

PEEP SHOW

EN SUBJEKTIV SITUASJONSKOMEDIE



Magnus Torgersen

Masteroppgave i medievitenskap

Institutt for medier og kommunikasjon

Universitetet i Oslo

Våren 2010

Innholdsfortegnelse

Sammendrag / Summary 5

Forord 6

Del 1: Teori

KAPITTEL 1: INNLEDNING

Valg av tema 7-8

Metodisk tilnærming og analyseobjekt 8-12

 Problemstilling 11

KAPITTEL 2: ULIKE HUMORTEORIER

Forskningens fire makroteorier 13

 Overlegenhetsteorien 14-15

 Inkongruensteorien 16-17

 Ventilteorien 17-19

 Ambivalensteorien 20-21

KAPITTEL 3: PEEP SHOW OG SUBJEKTIVITET

Subjektivitet 22-23

 Subjektivitet og realisme 24

 Subjektivitetens rolle i film- og TV-mediet 25-26

 Fortellende subjektivitet 26-28

Bruken av utsnitt i *Peep Show* 28-29

Voiceover 29-30

KAPITTEL 4: PEEP SHOW OG SITUASJONSKOMEDIER

Situasjonskomedien som forskningsobjekt 31-32

<i>Peep Show</i> – En situasjonskomedie som skiller seg ut	32-33
Situasjonskomedien som sjanger	33-34
Er <i>Peep Show</i> egentlig en situasjonskomedie?	34-36

Del 2: Analyse

KAPITTEL 5: KARAKTERER I *PEEP SHOW*

Karakterer i situasjonskomedien	37
Mark Corrigan	38-39
Jeremy Osbourne	40-41
Super Hans	42-43
Sophie Chapman	43-44

KAPITTEL 6: TEMATIKK I *PEEP SHOW*

Situasjonskomedien som en samfunnsstemme	45-46
Rasisme	47-48
Religion	49-51
Seksualitet	51-52
Rasjonalitet	53-54
Lavkultur mot høykultur	54-56

KAPITTEL 7: STIL I *PEEP SHOW* – "THE WEDDING"

Om stilanalysen	57-58
Stilanalyse del 1: Sekvenser med sterk grad av subjektivitet	
Subjektivitet og melankoli	59-61
Humor gjennom bildeutsnitt	62-63
Ikke-autentiske utsnitt	64-70
Subjektivitet og Mark Corrigan	70-74

Subjektivitet og blasfemisk humor	75-78
Samspillet mellom voiceover og subjektive kamerainnstillinger	78-81
Stilanalyse del 2: Sekvenser med mindre grad av subjektivitet	
Humor med liten påvirkning fra den subjektive filmstilen	82-86
Humor gjennom overlegenhet og intertekstualitet	86-87
Episodens klimaks	87-89
Episodens avslutning – gjenopprettelse, dialog og voiceover	89-92

Del 3: Avslutning

KAPITTEL 8: DISKUSJON OG KONKLUSJON

Diskusjon av funn i stilanalysen	93
Sterk grad av subjektivitet	93-96
Middels grad av subjektivitet	96-97
Liten grad av subjektivitet	97-99
Humorteorier og subjektiv filmstil	99-101
<i>Peep Show</i> – en suksess?	101-103
Subjektivitet som humor på fjernsyn – hvordan gagnar det humoren?	103-104
Avsluttende ord	104-105

Del 4: Referanser og vedlegg

Litteratur	106-108
Vedlegg	108

Sammendrag

Masteroppgaven "*Peep Show – En subjektiv situasjonskomedie*", er en studie av seriens kombinasjon mellom humor, subjektiv filmstil, karakterer og tematikk. *Peep Show* er en serie som benytter seg av en subjektiv filmstil i humorens oppbygning. Studiet baserer seg i stor grad på en stilanalyse av den sjette episoden av sesong fire. Den subjektive filmstilen skapes ved bruk av subjektive kamerainnstillinger og voiceover. Det gir en illusjon av at man ser gjennom karakterenes øyne, og at man hører hva karakterene tenker.

Gjennom stilanalysen har jeg funnet ut at graden av subjektivitet i *Peep Show* varierer mye, fra sterk via middels til liten grad, og at dette har stor betydning for formidlingen og oppbygningen av humoren i serien. Den subjektive filmstilen er blant annet med på å forsterke humoristiske budskap, skape et ambivalent forhold mellom det passende og det upassende, samt skape en inkongruens mellom hva som blir "tenkt" og hva som blir gjort. Oppgaven vil bidra til en bedre forståelse av subjektivitetens rolle for humor på fjernsyn.

Summary

The master thesis "*Peep Show – A subjective sitcom*" is a study of the series' combination of humour, subjective film style, characters and themes. *Peep Show* is a series that uses subjective film style to a strong degree in order to create humour. The thesis is mainly based on a study of style of the sixth episode of season four. Through subjective shots and voiceover, the series has managed to create this subjective film style. This style gives the viewer an illusion of seeing through the characters' eyes and to hear what the characters are thinking.

Through this study, I have found out that the degree of subjectivity in *Peep Show* can vary strongly, from low impact, medium impact to strong impact. Also, the variation of subjectivity in the series has a big influence on how humour is constructed. The subjective film style, among other things, contributes towards strengthening the humouristic message, creates an ambivalent relation between the proper and the improper, and it also establishes an incongruence between what is being "thought" and what is being said and done. This thesis will contribute towards a better understanding of the role of subjectivity in humour on television.

Forord

Da jeg så *Peep Show* første gang i 2008 slo det meg at dette var en type serie som skilte seg fra mye annen underholdning på fjernsyn. Årsaken til det var den subjektive framstillingen. Å finne ut hvordan den subjektive framstillingen spilte inn på humoren har vært et veldig spennende prosjekt, som også har gitt meg godt innsyn i humor på fjernsyn generelt.

Oppgaven utviklet seg i takt med mer og mer kunnskap om humorteorier, subjektivitetsteorier og situasjonskomedier. Særlig når det gjelder humor har det vært mange ulike innfallsvinkler å forholde seg til, og få av dem har vært anvendt på humor innen fjernsyn. Det har også vært mye av gleden ved denne oppgaven å kunne tolke etablerte teorier til å gjelde for aktuell underholdning innen fjernsyn.

Jeg vil takke mine veiledere Birgit Hertzberg Kaare (H-09/V-10) og Jon Inge Faldalen (H-09/V-10) for veldig god hjelp i en oppgave som stadig har vært i forandring. Da denne oppgaven ligger i krysningsfeltet mellom humor og filmvitenskap har det vært flott å ha to veiledere med spisskompetanse på hvert sitt område.

Jeg vil også takke Julia Weiss for gode tips underveis, og Vandad Darakhshanfar for hjelp med korrektur. Dessuten vil jeg rette en takk til mor og far for at de tillot meg å bruke mye tid på å "studere" situasjonskomedier fra ung alder.

Del 1: Teori

KAPITTEL 1: INNLEDNING

Valg av tema

Peep Show (Channel 4: 2003-) er en britisk situasjonskomedie som har blitt sendt på NRK 3 i Norge fra 2008. Den skiller seg ut fra andre situasjonskomedier, samt annen TV-produksjon, ved dens sterke subjektive preg. Med unntak av etableringsbilder er den utelukkende filmet ved hjelp av *subjektive kamerainnstillinger*, hvilket fører til at seerne gis den illusjonen at man ser gjennom hovedkarakterenes og bikarakterenes øyne. Det gis også korte subjektive kamerainnstillinger fra statistene i serien. Samtidig kan man høre seriens to hovedkarakterers "tanker" ved hjelp av *voiceover*. De subjektive kamerainnstillingene og bruken av *voiceover* utgjør til sammen seriens *subjektive filmstil*.

Seriens originale, subjektive filmstil gjør den til et spennende forskningsobjekt, og det er mange innfallsvinkler man kan analysere serien fra. I denne oppgaven har jeg valgt å fokusere på seriens subjektive filmstil i forhold til humor. Jeg ønsker å finne ut hvilken sammenheng det er mellom den subjektive filmstilen og humoren i *Peep Show*. Årsaken til mitt fokus på humor i oppgaven ligger i situasjonskomediens natur, nemlig at den først og fremst er lagd for å skape latter. Hvordan man ønsker å fremme latter i situasjonskomedier kan variere, og i *Peep Show* spiller den subjektive filmstilen en vesentlig rolle.

Serien er imidlertid langt fra den første innen film- og TV-underholdning som har eksperimentert med en filmatisk subjektiv framstilling. Mange filmer har tidligere beveget seg i denne retningen, med et ønske om å gi et bredt bilde av karakterers psyke. Denne tilnærmingen har som regel ikke vært brukt for å fremme humor, samtidig som mer nyanserte virkemidler ofte har blitt tatt i bruk i spillefilmer for å fremme subjektivitet. Det er nemlig den utpregede bruken av subjektive innstillinger og *voiceover* som gjør at *Peep Show* skiller seg ut. Andre situasjonskomedier har også beveget seg mot nye og originale filmstiler for å fremme humor, men ingen i den retning som *Peep Show* har gått.

Noe av det som gjør krysningen mellom subjektiv filmstil og humor interessant, er at filmstil sjelden har blitt forsket på i lys av humor.

Noël Carroll er riktignok en av få forskere som har sett på forholdet mellom filmstil og humor, i boken *Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor, and Bodily Coping* (2009). Også Carroll har et sterkt fokus på humor, filmstil og tematikk i sin bok, men han har ikke det samme fokus på humorteorier som jeg har. Boken bygger mye på fysisk humor, noe som kjennetegner Keatons filmer da han lagde og spilte i stumfilmer. Fysisk humor er ikke noe som kjennetegner *Peep Show*, og derfor er de to forskningsobjektene meget forskjellig med hensyn til oppbyggingen av humor.

Filmstil i situasjonskomedier har ofte blitt forsket på innen sjangerforskning, men i mindre grad med hensyn til hvilken påvirkning filmstil har på humor. Når jeg da har valgt å se på dette krysningsfeltet mellom subjektiv filmstil og humor har jeg også valgt å se dette i forhold til seriens *karakterer* og seriens *tematikk*. Årsaken til at karakterer er inkludert er deres nære forhold til både subjektiv filmstil og humor. De to hovedkarakterene i serien, Mark Corrigan og Jeremy Osbourne, har blitt gitt voiceover, noe som ikke er tilfelle for de øvrige karakterene i serien. Det fører til ulikhet av hvordan filmstil og humor står i forhold til karakterene. Samtidig mener jeg at karakterene er sentrale i enhver situasjonskomedie, og for å forstå humoren må man også forstå karakterene.

I *Peep Show* spiller også tematikk en viktig rolle for humoren. De ulike karakterene har ulike politiske og moralske oppfatninger, og dette kommer fram gjennom deres interaksjon med hverandre. Ofte blir virkelige personer og institusjoner tematisert i serien, og de står ofte i en humoristisk sammenheng.

Subjektiv filmstil, humor, karakterer og tematikk er altså sterkt knyttet opp mot hverandre i *Peep Show*, de er sammen med på å forme humoren som jeg skal undersøke i serien.

Metodisk tilnærming og analyseobjekt

For å undersøke hvordan den subjektive filmstilen bidrar til humoren i *Peep Show* har jeg foretatt en stilanalyse (i kapittel 7) av *Peep Shows* sjette episode, sesong fire. Ifølge David Bordwell og Kristin Thompson er en stilanalyse "... to trace out patterns of techniques within the whole film" (Bordwell & Thompson 2004: 392). For denne stilanalysen vil det blant annet si å finne ut hvordan bruken av subjektiv filmstil er relevant for seriens humor.

Filmstil er ifølge Bordwell "... a film's systematic and significant use of techniques of the medium" (Bordwell 1997: 4). I denne oppgaven har jeg valgt å fokusere på de filmatiske teknikkene som har stor betydning for humoren og det er i hovedsak de subjektive kamerainnstillingene og bruken av voiceover.

Mye av drøftingen i stilanalysen bærer preg av krysningspunktet mellom subjektiv filmstil og humor, men også filmstilens og humorens forhold til tematikk og karakterer blir diskutert. Den viktigste grunnen til at jeg har valgt å analysere sjette episode, sesong fire er at jeg finner den meget representativ for de variasjoner av subjektiv filmstil som man finner i *Peep Show*. Mange ulike innfallsvinkler er i episoden kombinert gjennom bruk av subjektive kamerainnstillinger og voiceover, og den er derfor et godt forskningsobjekt. Samtidig er de fire viktigste karakterene i *Peep Show* vel representert i denne episoden, noe som ikke alltid er tilfelle i serien. Denne episoden av *Peep Show* ble også laget på et tidspunkt da man ikke visste om det skulle bli laget flere sesonger. Derfor er episoden på mange måter avsluttende, og bringer flere løse tråder sammen.

For at stilanalysen ikke skulle bli for repeterende, har jeg valgt å utelate flere av de scenene som ligner på hverandre. I etterkant av stilanalysen har jeg også et avsluttende kapittel, hvor jeg blant annet samler de resultatene jeg har kommet fram til, for så å kommentere dem. Dette dreier seg særlig om hvordan ulik grad av subjektivitet sørger for ulike måter å bygge opp humoren på, hvilket er et viktig funn i stilanalysen.

Jeg har diskutert de ulike scenene grundig underveis i stilanalysen, men jeg ser det som viktig å se funnene fra stilanalysen på et overordnet nivå, da særlig med hensyn til de teoriene som tidligere er introdusert. Dette dreier seg særlig om hvordan noen humoristiske virkemidler synes å kunne kombineres lettere med subjektivitet enn andre.

