofte gjøres i kjærlighetssanger.</p> <p><i>Humans are Dead</i>: Ironisk futuristisk sang om en dystopisk fremtid der roboter har utryddet menneskeheten. Det er ingen kommentar om intertekstuelle referanser på Wikipedia. Det gjøres imidlertid en referanse i episoden til den franske duoen Daft Punk, som spiller elektronisk musikk/house, og stilen i sangen kan sies å parodierte denne typen musikk. Det er også en imitasjon av et parti i en av <i>Radioheads</i> sanger (<i>Fitter, Happier</i>) på slutten av videoen som spilles med episodens rulletekster.</p> <p><i>I’m not crying</i>: Sangen er en ironisk kjærlighetsballade der Jemaine og Bret gråter, men benekter dette, og lager unnskyldninger for hvorfor det ser ut som de gråter:”These aren’t tears of sadness because you’re leaving me, I’ve just been cutting onions. I’m making a lasagna... for one”. På Wikipedia (2009A) skildres sangen som “somewhat of an homage to 10cc's "I'm Not In Love" which had a similar theme of denial. The accompanying video for this song borrows the slow dissolve between faces that was a feature of the popular 1985 music video for the song "Cry" by Godley & Creme.[4]. Godley & Creme were previously members of 10cc.”. I tillegg ses en del av videoen der Jemaine og Bret synger i regnet bak et gjerde som en referanse til en video med gruppen t.A.T.u., der det på lignende måte synges i regnet bak et gjerde. Mens koblingen til ”I’m not in love” er treffende, kan gråtingen i regnet også ses som en kulturell klisjé, og må ikke nødvendigvis ses i sammenheng med en bestemt musikkvideo.</p>
<p>Episode 2, <i>Bret gives up the dream</i></p>	<p><i>Inner City Pressure</i>: Sang om storbyens press og stress. Her er det stor likhet med Pet Shop Boys sang <i>West End Girls</i>, denne forbindelsen er også oppført på Wikipedia (2009B). Det er en sterk likhet mellom sangene, spesielt gjennom synth-tema (som er nesten helt likt), og oppbygging av versene og sangstil. Det er også til tider stor likhet mellom videoene.</p> <p><i>She’s so hot – BOOM!</i> På Wikipedia (2009B) beskrives sangen som:”performed in a electronic/reggae style similar to that of Jamaican artist Shaggy. The lyrics centre around his attraction to Coco but are distinguished by the fact that nearly all nouns are replaced by the word "boom". The accompanying video features Bret and Coco dancing in front of an animated background and has strong similarities to the Black Eyed Peas' "Hey Mama" video. Also featured prominently during this sequence is a 1980s Casio DG20 digital guitar.” Her påpekes det altså en likhet til Shaggy (jeg vil utvide beskrivelsen til å gjelde jamaicanske artister innen ska/reggae generelt), en nyere musikkvideo og en fremheving av en bestemt type gitar fra 80-tallet.</p>
<p>Episode 3, <i>Mugged</i></p>	<p><i>Hip-hopopotamus vs. the Rhymenoceros</i>: Mens de er iferd med å bli ranet, bryter Jemaine og Bret ut i en rap (ifølge Wikipedia mer spesifikt en ”gangster-rap”). På Wikipedia (2009C) bemerkes det at sangen parodierer rap-klisjéer som ”bitches” og ”hoes” (nedsettende termer for kvinner), og at videoen er filmet i en stil en ofte finner i hiphop-videoene til <i>The Beastie Boys</i>. Jeg vil si at denne stilen også finnes i en rekke andre rap-videoer, og at videoteknikkene ikke nødvendigvis imiterer en bestemt gruppe eller artist.</p> <p><i>Think about it</i>: På Wikipedia gis blant annet følgende informasjon: “In an interview on the National Public Radio program Fresh Air on 14 June 2007, the band stated that in this song they were trying to combine the styles of both Marvin Gaye and the Black Eyed Peas song Where Is the Love?” (Wikipedia 2009C) Mer spesifikt har sangen likhetstrekk med Marvin Gayes <i>What’s going on</i>.</p>
<p>Episode 4, <i>Yoko</i></p>	<p><i>If you’re into it</i>. Etter råd fra Jemaine dropper Bret en to timers lang kjærlighetssang, der han beskriver hans følelser ved hjelp av noe urealistiske eksempler, ofte brukt i kjærlighetssanger; ”I’d climb the highest mountaint, swim the deepest ocean” etc. Jemaine råder Bret til å heller liste ting han faktisk ville ha gjort; resultatet er det sjarmerende sangen <i>If your into it</i>, som kan ses som en ironisk kommentar på kjærlighetssanger ofte overdrevne og pompøse karakter. Sangen er fremført med akustisk gitar, og kan minne om en del nyere pop/singer-songwriter-sanger.</p> <p><i>Sello Tape</i>. Ironisk popballade om likheten mellom kjærlighet og tape. På Wikipedia noteres det en likhet mellom slutten på musikkvideoen og slutten av musikalen <i>Grease</i> og videoen <i>It’s so Quiet</i> av Björk</p>

	(2009D). Referansene til disse verkene er likevel lite tydelige og ikke avgjørende for sangen.