Alternative filmstiler har blitt mer og mer brukt i situasjonskomedier de siste ti årene, hvilket fører til at filmstilen har blitt en del av humorens oppbygning. For *Peep Shows* del betyr det at subjektiviteten spiller en vesentlig rolle for humoren. Subjektivitet er et meget bredt fagfelt, som jeg i denne oppgaven gir en kort innføring i, med hensyn til hvordan den fungerer gjennom medier som film og fjernsyn.

Slik jeg senere vil gjøre nærmere rede for, ser jeg på det levende bildet som en videreformidler av eldre fortellertradisjoner innen andre medier, hvilket er et syn som blir kalt for *den formidlende tradisjon*, hvor blant andre Sergei Eisenstein (1949) og Robert Richardson (1969) har vært viktige bidragsytere.

Gjennom en subjektiv filmstil i *Peep Show*, mener jeg serien klarer å fremme humor på en annen måte enn hva som er tilfelle gjennom en filmstil med mindre preg av subjektivitet. Når jeg har valgt å gjøre en stilanalyse av en av episodene, er det imidlertid flere aspekter enn humorteori og subjektivitetsteori jeg mener er viktig. Blant annet synes jeg at en forståelse av situasjonskomedier generelt er sentralt, samt en forståelse av hvor *Peep Show* hører til under denne sjangeren. Derfor har jeg inkludert ytterligere noen introduksjonskapitler som jeg mener er viktige for å forstå stilanalysen av *Peep Show*.

Videre handler situasjonskomedier generelt mye om karakterer, og dette vil jeg fremheve i stilanalysen. Blant annet blir subjektiviteten forskjellig framstilt gjennom de ulike karakterene i *Peep Show*, noe som er avgjørende for hvordan humoren framstilles gjennom hver enkelt karakter og deres interaksjon med hverandre. Derfor har jeg valgt også å introdusere de fire mest sentrale karakterene i *Peep Show*.

Peep Show er en serie som tar for seg mange kontroversielle temaer gjennom bruk av humor. Tematikken er nært knyttet til karakterene, og spiller en vesentlig rolle for humoren i serien. Dette vil bli diskutert gjennom stilanalysen, men jeg har også valgt å diskutere en rekke sekvenser fra andre episoder i kapittel 6. Dette har jeg gjort for å vise rekkevidden av kontroversielle temaer som finnes i *Peep Show*. Jeg mener at situasjonskomedien som en samfunnsstemme er en potensiell viktig kanal, ettersom denne underholdningsformen når ut til et stort publikum. Samtidig er denne formen for tematikk interessant å se fra et humorteoretisk perspektiv, særlig ettersom kontroversielle temaer har potensial til å skape en stor inkongruens mellom ulike perspektiver.

Opgavens problemstilling baserer seg på krysningsfeltet mellom humor og subjektiv filmstil, og hvordan karakterene og tematikken spiller inn.

Problemstilling

Hvilke sammenhenger er det mellom ulike humorformer, subjektive kamerainstillinger og voiceover i *Peep Show*, og hvordan påvirkes disse sammenhengene av karakterene og tematikken i serien?

Den subjektive filmstilens medvirkning til oppbyggingen av humor er kjernen i denne oppgaven, og det er det jeg vil fokusere mest på. Samtidig er karakterer og tematikk også å betrakte som viktige byggesteiner for humoren. Dermed blir seriens humor begrunnet gjennom subjektiv filmstil, karakterer og tematikk, og særlig har jeg fokusert på sammenhengene mellom disse aspektene.

I denne oppgaven har jeg valgt å løse problemstillingen ved å ha én teoretisk del, én analytisk del og én avsluttende del. Den teoretiske delen tar for seg humor (kapittel 2), subjektivitet (kapittel 3) og situasjonskomedier (kapittel 4), mens den analytiske delen av oppgaven tar for seg karakterer (kapittel 5), tematikk (kapittel 6) og selve stilanalysen (kapittel 7). Oppgavens avslutning (kapittel 8) inkluderer krysningsfeltet mellom teori og forskningsobjektet.

I kapittel 2 har jeg introdusert de humorteoriene jeg anser å ha høyest relevans for å forstå humor, og jeg har gjort kort rede for teoriens relevans i forhold til *Peep Show*. I kapittel 3 har jeg behandlet subjektivitet og dens forhold til *Peep Show*. Subjektiviteten er både drøftet i lys av dens relevans for film- og TV-mediet, samt vedrørende den subjektive humoristiske innfallsvinkelen i *Peep Show*. I disse to første kapitlene har *Peep Show* tidlig blitt diskutert opp mot teorien. Dette har jeg gjort for tidlig å vise sammenhengen mellom teori og empiri. Særlig har humor og subjektivitet blitt tolket på mange forskjellige vis, og jeg ser det derfor som viktig å påpeke hvilke aspekter jeg mener er viktige for humoren i *Peep Show*, samt vise hvordan jeg velger å tolke disse aspektene i forhold til serien.

I kapittel 4 har jeg satt fokus på hvordan *Peep Show* plasserer seg innen sjangeren situasjonskomedie, og jeg har i kapittel 5 diskutert seriens forhold til karakterer. I kapittel seks har jeg fokusert på tematikken i serien. I kapittel 7 har jeg foretatt en stilanalyse, hvor alle de tidligere kapitlene vil spille viktige roller for analysen, spesielt kapittel 2.

Kapittel 8 er avslutningen på oppgaven, og dreier seg blant annet om hvordan ulike grader av subjektivitet har forskjellige funksjoner for humoren i *Peep Show*.

Humor, subjektive kamerainstillinger, voiceover, karakterer og tematikk mener jeg henger meget tett sammen i *Peep Show*. Jeg finner den subjektive filmstilen viktig for seriens måte å fortelle på, men uten de andre undersøkelsesobjektene mener jeg det ville vært vanskelig å finne en korrekt forståelse av seriens humor. Det er nemlig humor som først og fremst står i fokus for denne oppgaven, og dette diskuterer jeg i neste kapittel.

KAPITTEL 2: ULIKE HUMORTEORIER

Forskningens fire makroteorier

Den amerikanske psykologen og humorforskeren Paul McGhee (1979) definerer humor som "... de forhold ved en situasjon som får oss til å le" (Kjus & Hertzberg Kaare 2006: 13). Dette er en meget bred definisjon, som er dekkende for de fleste former for humor. Smalere definisjoner av humor synes ofte ikke å være dekkende nok. I denne oppgaven vil også jeg jobbe med humor på et bredt nivå, men vil samtidig dele opp humorbegrepet for å forstå hva det er i *Peep Show* som får oss til å le.

Hva det er som får mennesker til å le har vært et av de viktigste spørsmålene innen forskning av humor. Dette spørsmålet har blant annet ledet til fire svært sentrale teorier innen humorforskning.

Overlegenhetsteorien, inkongruensteorien, ventilteorien og ambivalensteorien er de humorteoriene som blant mange blir sett på som de overordnede teoriene innen humor i dag (Koller 1988; Kjus & Hertzberg Kaare 2006; Rappoport 2005). Når det opereres med fire hovedkategorier innenfor humor som nedslagsfelt, betyr ikke det at disse kategoriene er dekkende for all humor. Derimot er de en god start for å kunne analysere humor videre, de dekker et vidt område. Teoriene ekskluderer heller ikke hverandre, ofte er de overlappende.

Humor kan ta mange forskjellige former; den kan for eksempel være aggressiv og fiendtlig, men den kan også være harmløs. Derfor vil forskjellige typer humor bli analysert gjennom forskjellige tilnæringsmåter. Når vi snakker om fire makroteorier, er dette teorier som prøver å forklare et fenomen på et overordnet vis. Dette står i kontrast til mikroteorier, som tar for seg en smalere del av fenomenet (Koller 1988: 7-9).

Mange humorteorier legger stor vekt på hva humor er, og grunnlaget for teoriene har ofte blitt lagt gjennom forskning på vitser. Disse teoriene lar seg imidlertid overføre til TV-mediet, og denne oppgaven er et bidrag til en bredere forståelse av hvordan humor kan framtre gjennom en subjektiv filmstil i en situasjonskomedie. Gjennom stilanalysen av *Peep Show* i kapittel 7 vil jeg vise at filmstilen ofte er sterkt delaktig i humoren.

Overlegenhetsteorien

Humor ved overlegenhet bygger på at man kan øke sin egen status ved å gjøre narr av andre. Dette vil også føre til latter blant tilhørerne. Platon (1860) og Aristoteles (1925) var blant de første som så på dette fenomenet, og senere har filosofer som Thomas Hobbes (1812) og Henri Bergson (1911) vært viktige bidragsytere. Hobbes trekker overlegenhetsteorien tilbake til urmennesket, som sto i triumf over et nedslått medmenneske, som hadde prøvd å slå ham i kamp. Realiseringen til urmennesket av at han hadde overlevd, mens hans motstander hadde dødd, fikk han til å heve hendene over hodet og vise tydelige signaler av glede.

Anthony Ludovici (1932) fulgte Hobbes' tankerekke da han foreslo at latter er en måte å vise fram ens hoggtenner i triumf over ens fiender. Det at tennene vises ved latter kan også være med på å forsterke dette bildet. Bergson (1911) argumenterte også i sin klassiske bok *Laughter: An Essay in the Meaning of the Comic* for at mye humor har intensjon av å ydmyke, skamlegge eller forandre sine medmennesker. Dette er et vedvarende kontroversielt punkt ved denne formen for humor. Allikevel er den overlegne humoren meget differensiert, for eksempel kan et smil fra en fotballspiller, som nettopp har scoret et mål, være et hverdagslig eksempel på dette. En slik glede har ifølge Albert Rapp (1951) å gjøre med en viss spenning som blir utløst i kamp (Koller 1988: 9; Morreall 1983: 6; Hanoosh 1992: 26-27).

Humor som bruker overlegenhet som virkemiddel kan virke noe brutal, særlig hvis en skal se ut fra teoriene til Hobbes og Ludovici. Overlegenhet trenger imidlertid ikke å være ondskapsfull. Man kan ifølge Rapp ha en mild glede av et barns manglende evne til å utføre noe, og med dette hevder han at kjærlighet og overlegenhet også er en mulig kombinasjon. I tillegg hevder han at det går an å le av seg selv, og at følelsen av overlegenhet også er til stede ved denne formen for humor. Han hevder at man da latterliggjør et bilde av seg selv i en vanskelig situasjon. Når man ler av seg selv, så har man distansert seg fra den delen av seg selv som blir latterliggjort (Morreall 1983: 6-8). En slik form for humor er i dagligtale mer kjent som selvironi, og det er en type humor som blir mye brukt i *Peep Show*. Særlig gjør Mark ofte narr av seg selv, noe som kommer fram ved bruken av voiceover, altså gjennom hva han "tenker".

I første episode av sesong en kommer Sophie inn på bussen hvor Mark sitter, og ved et uhell setter hun seg oppå hånden hans. Han vurderer om han skal si fra, men lar være. Når hun senere finner ut av det blir hun sur, og avviser Mark ved å åpne en bok, og det høres via voiceoveren at Mark gjør narr av seg selv. Han distanserer seg selv fra den delen av ham som har blitt latterliggjort, slik det kommer fram nedenfor gjennom Marks "tenkende" monolog.

MARK (V/O) Of, course, she's giving you the book-off. Ugh. Women don't want your hand under their bottoms, Mark. That's been established. That's a given. 'She sat on it, officer. It was an accident.' 'Of course it was, now get in with the nonces.'

(Armstrong & Bain 2008: 2)

Han stiller seg i denne monologen kritisk til seg selv og bruker humor for å uttrykke det. Han omtaler til og med seg selv i tredje person, hvilket gjør distanseringen ekstra tydelig. Overlegenhet finner også ofte sted mellom de ulike karakterene i *Peep Show*. Samtidig blir ulike syn og institusjoner rasket ned på gjennom både dialog og bruk av voiceover. I stilanalysen viser jeg blant annet et eksempel på blasfemi, som finner sted gjennom krenkelse av kirken, som gir et sterkt humoristisk bilde i kombinasjon med seriens subjektive filmstil.

Teorien om overlegenhet har blant annet blitt kritisert av Voltaire og Max Eastman (1972 [1921]). Voltaire hevdet at humor alltid ble løftet fra en lystelig anbringelse, og at dette var uforenelig med å le av andre. Eastman hevdet på sin side at mennesker normalt avviser den type humor som overlegenhetsteorien bygger på (Morreall 1983: 7-9).

Eksempler på overlegenhet finner man imidlertid i mange historiske tekster. Romerne som kom til Colosseum moret seg da fikk se mennesker bli revet i stykker av løver. Likeledes var offentlig tortur og henrettelse underholdning blant de kristne under middelalderen. Da Voltaire levde var det også vanlig blant de rike å dra til galehus for å håne pasientene der. I Bibelen finner man også lignende referanser innen underholdning gjennom overlegenhet (ibid. 7-9).

Inkongruensteorien

Filosofer og forskere som Aristoteles (1925), Immanuel Kant (2008 [1790]), Arthur Schopenhauer (1958 [1818]) og McGhee (1979) har hevdet at mye av humorens natur ligger i to oppfatninger som ikke synes å passe sammen, men som blir gjort til humor av en humorist som spiller på oppfatningenes kontraster og likheter. Schopenhauer var en av dem som beskrev gleden ved det å finne ikke-forventede sammenhenger mellom idéer. Mer generelt kan en si at humor dreier seg om å se ting fra et annet perspektiv. Inkongruensteorien finner dermed likheter eller sammenhenger mellom ulikheter. Dette innebærer som regel å redusere et logisk argument til absurditet, for deretter å gjøre det til latter (Koller 1988: 7).

Mens det i overlegenhetsteorien fokuseres på de emosjonelle sidene av oss, er det den kognitive og tenkende delen av oss som er sentralt ved humor ifølge teorien om inkongruens. Ved opplevelse av inkongruens i humor framkalles en lystfølelse over det ikke-forventede, ulogiske eller det upassende (Morreall 1983: 19).

For at inkongruens skal fungere, er det viktig å finne en balansegang. På den ene siden er det viktig at det ikke-forventede trer fram på en tydelig måte. Det må være en viss spenning knyttet til det som avviker. Samtidig må en iblant være forsiktig med ikke å dra det avvikende aspektet av vitsen for langt, noe som kan føre til forvirring og at mottaker av vitsen ikke forstår sammenhengen. Rishel (2002: 36-38) fremhever viktigheten av at den inkongruente vitsen også står i en spøkefull tone, slik at mottaker forstår konteksten. Hvis den spøkefulle tonen er fraværende, kan det føre til at mottaker av vitsen finner det idiotisk at det inkongruente ikke rettes opp på et rasjonelt vis.

Allikevel er det fullt mulig å kombinere det spøkefulle med det seriøse. Det er imidlertid viktig at dette gjøres på en ryddig måte, slik at mottaker ikke blir forvirret. Harald Eia (2006) har samme erfaring med humor innen inkongruens. Da han var med på å lage humorprogrammet *Lille Lørdag* (NRK: 1995-1996), erfarte han viktigheten med ryddighet innen fortellermåten. Gjennom å bruke reportasjesjangeren som arena for sketsjer, viste det seg at mye av humoren gikk tapt hvis de beveget seg for langt bort fra reportasjesjangeren.

Hvis sketsjen utviklet seg til ikke lenger å være logisk for en reportasje, utformet den seg nettopp mer som en sketsj, fremfor en reportasje. Dermed forsvinner humoren som er knyttet til leken med sjangere. Eia beskriver dette som at "fiksjonen må oppleves som fakta" (Eia 2006: 194).

I *Peep Show* finner inkongruens ofte sted når Mark eller Jeremy havner på steder der de ikke hører hjemme. For Marks del tar dette form av et dansegulv, homofilt diskotek, treningsstudio og fester. For Jeremy skjer dette når han er en del av en jury i en rettssak, når han blir medlem av scientologikirken og når han er på jobbintervju. De subjektive kamerainnstillingene og bruken av voiceover forsterker samtidig de unaturlige situasjonene karakterene kommer inn i, ettersom inkongruensen blir forsterket ved deres blikk og "tanker".

Som det vil komme fram av stilanalysen i kapittel 7, er inkongruens en form for humor som blir mye brukt i *Peep Show*. Ofte står denne humorformen sammen med tendensiøs humor, som man finner i ventilteorien – en teori, hvor Sigmund Freud har vært en viktig bidragsyter.

Ventilteorien

En rekke forskere ser på humor som en befrielse av tilbakeholdenhet eller kontroll, enten det er av fysiologisk, psykologisk eller sosiologisk art. Den engelske filosofen Herbert Spencer (1860) redegjorde om den fysiske befrielsen mennesker opplever når de forstår kontrasten mellom hva som er alvorlig og hva som er trivielt. Mer kjent er imidlertid Freud (1994 [1905]), som begynte å forske på humor etter at han fant humor som en gjentakende faktor i hans drømmetydning. Han fant også bruken av humor som en befrielse av undertrykte tanker og følelser.

I senere tid har også Harvey Mindess (1971) pekt på noe av det samme, nemlig at humor kan føre til en frigjøring. Mindess hevder at for å bli frigjort fra samfunnets sosiale konvensjoner, må man rette tanker og fokus mot humor. Han mener at ved å gjøre narr av det sosiale systemet som demper sjelens ønske om å uttrykke seg selv, så skapes en lettelse for de personer som føler seg undertrykket (Koller 1988: 8).

Vitsen og dens forhold til det ubevisste (1994 [1905]) av Freud er fortsatt det dominerende verket innen det som kalles ventilteorien. Deler av hans teori har siden blitt kritisert, blant annet kritiserer Maurice S. Freedman (1984) Freud for å ha et for generelt menneskesyn, som ikke tar hensyn til mangfoldet til de enkelte individ. Samtidig er Freedman kritisk til det psykologiske perspektivet av Freuds teori – et perspektiv han hevder bare er en av flere måter å møte humorteori på (Lewis 1989: 28).

I dag prøver man ikke lenger å lage en universell teori for humor. Det er mer normalt å forklare fenomenet på kryss av flere fagtradisjoner. Dette gjør at Freuds teori som helhet ikke lenger er holdbar. Allikevel er mange av hans vitseanalyser også aktuelle i dag, hvilket det her skal fokuseres på. Freud skiller mellom det han kaller tendensiøse vitser og tendensløse vitser. Han hevder at lystvirkningen av tendensløse vitser som regel er måtelig. Denne typen vitser kan vekke et behag og et smil, men ikke det latterutbruddet som de tendensiøse vitsene har potensial til å fremkalle. De tendensiøse vitsene kan igjen deles inn i to underkategorier. Den ene formen er fiendtlig og kan tjene til aggresjon, satire og forsvar. Den andre formen er av grov art, og tjener til blottleggelse. Freud påpeker at de tendensiøse vitsene spiller lite på vitsens tekniske oppbygning, i motsetning til hva som er tilfelle for de tendensløse vitsene (Freud 1994 [1905]: 80-90).

Jeg vil hevde at de fiendtlige vitsene stort sett er i samme kategori som de vitsene man finner ved humorteori om overlegenhet; forskjellen er imidlertid at Freud vektlegger befrielsen av undertrykte tanker, framfor en overlegenhet i forhold til andre. Han hevder blant annet at den som ler av slibrige vitser, ler som følge av en undertrykt seksuell aggresjon. Videre hevder Freud at den tendensiøse vitsen trenger tre personer; den som forteller vitsen, en annen som er offer for den fiendtlige eller seksuelle aggresjonen, samt en tredjepart som er nødvendig for at vitsen kan skape en lystfølelse (Freud (1994 [1905]): 80-90). Hvis en ser dette i sammenheng med situasjonskomedien kan man se for seg to karakterer i en scene, hvor vi som tilskuere utgjør den siste tredjeparten.

Freud hevder det er kulturen og den høye oppdragelsen som fører til fortrenghninger. Han mener at det gjennom oppdragelsen skjer en forandring i den psykiske organisasjon. På grunn av fortrenghningsarbeidet som skjer grunnet kulturens oppdragelse, går primære nytelsesmuligheter tapt for mennesket; de blir forkastet av sensuren inni oss.

Denne sensuren hevder Freud blir tungt for den menneskelige psyke å bære i lengden. Dermed kommer de tendensiøse vitsene inn, og blir et middel for å kompensere savnet av det tapte. Det er også derfor de tendensiøse vitsene har potensial til å skape voldsom latter, ifølge Freud (1994: 90-92).

Når vitsen har med fiendtlighet å gjøre, mener Freud at vitsen tillater oss å utnytte fiendens latterlige egenskaper, noe man ikke kunne hatt anledning til uten bruken av humor. Dette er et poeng som også kan trekkes opp til dagens humordebatt, som omhandler hvor langt det egentlig er mulig å gå med fiendtlighet gjennom bruken av humor. Ved bruk av humor så omgår man nemlig ofte begrensninger for hva man kan si. På samme måte åpner man da kilder til lyst, som tidligere var stengt. Dette kan også trekkes videre til det Freud kaller for kyniske vitser, som tidvis retter kritikk mot høyere institusjoner eller personer.

En fellesnevner for alle de tendensiøse vitsene, enten blottende, grove, aggressive eller kyniske, er at de fremmer en lystfølelse hos tilhøreren. Man kan si at en ved denne lystfølelsen bestikker tilhøreren til å ta parti. Dette poenget fra Freud er like aktuelt i dag, og fører til at man kan godta innholdet i vitser som en ellers ikke ville gjort. Men også Freud legger et skille på hvor mye man kan godta. Som han påpeker, når vi ler av en fin obskønitet, så er det det samme vi ler av som når bonden hører en grov slibrighet. Freud legger til at også vi kan le av en grov slibrighet så lenge den er forkledd som en vits (Freud 1994: 90-105). Samtidig vil jeg hevde at kultur og oppdragelse kan være en hindring for mange av oss, med hensyn til hva vi ler av blant de tendensiøse vitsene. Dette kan være rasistiske vitser, men også blasfemiske vitser har vist seg å føre til sterke protester.

Da Freud forsket på humor gjorde han det stort sett ved å undersøke ulike former for vitser. Siden den gang har massemediene overtatt vitsens posisjon som formidler av humor, og den humoren man finner for eksempel på fjernsynet, blir sjelden omtalt som vitser. Derfor kommer jeg i stilanalysen til å anvende ordet "humor" framfor "vitser" når jeg diskuterer forhold som har med blant andre ventilteorien å gjøre.

Ambivalensteorien

I ambivalensteorien hevder man at latter oppstår som et resultat av motstridende følelser. Denne teorien er beslektet med ventilteorien, og bygger mye på kontraster. Den russiske forskeren Mikhail Bakhtin (2001 [1965]) fant resultater av ambivalens da han forsket på karnevalskulturen i middelaldersamfunnet. Her fant han degradering som et sentralt element, og kontrasten mellom det hverdagslige samfunnet og karnevalsfesten var mye av kilden til humoren i denne sammenheng (Kjus & Hertzberg Kaare 2006: 19). Platon påpekte også i en av sine dialoger at latter kan stamme fra simultane opplevelser av uforenlige følelser. Moderne teoretikere har tatt for seg spesifikke ambivalente eksempler som man finner i inkongruensen for eksempel mellom glede og sorg, elsk og hat og overlegenhet og underlegenhet. Eksempelvis kan ambivalens oppstå i en begravelse når presten taler om det hellige rundt den avdøde, samtidig som de sørgende kjente den avdøde som en svoren ateist (Rappoport 2005: 17-18).

Ambivalensteorien havner ofte i skyggen av de tre andre humorteoriene, og er blant flere (Mills 2005; Moreall 1983) heller ikke inkludert som en overordnet humorteori. Mye av kritikken rundt ambivalens som en humorteori dreier seg om at ambivalens ikke nødvendigvis trenger å lede til humor. Ambivalens er et bredt begrep, og visse ambivalente følelser hos personer kan lede til negative sinnstilstander som angst og depresjoner (Feinberg 1978: 5). Jeg finner det allikevel ikke tilstrekkelig å avvise en humorteori helt grunnet at den tidvis ikke leder til humor. Eksempelvis er inkongruensteorien også blitt beskyldt for tidvis ikke å føre til humor. Den kan isteden føre til skrekk og avsky. Skrekk kan for eksempel finne sted ved ulike varianter av overraskelse, som er en form for inkongruens. Allikevel er det langt større oppslutning rundt inkongruensteorien enn ambivalensteorien, noe jeg ikke ser noe i veien med, ettersom den dekker et større spekter av humorformer. Dette vil blant annet komme fram av stilanalysen min senere.

Tross en del kritikk mot ambivalensteorien mener jeg den er dekkende for en del humor generelt, og ikke minst for mitt forskningsobjekt, *Peep Show*. Blant annet hevdet James Beattie (1809) i det attende århundre at mye av årsaken til latter ligger i motsetningene mellom det passende og det upassende. Dette er en form for humor jeg mener kan forklare noe av humoren i *Peep Show*.

Det passende vil da bli representert av følelsen av normaltilstand, mens det upassende vil ligge i følelsen av det som avviker fra normaltilstanden, hvilket jeg senere skal vise at det er mange eksempler på.

Når humorteorier etter mange år med forskning fortsatt er så forskjellige fra hverandre, så skyldes dette flere årsaker. En av dem er at humor har blitt forsket på innen så mange forskningstradisjoner, blant andre psykologi, sosiologi, litteratur, kritisk teori og matematikk (Mills 2005: 8). En annen årsak er at humor finner sted ved så mange av samfunnets sider og i vidt forskjellige former. I denne oppgaven vil blant annet den subjektive filmstilens innvirkning på *Peep Shows* humor ha en sentral plass.

I dette hovedkapitlet har jeg gått gjennom de fire makroteoriene innen humor. Disse teoriene vil gjennom stilanalysen være meget relevante for å forstå subjektivitetens betydning for humoren, ettersom visse humorformer synes å ha en større tilknytning til seriens subjektive filmstil. I neste kapittel skal jeg ta for meg subjektivitet som tema. Det er nettopp den subjektive filmstilen som gjør *Peep Show* til en annerledes serie.

KAPITTEL 3: PEEP SHOW OG SUBJEKTIVITET

Subjektivitet

Den mest direkte og etter hvert konvensjonelle måten å gjengi subjektive opplevelser hos karakterer innen film og TV er det man kaller for en *subjektiv kamerainnstilling*. En subjektiv kamerainnstilling bygger på at kamerabevegelsen og kameravinkelen identifiseres med en av aktørene i den fiktive handlingen. Aktørens avstand til det persiperte objekt vil da avgjøre om det blir et nærbilde eller et avstandsbilde (Braaten 1995: 29).

Videre er det mange filmtekniske alternativer man kan benytte seg av, avhengig av hva en ønsker å illustrere. En panorering fra venstre til høyre vil illustrere bevegelse i blikk hos aktøren. Tilsvarende kan en med et uklart bilde vise at aktøren ikke ser helt klart. Subjektive kamerainnstillinger er etter hvert blitt en konvensjonell effekt som brukes i mange filmer. I filmer som *Sult* (1966) og *A Clockwork Orange* (1971) er det en utstrakt bruk av denne fortellerteknikken i kombinasjon med andre fortellertekniske varianter, som gir filmene et sterkt subjektivt preg.