Episode 5, <i>Sally Returns</i>	<p><i>Business Time</i>: Spiller på trekk en kan finne i funk/soul/r&b/pop, og kanskje spesielt soulballader. Sangen kan til tider sende tankene til artister som Barry White eller Marvin Gaye (med for eksempel <i>Sexual Healing</i>) Jemaine beskriver at det er onsdag; kvelden da han og kjæresten vanligvis har sex; beskrivelsen skal ifølge popkonvensjonene være sexy og forførerisk, noe Jemaine underbygger ved hjelp av sangstil, med pust og stønnelyder innimellom. Inkongruens oppstår fordi Jemaine beskriver helt dagligdagse hendelser som peker mot at sexlivet ikke er som i funky sanger om kjærlighet og sex.</p> <p><i>Song for Sally</i>, Kjærlighetssang til Sally. Sangen minner om kjærlighetsballader fra 60-tallet, som <i>The Righteous Brothers</i> sang <i>Unchained Melody</i>.</p>
Episode 6, <i>Bowie</i>	<i>Bowie's in Space</i> : Parodisk hyllest til David Bowie, med referanser til flere av Bowies sanger.
Episode 7, <i>Drive By</i>	<p><i>Albie</i>: Barne-tv/barnesang-parodi, der rasisme behandles på en overfladig, lystig og absurd måte. En ironisk distanse oppnås blant annet gjennom animert form.</p> <p><i>Mutha Uckas</i>. Her brukes og brytes konvensjoner fra hiphop-sjangeren.</p> <p><i>Leggie Blonde</i>: Ironisk melankolsk sang fremført av Murray. Humoren spiller på konvensjoner fra kjærlighetssanger generelt. Wikipedia lister en likhet med videoen "War over Water" av Samuel Flynn Scott (Wikipedia 2009E). Likheten mellom videoene ligger i at papirer som kommer ut av en kopimaskin viser artistene fremføre sangene.</p>
Episode 8, <i>Girlfriends</i>	<p><i>Foux Du Fafa</i>, er en sang på tullefransk, med enkelte grunnleggende fraser på fransk som sies helt ute av sammenheng, og mye som ikke betyr noe i det hele tatt, men høres fransk ut. Mye av komikken her baseres på det franske språket og tegn som konnoterer "franskhet" av ulike grunner. På Wikipedia påpekes det en likhet mellom videoens visuelle stil (små feil er lagt inn i bildet, slik at det virker eldre enn ellers, og fargene er mer mettet), og franske Scopitone-musikkvideoer fra 60-tallet (Wikipedia 2009F). Scopitone var en slags visuell jukebox som ble mye brukt til å vise musikkvideoer, og var svært populær i Frankrike tidlig på 60-tallet (Galassie 2006).</p> <p><i>A kiss is not a Contract</i>: Bret synger en ballade om at kysning ikke trenger å lede til noe annet. På Wikipedia er musikkvideoen til <i>Ballade De Melody Nelson</i> (cristianheyne 2008) av Serge Gainsbourg oppført som kilden for den visuelle stilen til musikkinnslaget (Wikipedia 2009F). Likhetstrekkene mellom videoene er i enkelte parti svært sterke og kan umulig være tilfeldige. Bakgrunnen består av roterende sirkler av hjerter. Brets kjæreste for episoden, Lisa, danser på en måte som parodierer dansestilen til en hvitkledd kvinne i Gainsbourghs video, og Bret og Jemaine synger til kamera og er kledd på en måte som minner om Gainsbourghs fremtoning i videoen.</p>
Episode 9, <i>What goes on tour</i>	<i>Mermaids</i> . Etter en samtale om hva vannpolo er, konkluderer Bret og Jemaine med at de er som havfruer, og bryter ut i en sang i lounge-stil. (Begrepet "longe music" er relativt nytt, og beskriver musikkformer fra 50 og 60-tallet som "exotica" og "easy listening", og som har hatt en renessanse tidlig på 90-tallet, ofte formidlet med et glimt av ironi. (Washburne & Derno 2004:66f.)
Episode 10, <i>New Fans</i>	<p><i>Ladies of the World</i>. En ironisk funky popsang om alle verdens kvinner. Bret og Jemaine synger på en scene mens kvinner går rundt dem som missekandidater. Wikipedia skriver at det er en likhet mellom rap-delen av sangen og MC Miker G og Deejay Svens <i>Holiday Rap</i>, en referanse jeg er noe uenig i (Wikipedia 2009G).</p> <p><i>Prince of Parties</i>: Beskrevet på Wikipedia som: "reminiscent of the later work of the Beatles (including a reference to Sitar guru Ravi Shankar), as well as the psychedelic music made by Donovan in the late '60s, complete with trippy wordplay, and fey vocals." (Wikipedia 2009G) Generelt spiller videoen og sangen på noen trekk fra psykedelisk musikk fra slutten av 60-tallet og 70-tallet (Charlton 2003:159ff.), blant annet gjennom bruk av sitar.</p>
Episode 11, <i>The Actor</i>	<p><i>Cheer Up Murray</i>, er en rolig akustisk sang sunget av Bret og Jemaine for å muntre opp Murray. Underveis i innslaget ser vi ulike bilder av Murray, og karakterene synger om ulike aspekter ved Murray og livet hans. Det er ingen referanser listet av Wikipedia, men en bruker på YouTube bemerker at innslaget kunne ha vært intro til en sitcom kalt "Murray".</p> <p><i>Frodo</i>. Musikkinnslaget står i forbindelse med innspillingen av en musikkvideo i diegesen, men <i>Ringenes Herre</i> som inspirasjonskilde. Det er derfor naturligvis en rekke referanser til filmene. I tillegg fremføres sangen gjennom flere stiler: folk, heavy metal og rap, og på Wikipedia står det at sangen er lik <i>Led Zeppelins Babe I'm Gonna Leave You</i> (Wikipedia 2009H).</p>
Episode 12, <i>The Third Conchord</i>	<i>Doggy Bounce</i> er en enkel popsang fremført av bandet <i>Crazy Doggz</i> som er sentrale i episoden. På Wikipedia noteres det en sterkt visuell likhet til musikkvideoen <i>Macarena</i> av gruppen <i>Los del Rio</i> (Wikipedia 2009I).