Subjekt som begrep blir normalt brukt til å karakterisere et oppfattende og tenkende vesen. Subjektet står da i motsetning til et objekt, som karakteriserer et vesen eller en ting som kan betraktes. Videre er det vanlig å betegne subjektivitetsbegrepet som en indre, psykisk virkelighet, til forskjell fra en ytre, fysisk virkelighet (Braaten 1995: 9-10).

På engelsk beskriver man en subjektiv kamerainnstilling som "point-of-view shot (POV)" eller "subjective shot". Som skuespiller David Mitchell kommenterer på dvd-en til første sesong av *Peep Show*, så var "POV" begrepet også arbeidstittelen til serien, den het *Point of View* i startfasen. På norsk er det mulig å bruke begreper som *synsvinkel* eller *synspunkt*, men jeg har valgt å kalle det for en *subjektiv kamerainnstilling*, slik som også Lars Thomas Braaten har gjort i sin bok om subjektiv film (Braaten 1995: 29). Med dette begrepet slipper man hentydningen til at man utelukkende ser gjennom en annens perspektiv.

Seymour Chatman (1978) argumenterer for at det er mulig å ha to forskjellige perspektiver gjennom ett bilde. Man kan "se gjennom øynene" til en karakter, mens sympatien går til en annen (Branigan 1984: 7). Slik blir det en tosidig subjektiv forståelse for seerne. Dette skjer ofte i *Peep Show*, ved at man sympatiserer for Mark gjennom en annen karakters perspektiv.

Denne sympatien oppstår ved bruk av subjektive kamerainnstillinger fra andre karakterers perspektiver i interaksjon med Mark. De subjektive kamerainnstillingene skiftes ofte mellom karakterene for å gi en variert montasje; allikevel er det generelt økt fokus på hovedkarakterenes perspektiver framfor andres. Mark og Jeremys subjektivitet blir gitt mest tid, samtidig som de er gitt voiceover. Dette fører til at de dominerer helhetsbildet, også når kamerainnstillingene ikke tar utgangspunkt i en av dem.

”POV”-begrepet indikerer altså at man blir gitt en annen persons synsvinkel. Så hvem sitt synspunkt er det man blir gitt, og hvem sitt synspunkt er det en har hvis det ikke tas i bruk ”point of view”? Når en betrakter en tekst som et objekt, trengs det også et subjekt som presenterer teksten. Subjektet kan tre fram gjennom forfattere, fortellere eller karakterer, mens de som hører, ser eller leser teksten vil være å betrakte som mottakere (Branigan 1984: 1).

I *Peep Show* vil jeg hevde at karakterene presenterer teksten. Gjennom de subjektive kamerainnstillingene blir man som seer framstilt den fiktive verden slik karakterene ”ser” den, og det står i motsetning til en framstilling hvor den fiktive handlingen blir illustrert gjennom ”objektive”, betraktende bilder. Til og med statister som bare har et klipp gjennom en episode vil presentere teksten, nettopp ved dette ene klippet. Ettersom Mark og Jeremy er seriens hovedkarakterer, samt de eneste som er gitt voiceover, vil disse to være å betrakte som tekstens hovedformidlere. I en film eller TV-serie uten bruk av subjektive kamerainnstillinger eller voiceover, vil manusforfatter og regissør være å betrakte som de som presenterer teksten. Hva man ser vil da være et resultat av hva som blir skildret, hvilket også gjelder for *Peep Show*. Forskjellen ligger i at *Peep Shows* seere gis inntrykk av at man ser gjennom karakterenes øyne.

Ved etableringsbildene i serien er det ikke lenger karakterene som presenterer teksten, da er det skaperne av teksten som trer inn i denne funksjonen. Etableringsbildene varer riktignok bare to sekunder, så dette kan kun sies å være et kort unntak. Det er imidlertid et godt eksempel på at formidlerrollen er dynamisk innen film og fjernsynsproduksjon. Ved hjelp av forskjellige fortellerteknikker trer forskjellige aktører frem og presenterer teksten.

Subjektivitet og realisme

I tillegg til å ha en subjektiv filmstil har *Peep Show* også et realistisk preg over seg. Lyssettingen i serien er tonet ned og skuespillerne har en realistisk væremåte - noe som er utypisk for situasjonskomedier generelt. Samtidig er den subjektive framstillingen med på å framheve en realistisk tilnærming. Serien er altså både subjektiv og realistisk. Det realistiske ved serien er noe den har til felles med flere andre nyere situasjonskomedier, blant andre *The Office* (BBC2: 2001-2003) og *Curb Your Enthusiasm* (HBO: 2000-), hvor filmstilen gir konnotasjoner til dokumentarsjangeren. I disse seriene er det en nedtonet bruk av lys, ofte kombinert med håndholdte kameraer.

Når jeg i denne oppgaven i hovedsak ønsker å fokusere på det subjektive ved serien framfor det realistiske, kommer det av at det realistiske har mindre å si for seriens oppbygning av humor enn hva subjektiviteten har. Med det mener jeg at humoren ville fungert også uten den realistiske filmstilen, mens den subjektive filmstilen derimot er avgjørende for at mye av humoren skal fungere. Subjektiviteten fungerer som et virkemiddel for å fremme humoren, samtidig som den bidrar til en sterkere identifikasjon til seriens karakterer. Identifikasjonen fører tidvis med seg en mer seriøs framstilling enn ved situasjonskomedier flest, men den seriøse framstillingen avsluttes alltid med morsomme poenger i etterkant. Ofte blandes det seriøse med komikk – noe som gir serien et tidvis tragikomisk preg.

Selv om den realistiske framstillingen i *Peep Show* ikke er like delaktig i humorens oppbygning som den subjektive filmstilen er, fører seriens realistiske preg til å gjøre den subjektive framstillingen mer troverdig. Når man gis illusjonen av å se gjennom andres øyne ligger premissene til rette for et realistisk perspektiv.

Mitt sterke fokus på subjektivitet kommer også av at det er dette virkemiddelet som virkelig skiller *Peep Show* fra andre situasjonskomedier. En realistisk eller dokumentarpreget filmstil har de siste årene blitt et mer brukt virkemiddel i situasjonskomedier, i motsetning til hva som er tilfellet for subjektiv filmstil. På grunn av det ser jeg det som viktig å undersøke subjektiviteten i serien, for å kunne bidra med en ny vinkling innen TV-mediets forskningslitteratur.

Subjektivitetens rolle i film- og TV-mediet

Når jeg i senere kapitler skal se videre på *Peep Shows* subjektive framstilling, er det interessant å se dette i lys av framstillingsmåten som eksisterer innen litteratur og film. Ifølge Braaten (1995) er det to hovedtradisjoner som tar for seg forholdet mellom disse to mediene. Den ene representeres blant andre av George Bluestone (1968 [1957]) og Alfred Estermann (1965), og er å betrakte som en puristisk tradisjon, altså en tradisjon bygget på tradisjonelle regler innenfor hvordan en film bør se ut. Også André Bazin (1967), Siegfried Kracauer (1965) og Erwin Panofsky (1934) kan sies å tilhøre denne tradisjonen, selv om deres tekster ikke er like tydelige i sine puristiske holdninger.

Den puristiske tradisjonens motstykke er å betrakte som en formidlende tradisjon, og representeres blant andre av Eisenstein (1949), Richardson (1969), Chatman (1978) og Alan Spiegel (1976). Innen denne tradisjonen finner man også skandinaviske representanter i Rune Waldekranz (1976) og Peter Schepelern (1972), som også har bidratt til å integrere filmvitenskapen inn i en større humanistisk forskningstradisjon.

Bluestones puristiske hovedargument går ut på den store forskjellen han hevder eksisterer mellom persepsjonen av ytre bilder og konsepsjonen av de mentale bilder. Med andre ord legger han her et sterkt skille mellom de ytre bildene han mener er typiske for filmen, og de indre bildene som han mener er mer typiske for litteraturen. Dette er hovedforskjellen mellom disse to mediene, ifølge Bluestone. Braaten kritiserer denne tilnæringsmåten, og beskylder Bluestone for å ha overfladiske kunnskaper om gjensidige påvirkninger mellom filmskapere og forfattere. Samtidig mener han at Bluestones analyser i hovedsak dreier seg om typiske Hollywood-forsøk på filmatisering av klassiske litterære verker (Braaten 1995: 15-20).

Når Eisenstein også er av en annen oppfatning enn Bluestone, bygger det ikke minst på et annet syn på filmen, et syn som ser på filmmediet som mer enn en mekanisk produksjon av en ytre virkelighet. Eisensteins essay "Dickens, Griffith, and the Film Today" (1949) har vært et viktig bidrag for å forstå forholdet mellom film og litteratur, da særlig vedrørende de fortellertekniske forholdene. Eisenstein trekker særlig likheter mellom Charles Dickens' romaner og Griffiths montasje, og hevder at disse to fortellerteknikkene har mange likheter.

Hovedpoenget til Eisenstein med dette essayet var å påpeke at filmkunsten burde bli betraktet som en videreføring av gamle kultur- og fortellertradisjoner. Richardson har siden ført denne teorien videre med boken *Literature and Film* fra 1969, hvor han peker på at filmen har potensial til å være et nyansert uttrykksmiddel for et fortellende subjekt (ibid. 15-20).

Å se betraktningene fra den formidlende tradisjonen i forhold til *Peep Show* er interessant, ettersom de tilegner subjektet relevans gjennom levende bilder. Som Richardson hevder, har filmen potensial til å være et nyansert uttrykksmiddel for et fortellende subjekt. Jeg mener at dette i aller høyeste grad er tilfelle i *Peep Show*, hvor de to hovedkarakterene får uttrykt seg sterkt gjennom den subjektive filmstilen. Mark og Jeremy blir gjennom den subjektive filmstilen oppgradert til fortellende subjekter som handlingen blir fortalt gjennom. På denne måten får seerne tilgang til deres indre verden, og man får tilgang til deres syn og tanker rundt deres omgivelser. De er ikke lenger redusert til deres kommentarer og fysiske opptreden; de framtrer også ved deres blikk og tanker. På denne måten blir serien noe mer enn en betraktning av den ytre, fysiske virkeligheten. Den bringer publikum inn i den indre, psykiske virkeligheten – en verden som jeg mener film og TV har potensial til å framstille.

Denne subjektiviteten fører dermed til at fortellerstilen skiller seg drastisk fra mye annen produksjon innen film og TV. Dette er trolig en av grunnene til at *Peep Show* tidvis har blitt betraktet som noe annet enn en situasjonskomedie, hvilket jeg vil drøfte videre i kapittel 4.

Subjektivitetens betydning for humoren vil også bli nøye drøftet i kapittel 7, gjennom stilanalysen. Først ønsker jeg imidlertid å diskutere subjektiviteten videre, blant annet gjennom innfallsvinkler fra strukturalister som Chatman og Roland Barthes.

Fortellende subjektivitet

I narrativ teori har begrepsparet "historie"/"diskurs" blitt brukt av strukturalister som Barthes (1977) og Chatman (1978). I dette ligger det at gjennom en fortelling vil historien representere *hva* som blir fortalt, mens diskursen vil representere *hvordan* det blir fortalt (Braaten 1995: 21-22). Diskursen for film og fjernsyn vil da tilsvare filmstilen.

I den formidlende tradisjonen legges det betydelig mer vekt på diskursen og dens subjektive potensial, enn hva som blir gjort gjennom den puristiske tradisjonen. Samtidig er det verdt å nevne at diskursens viktighet heller ikke har blitt sett på som noen selvfølge blant alle de franske strukturalistene. Barthes argumenterte i 1966 i en utgave av *Communication* for at begrepet om karakterer alltid vil bli satt i skyggen av fortellingens plot. Med dette la han langt mer vekt på fortellingens historie framfor deres diskurs. Dette var imidlertid et syn Barthes beveget seg bort fra noen år senere, da han i 1970-årene satte et sterkere fokus på karakterers psykologiske vesen innen filmen (Chatman 1978: 114-115).

Strukturalistenes syn kan i stor grad brukes om fortellinger innen flere medier, men det er særlig blitt satt fokus på litteratur og film. Medienes ulikheter og begrensninger har også blitt satt i fokus, blant annet påpeker Chatman (1978: 30) hvordan *ubevissthet* er en kvalitet innen litteraturen, som filmen må mediere til *bestemthet*. Man kan beskrive delvis hvordan en karakter har kledd seg i en roman, mens i filmen kan man ikke utelate detaljer på samme måte. Det visuelle fører til en bestemthet, hvilket er et godt eksempel på absolutte forskjeller som eksisterer i fortellinger fortalt gjennom litteratur og film. Hensikten til den formidlende tradisjon er heller ikke å streve mot å finne flest mulig likhetstegn mellom disse mediene, derimot ønsker den å vise at filmen viderefører en lang fortellertradisjon, og at også dette mediet har potensial til å skildre subjektivitet.

I Braatens analyse av Henning Carlsens filmatisering av *Sult* fra 1966 tematiserer han hvordan regissøren har angrepet utfordringen med å framstille en subjektiv fortelling gjennom filmmediet. Braaten trekker fram den anerkjente britiske filmkritikeren Penelope Gilliatt, som kaller *Sult* for et gjennombrudd for den subjektive filmen. Hun forklarer filmens sjarm på følgende måte: "The experience of this film is the experience of being this character" (Siteret i Braaten, 1995: 80). Hvordan denne subjektive framstilling blir gjort gjennom filmens protagonist skjer på flere måter. *Sult* bærer blant annet et sterkt preg av den teknikken som er så typisk for *Peep Show*, nemlig subjektive kamerainnstillinger. Kameraet identifiseres direkte med en person i filmfortellingen for å synliggjøre for seerne hva han eller hun ser. Det er imidlertid også andre teknikker som er brukt i *Sult* for å gi en subjektiv framstilling. Overeksponering og påfallende kamerabevegelser er brukt av Carlsen for å illustrere den navnløse hovedpersonens indre bilder, følelser og fantasier.

Kamerabevegelsene fortøner seg dermed som et virkemiddel for å illustrere hovedpersonens psykiske tilstand (Braaten 1995: 80). I likhet med *Sult* fører kamerainnstillingene i *Peep Show* til en illustrasjon av karakterenes indre bilder. Skildringen av karakterenes følelser og fantasier kommer i hovedsak fram via voiceover i *Peep Show*, men må også bli sett i sammenheng med de subjektive bildene. Særlig er denne kombinasjonen relevant når den som "ser" samtidig snakker eller tenker høyt i form av voiceover. Graden av subjektivitet gjennom bildet vil også komme an på situasjonen, eksempelvis vil scenene hvor karakterene er alene gi et sterkt preg av subjektivitet. Når den som "ser" isteden fokuserer på andre som snakker, vil bildet gi et mindre subjektivt preg.

I neste delkapittel skal jeg ta for meg bruken av utsnitt i *Peep Show*. Utsnittene i denne serien er ofte avhengig av karakterenes avstand til hverandre. Dette fører blant annet til en utstrakt bruk av nærbilder.

Bruken av utsnitt i Peep Show

Bruk av nærbilder i situasjonskomedier forekommer sjeldent (Mills 2005: 84). Halvnære, halvtotale og totale utsnitt forekommer derimot ofte. Halvnære utsnitt blir blant annet mye brukt for å skape reaksjonsbilder blant karakterer etter en morsom kommentar. Selv om situasjonskomedier normalt anerkjenner sitt publikum ved bruk av latter, har de samtidig ofte holdt sitt publikum på en viss avstand. Nærbilde, som er et sterkt og effektivt virkemiddel innen filmer, dramaserier og såpeoperaer, velges ofte bort i situasjonskomedier. Dette gjør det lettere for publikum å le av karakterene. Samtidig fører det til en definering av situasjonskomedien som en sjanger som ikke er altfor opptatt av karakterenes indre psyke. Når vi allikevel ser at nærbilder blir brukt i situasjonskomedien, kommer dette normalt sett av at situasjonskomediesjangeren iblant låner elementer fra TV-dramaet (Mills 2005: 84-90).

Peep Shows bruk av bildeutsnitt vil normalt avhenge av karakterenes avstand til hverandre. Denne avstanden blir imidlertid gjort mindre tidvis. Dette kan gi seerne en illusjon om et økt fokus fra den som ser, men kan også bli sett på som et filmestetisk virkemiddel for å komme nærmere karakterene. Som jeg senere skal vise i stilanalysen brukes det iblant jumpcuts i *Peep Show*, hvor man da klipper til et nærbilde for å poengtere et alvorlig øyeblikk.

Peep Shows seere kommer altså tett innpå dens karakterer grunnet seriens subjektive filmstil. Ofte skjer dette ved at den det er hovedfokus på ikke er å se i bildet. Man identifiserer seg med karakteren som "ser". Dette forsterkes ved at voiceoveren tidvis overdøver andre karakterers stemmer. Når bildet rettes mot Jeremy gjennom Marks "øyne", får seerne også innsyn i Marks verden, ikke bare Jeremys.

På grunn av de subjektive kamerainnstillingene i *Peep Show* får ofte nærbilder en helt annen funksjon enn hva som er tilfellet ved konvensjonell film og fjernsyn. Nærbilder i *Peep Show* framstår tidvis som noe rotete og svært uvant for TV-seerne. Når noen av karakterene for eksempel kysser, vil dette føre til et ultranært bilde, som i bevegelse framstår som uvant og komisk. Samtidig vil tankene rettes mot både den som ser, og den som blir sett på. Dette kan naturligvis variere noe, i forhold til hvor lenge klippene varer, om voiceover blir brukt samtidig, hvor mye kameraet beveger seg, bildeutsnitt og hvordan handlingssituasjonen til den det er fokusert på tar form.

Når subjektive kamerainnstillinger ofte blir kombinert med nærbilder i *Peep Show*, gir dette et sterkt subjektivt preg, som gir betydning for humoren i serien. Blant annet vil identifisering med karakterene gjøre at man tar deres parti når andre karakterer blir latterliggjort.

Voiceover

Bruk av voiceover finner man i mange filmer, TV-serier og TV-reklamer, og det er et mye brukt virkemiddel innen situasjonskomedier. Voiceover kan brukes på mange forskjellige måter, hvor en mulighet er å bruke en nøytral stemme, som ikke har noe med seriens karakterer å gjøre, hvilket blant annet er gjort i *Arrested Development* (Fox: 2003-2006). En annen mulighet er å la en av karakterene kommentere handlingsforløpet i serien, slik som er gjort i *Scrubs* (NBC/ABC: 2001-) og *My Name is Earl* (NBC: 2005-). Det finnes med andre ord mange forskjellige måter å bruke voiceover på, og måten det er blitt gjort på i *Peep Show*, altså med å høre hva karakterene "tenker", er ingen ny idé. At voiceover brukes såpass mye, er derimot uvanlig. Det er altså den ekstreme bruken av voiceover og subjektive kamerainnstillinger som virkelig skiller serien fra andre situasjonskomedier.

Effekten av *Peep Shows* stadige bruk av voiceover har flere sider ved seg. En av dem er at man får tilgang til Mark og Jeremys psyke. Det er kun disse to karakterene som er gitt voiceover, og ved å høre i så stor grad hva de "tenker" kan man forstå deres handlinger og ord på en annen måte enn hvis man ikke hadde brukt voiceover på denne måten.

Ofte brukes voiceoveren i serien for å gi et alvorlig eller nøytralt budskap. Slik blir man kjent med de to karakterene på en måte som ikke nødvendigvis trenger å være av humoristisk art. Allikevel har voiceoveren nesten alltid en betydning for humoren. Som jeg i stilanalysen senere vil vise, er seriens tidvis alvorlige tone ofte viktig for humoren, da den er med på å legge et grunnlag for inkongruens for et senere humoristisk poeng.

En annen inkongruent effekt man får ved bruken av voiceover i *Peep Show* er forskjellen mellom de to hovedkarakterenes tanker og handlinger. De tenker ofte en ting, men de gjør eller sier noe annet. På denne måten maskerer de sine egentlige impulser, ved å handle på en måte som vil gjøre dem sosialt akseptable (Mills 2009: 132). Særlig gjelder dette for Marks del, ettersom hans tankegang er meget komplisert og rotete, mens hans ønske om å opptre sosialt akseptabelt er meget sterkt. Dette fører til at han ofte prøver å rasjonalisere seg fram til en god væremåte, noe som blir humoristisk framstilt i *Peep Show*.

I dette hovedkapittelet har jeg redegjort for subjektivitet i film og fjernsyn. Det neste hovedkapittelet tar for seg situasjonskomedier, og da *Peep Show* spesielt.

KAPITTEL 4: PEEP SHOW OG SITUASJONSKOMEDIER

Situasjonskomedien som forskningsobjekt

Det er blitt forsket relativt lite på situasjonskomedier. Dette kan komme av situasjonskomediens lave kulturelle posisjon, både i samfunnet og academia. En annen årsak kan være at det har skjedd relativt lite i utviklingen av situasjonskomedien inntil nylig. Selv om innhold og tema har utviklet seg i takt med samfunnets generelle utvikling, har fortellerstilen blitt lite forandret. Ifølge Brett Mills (2005) er det en rekke fagtradisjoner som potensielt kunne ha forsket på situasjonskomedier, men som har valgt å la være av ulike grunner. Disse fagtradisjonene er blant andre Cultural Studies og kjønnsstudier. Han peker på at denne avholdenheten kan skyldes at Cultural Studies-tradisjonen har et ønske om å bli tatt seriøst, og at det derfor kan være vanskelig å ta for seg et studiefelt som situasjonskomedien. Frances Gray (1994) kommer til samme konklusjon innen kjønnsstudier.

Filmvitenskapen har imidlertid tatt for seg filmkomedien, som er en sjanger relatert til situasjonskomedien. Det har allikevel vært en tendens at forskningsobjektene har vært filmer som finner nye måter å tematisere handlingen på, eller som skiller seg ut ved sin filmtekniske stil. Woody Allens og Charlie Chaplins filmer er typiske eksempler på dette. Humoren står altså ikke alltid i sentrum i forskningen på disse filmene (Mills 2005: 20).

Når filmviter Kristin Thompson har tatt for seg situasjonskomedier som *The Royle Family* (BBC 2, BBC 1: 1998-2000) og *The Simpsons* (Fox: 1989-), og kalt dem for art television, så har denne definisjonen også lite med humor å gjøre (2003: 136-137). Hennes definisjon har å gjøre med den førstnevntes uvanlige filmstil og den sistnevnes hyppige bruk av intertekstuelle referanser og ulike nivåer å forstå serien på. Dette er elementer som tidligere ble lite brukt i situasjonskomedien.

David Groth (1983) argumenterer for at det er en god grunn til at situasjonskomedien er et lite spennende forskningsobjekt. Han mener at alt det tradisjonelle komedien står for, har blitt styrtet i den nye formen for amerikansk fjernsyn. Han hevder at ønsket om forandring og nyskapning har forsvunnet fullstendig, og at situasjonskomedien i sin form er repeterende og altfor stabil.

Det er allikevel liten tvil om at situasjonskomedien har en bred publikumsappell, og siden Groths kritikk i 1983 har flere situasjonskomedier i Storbritannia og USA beveget seg bort fra datidens filmatiske konvensjoner innen sjangeren.

Peep Show – En situasjonskomedie som skiller seg ut

Peep Show er skrevet av Jesse Armstrong og Sam Bain. Hovedpersonene i serien spilles av David Mitchell og Robert Webb. Serien skildrer livene til Mark Corrigan (Mitchell) og Jeremy Osbourne (Webb), to menn i slutten av tyveårene, som bor sammen i en leilighet sør i London. Mark er av den følsomme typen, jobber som bankkonsulent og leter stadig etter "the one" – en skikkelse som i de første sesongene tar form av hans kollega Sophie (Olivia Colman). Jeremy er Marks strake motsetning. Han prøver å slå igjennom som musiker, men han er lat og umoden, samtidig som hans bandkollega og kompis Super Hans (Matt King) ikke er stort bedre.

Serien tar utgangspunkt i at Jeremy (også kalt Jez i serien) blir kastet ut av sin kjæreste "Big Suze" (Sophie Winkleman) og flytter inn hos sin venn Mark, som han ble kjent med i studieårene. I kontrastene mellom disse to karakterene ligger mye av kjernen bak humoren i serien. De to kan betraktes som en fiktiv, dysfunksjonell familie, noe som er typisk for situasjonskomedien.

Mye av filmingen i starten av serien foregikk ved at de to hovedpersonene hadde montert kameraer på hodene sine. Dette hadde de da naturligvis ikke på seg da de selv ble filmet, hvilket gjør at innspillingen tar lengre tid enn ved normal innspilling. I de siste sesongene har imidlertid hodekameraene blitt brukt mindre og mindre. Skuespillerne spiller da isteden rett mot kamera, som enten er håndholdt eller i et kamerastativ. Ifølge Webb gir dette samme effekt, men det er enklere å gjøre i tillegg til at kvaliteten blir bedre. Denne subjektive filmstilen kombineres ofte med at karakterene framstilles i pinlige situasjoner.

Da Armstrong og Bain bestemte seg for å lage denne annerledes situasjonskomedien, tenkte de at det ville være interessant å høre andres tanker. Ved å høre andres tanker, gis seerne en helt annen vinkling i form av de fortalte vitsene, og de håpet at dette ville være en teknikk som gagnet humoren.

Armstrong og Bain peker på et annet perspektiv som var fordelaktig med hensyn til bruken av subjektive kamerainstillinger, nemlig at dette ville skille serien fra det meste annet som gikk på TV. De hevder at uten bruk av subjektive kamerainstillinger ville serien minnet mye om andre britiske situasjonskomedier, som for eksempel *Spaced* (Channel 4: 1999-2001) og *Men Behaving Badly* (ITV, BBC 1: 1992-1998) (Gibson 2008).

Situasjonskomedien som sjanger

Situasjonskomedien er å betrakte som en sjanger, og Gill Branston (2006: 44) argumenterer for viktigheten av en slik sjangerinndeling innen fjernsyn. Hun hevder det er en sentral måte for publikum, produsere og kritikere å klassifisere media på.

Sjangerstudier baserer seg på å definere flere tekster som har gjenkjennende likheter under en kategori (Harris, Rosen & Calpas 1995: 509). Situasjonskomedien er samtidig en sjanger som er blitt betraktet som relativt statisk i sin utvikling, og kjennetegnene for denne sjangeren kan dermed være å betrakte som lettere å gjenkjenne enn andre sjangere. Allikevel er ingen sjangere statiske, og avvik fra det normale er ofte det som vil bli forsket på, hvilket er tilfelle for min stilanalyse av *Peep Show*. Steave Neale (1990: 48) argumenterer for at sjangeres utvikling fungerer gjennom repetisjon og forskjellighet. Med det legger han til grunne at alle nye medieprodukter må være like nok sine forgjengere for å bli forstått, men samtidig forskjellige nok for at de skal bli interessante.

Neales ovennevnte tilnærming mener jeg er beskrivende for *Peep Show* og andre nyere situasjonskomedier som er alternative i sin form. Disse seriene bærer et sterkt preg av hva som typisk kjennetegner situasjonskomedier, men samtidig bærer de noe nytt ved seg, og i *Peep Show* er dette "nye" hovedsaklig i form av subjektive kamerainstillinger og voiceover.

Larry Mintz (1985) er en av dem som har karakterisert den tradisjonelle situasjonskomedien, og det kan være interessant å se på hvilke kriterier han fokuserer på, ikke minst danner det et godt grunnlag for forståelsen av *Peep Show*. Han legger vekt på at en situasjonskomedie varer i cirka en halvtime, og dreier seg om de samme karakterene uke etter uke. Han hevder at settingen vil normalt være den samme, samtidig som hver episode blir avsluttet og forklart etter den endte halvtimen.

Samtidig trekker han fram innspillingsmåten, hvor de fleste serier er spilt inn live foran et publikum eller det er redigert inn latter, hvilket fører med seg at TV-seerne får inntrykk av å se en framførelse som er ment å være morsom. Det viktigste kjennetegnet ifølge Metz er allikevel at de problemer eller trusler som møter karakterene alltid blir løst, slik at den neste episoden kan starte med samme utgangspunkt som den forrige (Mintz: 1985: 114-115).

I neste delkapittel skal jeg diskutere *Peep Shows* forhold til denne forståelsen av sjangeren.

Er Peep Show egentlig en situasjonskomedie?

Hvis man uten å kjenne til *Peep Show* skulle kommet over serien på TV, kunne det vært vanskelig å kategorisere den. Den bærer preg av subjektive kamerainnstillinger, ingen latter etter vitsene, i tillegg til utstrakt bruk av voiceover. Dette er de tre mest åpenbare forskjellene mellom *Peep Show* og andre situasjonskomedier. På dvd-en til den sjette sesongen av *Peep Show* er det også laget en ekstra versjon av sesongens første episode, hvor latter og applaus er redigert inn. Det viser at mangelen på latter og applaus i serien er et bevisst valg.

Man kan på en måte si at den store forskjellen mellom *Peep Show* og andre situasjonskomedier er plasseringen av situasjonen. Hovedsituasjonene til de fleste situasjonskomedier ligger ved et kontor, et hotell, et hjem eller en kafé – altså en eller annen fysisk plass.

I *Peep Show* befinner situasjonene seg naturlig nok på ulike fysiske plasser de og, enten det er i leiligheten til Mark og Jeremy eller på kontoret til Mark. Men der humoren får sitt utspring, der situasjonen står i sentrum, er ofte inne i hodene til Mark og Jeremy. Med dette mener jeg at voiceoveren i serien baserer seg på de subjektive "tankene" til de to hovedpersonene. Det man ler av er ofte deres betraktninger av omverdenen. Dette forsterkes også ved bruken av de subjektive kamerainnstillingene. Det fører til at det ofte er karakterenes tolkning av omverdenen som er humoristisk framfor hva de gjør. *Peep Show* preges med andre ord av *subjektiv humor*.

David Mitchell, skuespilleren bak karakteren Mark, har merket seg at *Peep Show* ofte blir sett på som noe annet enn en situasjonskomedie. Den annerledes framstillingen av situasjonen har ført til at mange unnskylder seg ovenfor Mitchell når de betegner serien som en situasjonskomedie. Mitchell er på sin side stolt av å kalle serien for en situasjonskomedie og hevder at dette er den beste formen for TV. Han mener det finnes ingen dokumentarer, talkshows, drama, reality-TV eller andre TV-programmer som folk elsker så mye som *Fawlty Towers* (BBC2: 1975, 1979), *Dad's Army* (BBC 1: 1968-1977), *The Office*, *The Simpsons*, *Friends* (NBC: 1994-2004) eller *Seinfeld* (NBC: 1989-1998). Han trekker også fram pressen i denne sammenheng – deres negative kritikk mot nye situasjonskomedier som ikke fungerer har å gjøre med at slike serier er en fornærmelse mot publikum (Armstrong & Bain 2008: 9-10).

Hvorfor folk unnskylder seg ovenfor Mitchell når de kategoriserer *Peep Show* som en situasjonskomedie er et interessant element. En av årsakene til det, vil jeg hevde, er å finne i menneskers oppfatning av sjangere og medier. Denne oppfatningen fører meg tilbake til Bluestone (1968 [1957]) og Eisenstein (1949). Som tidligere nevnt, mente Bluestone at de ytre bildene er typiske for filmen, mens de indre bildene er mer typiske for litteraturen. Eisenstein hevdet derimot at filmen burde kunne fungere som en viderefører av gamle kultur og fortellertradisjoner, ikke minst hentet fra litteraturen, hvilket blant annet kan gjøres ved en subjektivt fortalt film. Når *Peep Show* benytter subjektive kamerainnstillinger, beveger de seg fra de ytre bildene til de indre bildene. At dette gjøres i en sjanger som situasjonskomedien er ekstra spesielt, ettersom subjektivitet overhodet ikke er forbundet med denne sjangeren. At en subjektiv filmstil tas i bruk i filmer og dramaserier er mer naturlig, da subjektivitet innenfor det visuelle i større grad er knyttet til drama enn til humor.

En annen årsak til at *Peep Show* kan bli betraktet som noe annet enn en situasjonskomedie er dens tidvis dystre framstilling av seriens to hovedkarakterer, og da særlig Mark. Gjennom voiceover får man tilgang til hans skepsis til sine omgivelser, og ofte har han det regelrett ikke bra. Ofte bærer situasjonskomedier preg av å ha en overdreven munter tone ved seg. Det betyr allikevel ikke at dysterhet og humor ikke kan kombineres. Ifølge Marvin R. Koller fungerer humor ofte bra når den står i forhold til menneskelig smerte. Humorister er ikke naive, de prøver sjelden å insistere på at livet er ment å være hyggelig hele tiden.

Tvert imot er de godt kjent med menneskelig smerte, og prøver heller å minne sitt publikum på at ubehag er tålbart, fordi det også fins gevinster her i livet. Koller hevder at mye humor er utviklet ved ønsket om å lage komedie for å lette menneskers byrder og til å oppmuntre mennesker til å imøtekomme deres problemer, eller til å sette dem midlertidig til side (Koller 1988: 24).

Kollers poeng ser jeg på som meget treffende i forhold til *Peep Show*. Det er allikevel verdt å nevne at det eksisterer noe forvirring rundt ulike sjangere, ettersom det har vært en tendens at de låner elementer fra hverandre, ikke minst blir humor brukt i mange forskjellige serier. Sjangeren komediedrama er et godt eksempel på dette, med serier som *Sex and the City* (HBO: 1998-2004), *Six Feet Under* (HBO: 2001-2005) og *Shameless* (Channel 4: 2004-). Her er imidlertid humoren sterkt redusert av dramasjangerens konvensjoner og vil kun fungere sekundært. Også situasjonskomedier låner elementer fra andre sjangere, blant andre drama- og dokumentarsjangeren. Sammen med *Peep Show* er *M*A*S*H* (CBS: 1972-1983) et godt eksempel på en situasjonskomedie av mer seriøs karakter, men dette er allikevel kun en gradforskjell, situasjonskomedien vil alltid ha det humoristiske som sitt hovedtrekk (Mills 2005: 18-19).

Spørsmålet blir da om det fortsatt er tjenlig å kalle *Peep Show* for en situasjonskomedie? Mitchell hevder at det i aller høyeste grad er en situasjonskomedie, bare med en subjektiv form, og det vil jeg si meg enig i. Det viktigste kjennetegnet for situasjonskomedier mener jeg er humoren, og at de problemene som oppstår i en episode mer eller mindre løses i løpet av episoden, som da varer cirka tjuefem minutter. Filmstilen mener jeg heller kan fungere som en underkategori for å beskrive ulike situasjonskomedier, for eksempel ved å kalle *Peep Show* for en *subjektiv situasjonskomedie*, slik jeg også har kalt denne oppgaven.

I dette hovedkapittelet har jeg diskutert *Peep Show* i forhold til situasjonskomedier. Det har gitt en pekepinn på hvor *Peep Show* ligger i forhold til annen produksjon innen denne sjangeren. I de neste kapitlene skal jeg analysere *Peep Show*, og jeg starter med å introdusere de fire viktigste karakterene i serien. Disse karakterene er knyttet sterkt opp mot subjektivitet, humor og tematikk.

Del 2: Analyse

KAPITTEL 5: KARAKTERER I PEEP SHOW

Karakterer i situasjonskomedien

En karakter i en situasjonskomedie er en person som har blitt skapt gjennom fiksjon. Sammen med plot, setting, tema og stil, blir karakterer betraktet som en av de viktigste byggesteinene innen fiksjon (Hennequin 1918).

I situasjonskomedier synes karakterene sjelden å forandre seg stort. Episoder i situasjonskomedier starter som regel med at karakterene har et problem, som de på et irrasjonelt vis senere prøver å løse. Ved episodens klimaks innser de at de har møtt problemet på feil vis, og de løser det på en annen måte. Karakterer i situasjonskomedier synes imidlertid ikke å ha lært noe av sine feil når neste episode starter igjen (Smith 1999: 96).

I situasjonskomedier følger det som regel individuelle historier per karakter. Disse historiene varierer i størrelse avhengig av størrelsen på karakterens rolle i serien. I *Peep Show* er de viktigste historiene sentrert rundt seriens to hovedkarakterer, Mark og Jeremy. Historiene pleier som regel å gå inn i hverandre mot slutten av episoden, ofte sentrert rundt episodens hovedhistorie (ibid. 97).

Karakterene i *Peep Show* er også bærere av politiske meninger. Fram til 1970- tallet var situasjonskomedier i liten grad politiske, men de siste tiårene har det dukket opp flere situasjonskomedier med et politisk preg, blant andre *M*A*S*H*, *Married With Children* (Fox: 1987-1997) og *The Simpsons*. Dette fører også med seg at karakterene i mindre grad er fiktive – de forholder seg til samfunnet rundt seg i likhet med dens seere. Dette spiller en viktig rolle for tematikk i situasjonskomedier.

Mark Corrigan



Figur 1: Mark Corrigan spilles av David Mitchell.

Jeg ønsker her å se nærmere på Mark Corrigan – en karakter jeg vil hevde er en meget kompleks figur innen situasjonskomediesjangeren. Jeg har tidligere i oppgaven beskrevet Mark som en følsom og usikker bankkonsulent, som stadig leter etter "the one". Tilgangen til hans tanker gjør det imidlertid vanskelig å redusere denne karakteren ned til en stereotype. På den ene siden er Mark en bankkonsulent, han jobber med utlån til kunder. Han gjør det relativt bra og får etter hvert også forfremmelse. Det kommer også fram at han studerte økonomiske fag da han var student. Hans egentlige interesse er derimot historie. Han leser mye historie på fritiden og da særlig krigshistorie. Hans interesse for dette temaet kommer fram gjennom bruken av voiceover og ved hjelp av intertekstuelle referanser, ofte kombineres også disse to virkemidlene. Mark gir også stadig uttrykk for at han føler han er på feil hylle i livet. Han angre blant annet på at han ikke studerte historie da han gikk på universitetet.

Det var på universitetet han ble kjent med sin gode venn Jeremy Osbourne, som han bor sammen med. Jeremy referer ofte til de to som "the El Dude Brothers" – en betegnelse som stammer fra studietiden, men som er noe mystifisert i serien. Uttrykket fungerer som intern humor, som seerne aldri gis full tilgang til.

På tross av at Mark føler han er på feil hylle yrkesmessig, fremstilles det i serien som at det er dette holdepunktet i hans liv hvor han hører mest hjemme. Det sosiale, og da særlig med kvinner, er et av hans svakere punkter, hvilket han også er fullstendig klar over. Mark er med andre ord å forstå som en mislykket karakter, hvilket er et erketyrisk fenomen for karakterer i britiske situasjonskomedier. Gjennom tankene til Mark kommer ofte hans usikkerhet og tvil fram. Hans kjærlighet til Sophie blir tematisert, samtidig som hans egen legning blir satt på prøve gjentatte ganger. Hans egen bevissthet over sin usikre sosiale fremtreden gjør at bruk av overlegenhet ovenfor han selv stadig vekk blir gjort til et humoristisk poeng gjennom bruken av voiceover.

Det som i stor grad gjør Mark til en morsom karakter i *Peep Show* er den subjektive filmstilen. Det er kun han og Jeremy som er gitt voiceover i denne serien, så det er kun disse karakterene man kan høre "tenke" høyt. Inkongruensen som oppstår mellom tankene til Mark og det han sier og gjør er grunnlaget for mye av humoren bak denne karakteren. Et annet fenomen som gjør seg morsomt for Marks vedkommende er hans tankeresonnementer. De bærer preg av hans rasjonalitet, usikkerhet og sans for historie.

Når Mark er i dialog med andre karakterer, er det ofte samspillet med voiceoveren som er med på å skape humor. Han har en sarkastisk uttrykksmåte som står i samspill med hans tankerekke. Denne sarkasmen rettes ofte mot forhold utenfor husets fire vegger – han kommenterer gjerne samtidige politiske temaer i Storbritannia. Etersom Marks personlighet baserer seg mye på logikk og rasjonalitet, vil det som avviker fra disse tilnærmingene bli lite verdsatt av Mark. Dermed blir både venstreradikale og høyrreradikale rakkert ned på, samt religiøsitet og Tony Blair.

Jeremy Osbourne



Figur 2: Jeremy Osbourne spilles av Robert Webb.

I leiligheten til Mark bor også Jeremy Osbourne. Jeremy, som også er kjent som "Jez" i serien, ble kjent med Mark fra den gangen de gikk på universitetet i Dartmouth sammen. Sammen utgjør Mark og Jeremy en fiktiv, dysfunksjonell familie, hvilket er et kjennetegn på mange situasjonskomedier i dag.

Jeremy betrakter seg selv som musiker i serien, men han fungerer i større grad som arbeidsledig. I motsetning til Mark er han egoistisk og umoden, men han har til gjengjeld en høyere sosial intelligens. Slik utfyller seriens to hovedkarakterer hverandre på mange plan, men deres forskjelligheter legger også grunnlag for mange konflikter og diskusjoner, som ofte får en humoristisk form.

I likhet med karakteren Mark får man også tilgang til Jeremys tanker gjennom voiceover. Ettersom disse to karakterene er såpass forskjellige, vil tankene også bære i to forskjellige retninger. Egoismen til Jeremy kommer ofte fram gjennom hans tanker, samtidig som han også ivrig gjør seg opp meninger om alkohol, narkotika og kvinner.

Jeremys umodenhet kommer også ofte fram gjennom voiceover, nettopp ved at han rasjonaliserer seg fram til slutninger som er lite logiske. Nedenfor følger et eksempel av denne typen irrasjonell tankegang fra Jeremy, hvor han i første episode av sesong tre gjør seg opp noen tanker, mens han kombinerer øldrikking og innkjøp på supermarkedet.

Jeremy (V/O): That wasn't depressing, that was great. Big Suze out of my life forever, so what? I'm getting threesomes. Why have I never thought about drinking in the day before? What's more fun than a couple of nice cold beerskis? What's depressing about that? Nothing. You can't be depressed when you're pissed, it's not possible.

(Armstrong & Bain 2008: 143)

Denne typen tankerekker vil ofte bli motsagt av Mark på et senere tidspunkt, og Jeremy må ofte innse at hans tanker rundt livet ikke alltid stemmer med virkeligheten. For selv om Jeremy på mange måter er imot å etablere seg, er han heller ikke fornøyd med sin egen livssituasjon. Han er som regel blakk og kommer ingen vei med musikken, i tillegg til at også han som regel mislykkes med sitt kjærlighetsliv.

Mens Jeremy tidvis stiller seg kritisk til egen situasjon, er karakteren Super Hans langt mer selvsikker. Super Hans' nonchalante og radikale holdning gjør at han er en markant karakter i *Peep Show* på tross av at han ikke er gitt voiceover.

Super Hans



Figur 3: Super Hans spilles av Matt King.

Jeremy spiller i band med sin venn Super Hans. Man får ikke tilgang til Super Hans' tanker, derimot er mye av humoren knyttet til denne karakterens kvikke replikker og utagerende livsstil. Han bruker mange forskjellige former for narkotika, blant annet konsumerer han mye crack og kokain i den andre sesongen av serien.

Super Hans snakker med en kraftig arbeideraksent og banner ekstremt mye. Han står også som en sterk kontrast til karakteren Mark, og disse to er ikke spesielt gode venner. Selv om Jeremy sier og gjør mye rart, er Super Hans langt drøyere i sin livsstil, hvilket iblant fører til noen uenigheter mellom disse to karakterene. Super Hans har ingen respekt for samfunnets institusjoner, og dette kommer stadig vekk fram gjennom hans kvikke replikker. De subjektive kamerainstillingene er tidvis av betydning for Super Hans, men ikke i like stor grad i forhold til hva som er tilfelle for Mark og Jeremy.

Super Hans fungerer som en irrasjonell karakter i *Peep Show*, en type karakter man også kan finne i flere andre situasjonskomedier. Eksempler på disse er Kramer i *Seinfeld* og Phoebe i *Friends*.

Det som gjør at Super Hans skiller seg ut i forhold til irrasjonelle karakterer fra andre situasjonskomedier er hans ekstreme kontroversielle holdning. Han mottar oralsex fra en mindreårig gutt, røyker crack i en begravelse og beskriver sine omgivelser med ordlag som en sjelden finner i andre situasjonskomedier. I andre episode av sesong tre ønsker han blant annet å kalle sin nye pub for "Free the Paedos". Denne typen tematikk er ikke normalt for situasjonskomedier generelt og sørger for at *Peep Show* skiller seg ut på flere plan enn kun ved subjektiv filmstil.

Super Hans' humor bærer ofte preg av å være en tendensiøs, inkongruent form for humor, i tillegg til at han er den av karakterene som i størst grad benytter seg av *fysisk humor*. Det vil si at hans fysiske bevegelser er noe overdrevet, og det fører til humor.

Sophie Chapman



Figur 4: Sophie Chapman spilles av Olivia Colman.

Sophie er Marks kollega og blir etter hvert også hans kjæreste og forlovede. Hun synes Mark er litt rar og er ofte skeptisk til hans mangel på sosial intelligens.

Samtidig setter hun pris på stødigheten til Mark, og hun får etter hvert et sterkt ønske om å få barn. Sophie kommer fra distriktene i England og har en velstående familie.

Sophies forhold til alkohol og narkotika er i de første sesongene noenlunde moderat. Gjennom sesong fem begynner hun imidlertid å miste grepet noe. Hun blir etter hvert også gravid med Mark, på tross av at ekteskapet er over. Hvem som er faren er imidlertid noe usikkert i starten, ettersom hun også hadde en kort affære med Jeremy. Det leder til følgende konversasjon mellom de to hovedkarakterene i siste episode av den femte sesongen.

Jeremy: And what about the ... issue?

Mark: Well if Sophie continues down her path towards self-destruction, we'll end up adopting like a couple of gay dads, anyway. So we'll never need to find out whose it is.

Jeremy: Right ... who knows? Who the fuck even cares?

Mark: Exactly.

Mark (V/O): Oh, Jesus.

Jeremy (V/O): Oh, Jesus.

(Armstrong & Bain 2008: 329)

At Mark er faren blir allikevel senere fastslått ved hjelp av en farskapstest. Selv om Sophie ikke alltid har en like stor plass i episodene, er rollen hennes viktig i forhold til Mark. Mark er i de første episodene besatt av Sophie, og mange av hans tanker og handlinger dreier seg nettopp om henne.

Sophies humor fungerer ofte som en kontrast til Mark. Gjennom at man ser gjennom hennes øyne, framstår Marks usikre vesen som komisk. Ettersom Mark særlig er ukomfortabel i kvinnelig selskap, sørger Sophies nærvær til stadige morsomme situasjoner gjennom deres dialoger.

I dette hovedkapittelet har jeg kort beskrevet de fire viktigste karakterene i *Peep Show*. For å få en god forståelse av stilanalysen er det viktig å forstå de viktigste karakterene, blant annet med hensyn til den subjektive framstillingen. I neste kapittel skal jeg se på tematikk i serien – en tematikk som ikke minst er viktig for seriens humor.

KAPITTEL 6: TEMATIKK I *PEEP SHOW*

Situasjonskomedien som en samfunnsstemme

I USA er det bare et par TV-sesonger de siste femti årene hvor situasjonskomedien ikke har vært den dominerende sjangeren innen underholdning. Også i Vest-Europa har situasjonskomedien hatt en sentral plass – enten ved egenproduksjoner, eller ved import fra hovedsaklig USA.

Situasjonskomedier kan ifølge Darrell Hamamoto (1991) deles i to kategorier. Den ene har med den type situasjonskomedier å gjøre, som tar for seg de multivalente, sosiale ideologiene som fungerer innen rammeverket av samfunnets liberale, demokratiske ideologi. Den andre har å gjøre med det kommersielle systemet som produserer og distribuerer produkter kun for profitten. Hamamoto hevder at den førstnevnte typen situasjonskomedie fører til frigjøring, mens den andre fører til undertrykkelse.

I etterkrigstiden ser Hamamoto på situasjonskomedien som en viktig kanal til å fremme motsettende ideer, skildre undertrykkelse og kamp, samtidig som den har hatt en reflektert og en kritisk bevissthet som kan påvirke politisk mobilisering. Han hevder situasjonskomedien har fungert som mer enn en enkel refleksjon av hegemoniske klasseinteresser. Den har også ført med seg frigjørende meninger, som har hatt gitt dyp gjenklang blant det brede publikum som situasjonskomedien alltid har hatt.

Innen den andre formen for situasjonskomedie som Hamamoto tar for seg, produserer og distribuerer det kommersielle systemet på en helt annen måte. Mot situasjonskomediens frigjørende muligheter og tendenser, erstatter det kommersielle media disse verdiene med hva som kan være profittøkende faktorer, og tar dermed lite hensyn til hva seerne trenger eller vil ha. Mer konkret hevder han at verdier som frihet, likhet, uavhengighet, fellesskap og selvbesluttsomhet fortsatt finner sted i den kommersielle situasjonskomedien, men at den i altfor stor grad knytter seg til familiære og hjemlige forhold. På denne måten blir det et falskt skille mellom privatliv og den offentlige sfære, og slik ivaretar situasjonskomedien liberale demokratiske prinsipper, men blir fullstendig strippet for politiske antydninger.

Hamamoto er særlig kritisk til hvordan udemokratiske nettverksoligopoler står bak mange av disse seriene og at disse i stor grad vil fremme den negative formen for situasjonskomedie (Hamamoto 1991: 1-2).

Når Hamamoto adresserer disse problemene, er det på bakgrunn av de uoverensstemmelsene som kan komme mellom demokrati og kapitalisme. Dette kommer fram som en mer tydelig tendens i USA enn i Storbritannia, ettersom USA ikke har samme tradisjon på statlig kringkasting som Storbritannia har hatt gjennom BBC. Eksempler på amerikanske situasjonskomedier som hører til nettopp denne trenden av lite politiske situasjonskomedier, er *Full House* (ABC: 1987-1995) og *The King of Queens* (CBS: 1998-2007). På den andre enden av skalaen finner man *The Simpsons*, som i aller høyeste grad tematiserer politiske saker.

Det kan være at Hamamoto tillegger situasjonskomedien litt for mye makt og for stor betydning, ettersom situasjonskomedien først og fremst er ment å være underholdende. På den andre siden mener jeg at situasjonskomediens store publikum gir den makt, hvilket kan brukes til å tematisere flere av samfunnets sider. Gjennom å reflektere over aktuelle samfunnstemaer, så involverer man seriers karakterer inn i tidsaktuelle problemstillinger, som kan være med på å løfte humoren. Særlig mener jeg at den tendensiøse humoren har bra grobunn fra et samfunnsreflekterende ståsted. *Ved å involvere publikum på et følelsesmessig og politisk nivå, får humoren en mulighet til å fungere som en ventil for mennesker, slik Freud har argumentert for.*

En samfunnsreflekterende humor blir mye brukt i *Peep Show*, og den oppnår en ekstra effekt gjennom seriens subjektive filmstil. I de neste delkapitlene skal jeg diskutere ulike temaer som aktivt blir brukt i *Peep Show*. Tematikk er i *Peep Show* sterkt relatert til seriens karakterer, og ettersom seriens karakterer er å betrakte som formidlere av teksten, er sammenhengen mellom tematikk og humor sentral. For å få en god diskusjon av tematikkens rolle i serien har jeg sett det som nødvendig å ha en drøfting av dette i tillegg til stilanalysen.

Rasisme

Peep Show hører til blant de serier som ikke begrenser seg til hjemlige verdier innen husets fire vegger, rekkevidden av temaer som er av politisk karakter spenner vidt i serien. Noen temaer er gjennomgående i en hel episode, mens andre kommer til uttrykk i form av replikker, konversasjoner eller "tanker", som får sitt utspring ved bruk av voiceover. Det første politiske temaet jeg skal ta for meg er rasisme, som blir brukt som et gjennomgående tema i blant annet andre episode av sesong to.

I denne episoden har Mark fått seg sin første venn på veldig lenge. Faktisk, den eneste vennen han virkelig synes å ha i serien er Jeremy, og det er ikke alltid han er like hyggelig med Mark. Så når han får en ny kollega og venn i form av Darryl, blir han overlykkelig. Darryl framstår som sympatisk og snill, samtidig som han har en humor som Mark setter pris på. Dessverre viser det seg at Darryl er veldig rasistisk – noe Mark ikke setter særlig pris på. Marks avstand fra rasisme har blant annet vist seg da han ble usikker på sin seksualitet og fikk følelser for sin mannlige, fargede sjef, Johnson, i fjerde episode av sesong en.

Mark er i utgangspunktet noe konfliktsky, men han ender som regel opp med å stå opp for seg selv. I den følgende konfrontasjonen med Darryl befinner Darryl seg i opptaksstudioet til Jeremy og Super Hans. Det er med andre ord ett glassvindu mellom dem, som gjør at Mark føler seg trygg. Han konfronterer Darryl med hans rasisme og ender opp med å miste en av sine få venner. Samtidig blir Mark beskyldt for å være altfor politisk korrekt, noe han avviser.

No, I hate political correctness gone mad, more than anyone. I don't want to teach the world to sing. That would be horrible. But slavery? The holocaust? That's just not on! Whereas, 'I have a dream', South Africa, Benetton, you've got to say fair enough. Yeah?

(Armstrong & Bain 2008: 89)



Figur 5: Mark konfronterer Darryl (i bildet) med hans rasisme.

I etterkant av den samtalen får også Darryl sparken fra jobben. Men i samme slengen tar han all skylden for rampestreker både han og Mark har gjort. Noe av poenget her er at Darryl virker som en veldig hyggelig kar, bortsett fra at han er rasist og har nazistiske tilnærminger. Serien debatterer dermed et bilde av rasismen også på et seriøst og alvorlig plan, hvor publikums identifikasjon til karakterene gir temaet ekstra tyngde.

Rasismen som blir framstilt i denne episoden er på mange måter en hverdagsrasisme, hvor skepsis til andre kommer fram gjennom dialog. Dette blir naturligvis behandlet på en humoristisk måte i *Peep Show*, noen vil kanskje kalle det flåsete, men humor er hele utgangspunktet for situasjonskomedien som sjanger. Det betyr imidlertid ikke at viktige temaer ikke kan ha relevans i situasjonskomedier. Blant annet fører situasjonskomediens brede publikumsappell til at budskapet når en stor masse. Et stort publikum kan gjøre slike budskap kanskje like viktige som dem en finner i seriøse bokpublikasjoner, ettersom disse ofte blir lest av et lite publikum – et publikum som normalt sett er langt smalere.

Religion

Religion er et tema som gir grunnlag for mye humor i *Peep Show*. I sjette episode av sesong fem blir Jeremy og Super Hans vervet til Scientologikirken en dag de står ute og spiller på gaten. Ingen av dem føler seg spesielt lykkelige denne dagen, snarere tvert imot, og de blir lette ofre for mannen som rekrutterer. Det faktum at Jeremy og Super Hans vender seg mot religion blir komisk i utgangspunktet. Særlig i form av karakteren Super Hans, som fram til denne siste episoden av sesong fem har blitt assosiert med crack, marihuana, alkohol, damer og homofili, samt en meget venstreradikal holdning innenfor det meste.

Mye av humoren i denne episoden består også i kontrasten mellom religion og måten det blir snakket på. Super Hans skifter navn og skifter til penere klær, men han beholder sin sterke slang og banner like mye som han pleier å gjøre. Forskjellen er at der han normalt ville snakket om crack og marihuana, snakker han nå om asteroider og personlighetstester. Dette fører til en inkongruens mellom måten han snakker på og hva han snakker om. I følgende samtale har Jeremy blitt noe usikker på sin religiøse overbevisning, blant annet etter å ha snakket med Mark. Super Hans fungerer normalt som Marks strake motsetning og overtaler her Jeremy til å slutte å tenke så mye:

Jeremy: The good news is that in my last personality chart I was thirty per cent up, which was pretty wicked.

Super Hans: Your wellness levels must be through the fucking roof. You're right on schedule, according to the book. Hardback book based on tablets brought by an asteroid, something you can rely on.

Jeremy: Yeah. What do you think about the asteroids stuff?

Super Hans: What, you having a few doubts?

Jeremy: No. God, no. More sort of ... thoughts.

Super Hans: Thoughts? You want to give that shit a rest. You've been going round thinking thoughts your whole life and look where that's got you, eh?

Jeremy: True enough.

(Armstrong & Bain 2008: 324)



Figur 6: Da Super Hans ble medlem av scientologikirken, ble håret hans velgredd og skjorten hans godt knappet igjen. Samtidig oppstod en inkongruens ved hans personlighet og religion, ettersom han fortsatt brukte sin sterke slang med mange banneord.

Samtalene mellom Jeremy og Super Hans er som regel morsomme i seg selv, uten at bruken av subjektive kamerainnstillinger eller voiceover er nødvendig. At Super Hans ikke er gitt voiceover kompenseres med kvikkere replikker enn hva de to hovedpersonene selv har blitt gitt.

Religion blir tematisert tidvis i serien, men sjelden i så stor grad som det blir gjort i denne episoden. Når de da også velger en humoristisk og kritisk tilnærming til scientologikirken, så beveger de seg på nokså trygg grunn. Scientologikirken er en ny religion med få tilhengere, som allmennheten i Storbritannia i liten grad tar seriøst. Det ville med andre ord vært mer kontroversielt hvis man skulle behandlet kristendom eller islam på tilsvarende måte, ettersom det er sannsynlig å tro at flere av *Peep Shows* tilhengere har tilhørighet til disse religionene, som er Storbritannias to største. Det serien allikevel gjør er å utføre en rekke "ukristne" handlinger. Om dette kan kalles en indirekte kritikk mot religion kan diskuteres, men det er i hvert fall i høyeste grad en provokativ tilnærming i serien mot konservative verdier.

Blasfemi er et humoristisk verktøy som har lang tradisjon – ikke minst innenfor bruken av vitser. Allikevel er det fortsatt i dag en bred diskusjon om forholdet mellom ytringsfrihet og blasfemi. Man kan for eksempel stort sett si hva man vil om ulike politiske retninger, men degradering av andres religioner er fortsatt et tabubelagt område. Dermed er denne formen for humor med på å skyve grenser.

Seksualitet

Det tredje politiske poenget jeg ønsker å ta opp er seksualitet. Serien er blant annet ganske ekstrem i sin gjentakende repetering av homoseksuelle tilnærminger. Noen ganger er det nokså fysisk i form av Jeremy og Super Hans' eksperimentering med enten hverandre, Sophies nevø eller den tidligere technolegenden "the Orchid". For Mark er det mer på et følelsesmessig plan. Han var som nevnt usikker på sin egen legning i en episode, da han var meget entusiastisk for sin mannlige sjef Johnson. Dette kommer til overflaten i episode fem av seriens tredje sesong. Marks kjæreste Sophie har fått seg en mannlig venn, som er homofil. Mark blir noe ufrivillig ut med dem på byen, og de ender opp på et homofilt utested. Når dørvakten spør om Mark er homofil, sliter han med å lyve.

Bouncer: Have you been here before, mate?
Are you gay, pal?

Mark (V/O): Lie. Say yes. Say yes.

Mark: No. No. I'm not. God, sorry, I mean I did
once have this thing with a ... I had these

feelings but it was complicated, it was more of
a sort of atmosphere, nothing ever really. I
mean, sexuality's sort of a spectrum, isn't it,
rather than a black and ...?

Bouncer: Go on, fuck off. In you go.

(Armstrong & Bain 2008: 181)



Figur 7: Mark sliter med å lyve om sin egen seksualitet. Her ser man ham gjennom et nærbilde fra dørvaktens perspektiv. Fysisk nærhet mellom karakterene fører ofte til nærbilder i *Peep Show*, noe som er utypisk for situasjonskomedier.

Marks selvutleverende informasjon fører her til en inkongruent humor. Først framstår han som en heterofil kontrast til de homofile gjestene på utestedet. Deretter oppleves han som en kontrast til sin egen heterofile legning igjen, ved å snakke om følelser han hadde tidligere.

Dermed blir Marks utilpasshet og rasjonalitet en vittig kombinasjon. Også viktig i denne kontekst er at han problematiserer et viktig samfunnstema. Homofili er et tema som det er blitt gjort mye forskning på innen situasjonskomedier (Becker 2006; Walters 2003). *Will and Grace* (NBC: 1998-2006) er nok den situasjonskomedien, som har fått mest oppmerksomhet i denne sammenheng, ettersom to av karakterene er homofile. Denne serien spiller imidlertid på en kombinasjon av homofili og stereotypi, som er sentralt i mange andre amerikanske situasjonskomedier. Stereotypiske homofili blir sjelden framstilt i *Peep Show*, hvilket fører til at denne gruppen ikke blir stigmatisert. I *Peep Show* brukes det heller en inkongruent form for humor, hvor det spilles på det uforventede knyttet til det homofile.

Rasjonalitet

I samme episode av *Peep Show* eskalerer festen inne på det homofile utestedet, og alle ender opp med å ta ecstasy-piller. Det vil si, Mark later som om han tar en pille, men han gjør det ikke. Derfor må han late som om han er påvirket. Kontrasten mellom at Mark ikke er ruset, mens de andre er det, kommer meget godt frem i form av de subjektive kamerainnstillingene og bruken av voiceover. Det hele ender ironisk nok med ett nachspiel hos nettopp Mark, og utpå morgenvisten begynner Mark å få nok av det hele. Serien oppretter ofte sin normalitet ved at Mark snakker i fornuftens ånd, enten det er snakk om ekstremitet i den ene eller andre enden av skalaen. Her kaster han nachspielets gjester ut, før han gir dem en lekse i forbrukerkapitalisme:

And listen, while we're at it, there are systems for a reason in this world. Economic stability. Interest rates. Growth. It's not all a conspiracy to keep you in little boxes. All right? It's only the miracle of consumer capitalism that means you're not lying in your own shit, dying at forty-three with rotten teeth. And a little pill with a chicken on it is not going to change that. Now, come on. Fuck off!

(Armstrong & Bain 2008: 185)



Figur 8: I likhet med Marks konfrontasjon med Darryl som tidligere vist, står også Mark her opp for seg til slutt. Mark framstår ofte som en moralsk rettesnor i *Peep Show*, i motsetning til Jeremy og Super Hans.

I samme episode er også Jeremy med på å sette grenser. Han tar riktignok mange narkotiske stoffer, men han går også fra å like en kriminell dame til senere å gjøre det slutt med henne. Han er først fascinert over at hun tar alt hun har lyst på, men når det kommer fram at hun også har vært involvert i vold, blir han skeptisk og redd. Disse eksemplene utgjør et viktig poeng i *Peep Show*, ettersom serien i stor grad synes å bryte grenser framfor å sette dem. Her skjer det motsatte, og det gir serien et noe mer seriøst preg enn om en bare skulle ha brutt grenser hele tiden.

Den siste ovennevnte replikkrekken til Mark kjennetegner ham som bankkonsulent, men den er også et slag i ansiktet til veldig liberale tankerekker. Denne kontrasten mellom Mark og det liberale kommer ofte fram i serien. Dette er ikke fordi Mark er spesielt konservativ, det har mer å gjøre med at Jeremy og Super Hans er ekstremt liberale i sine holdninger til livet. Mark unnskylder for eksempel Jeremys oppførsel i andre episode av sesong tre ved å si følgende: "I'm sorry about this. It's the sixties, he thinks he's living in the sixties" (Armstrong & Bain 2008: 155).

Lavkultur mot høykultur

Hvis filosofi, kunst og skjønnlitteratur ofte er regnet som høykultur, finner man situasjonskomedier på den andre enden av skalaen. Tradisjonelt sett er både humor og fjernsyn regnet som lavkultur, og når man kombinerer disse to gir resultatet seg selv.

Mills hevder at situasjonskomedien som lavkultur kommer tydelig fram i Storbritannia i form av budsjettering innen de ulike TV-kanalene. Drama, nyheter og dokumentarer er å regne som viktigere, hvis en skal dømme ut fra budsjetteringen. Når det fortøner seg noe annerledes i USA, kan dette forklares med det kommersielle fenomenet i landet, hvor mindre av TV-industrien gjør krav på høykultur og sosial relevans blant dens produksjoner (Mills 2005: 153). Situasjonskomediens status som lavkultur kan også forklares på grunn av dens popularitet. Pierre Bourdieu (1984) hevder de fleste medieprodukter som lages synes å tape noe av sin distinktive verdi ved popularitet; verdien synker når nummeret av konsumenter øker.

Situasjonskomediens popularitet fører til at mange mennesker blir nådd ut til. Muligheten for å nå en bred målgruppe er i høyere grad til stede for situasjonskomedien enn ved andre medieprodukter. Slik sett er det også mulig å argumentere for situasjonskomediens statiske form. Ved å holde fast på de kommersielle filmatiske virkemidlene som har kjennetegnet situasjonskomedien i over femti år, har den klart å ivareta sin popularitet – et kjennetegn som kan sies å være et av dens sterkeste med hensyn til dens rolle som et samfunnsspeil. Situasjonskomedien har samtidig andre måter å forandre seg på, i form av tematikk, karakterer og humor. Poenget er at situasjonskomedien aldri har strevet mot å være høykultur. Det er nettopp dens lavkultur som er selve kjernen for dens eksistens, og dette blir ofte hyllet og tematisert innad i situasjonskomedien.

Når skaperne av *Peep Show* allikevel har valgt å bruke en annerledes filmstil, må dette ses i sammenheng med de nyskapende tendensene vi har sett innen britiske situasjonskomedier de siste ti årene. Det betyr imidlertid ikke at situasjonskomedien streber mot å være høykultur. Jeg nevnte tidligere hvordan Mitchell var stolt av å kalle *Peep Show* for en situasjonskomedie, i likhet med alle andre konvensjonelle serier innen denne sjangeren. Jeg mener det er meget viktig for *Peep Show* at det holdes fast ved denne hyllesten av folkeligheten i sin tematikk, og denne folkeligheten tematiseres også i serien, i den fjerde episoden av sesong to.

Mark har i denne episoden latt som om han var historiestudent for å treffe en jente. I den sammenheng har han blitt invitert til et lukket selskap hjemme hos professor MacLeish. Mark er lykkelig over å være i "det gode selskap", men samtidig kommer hans ukomfortabelhet stadig fram. Han har mistolket forståelsen av fest og dermed kjøpt den billigste vinen som var til det som viser seg å være en middagsfest. Samtidig spiller han noe motvillig med på MacLeishs intellektuelle vitser. MacLeish gjør blant annet narr av Simon Schama, en britisk historiker som er mest kjent for en dokumentarserie på BBC1. Mark uttaler i denne sammenheng følgende via voiceover: "To enter the elite, I must shit on my heroes" (Armstrong & Bain 2008: 109). Når Jeremy etter hvert kommer uanmeldt inn til middagsfesten oppleves han på mange måter som en forløsende faktor til det forknytte miljøet Mark har entret inn i. Jeremy representerer i denne scenen en hyllest til lavkultur.

Han hyller de glade dagene på nittitallet, den gang han var student, da britpop og *Four Weddings and a Funeral* (1994) var populært.



Figur 9: Jeremy fungerer her som en hyllest til lavkulturen. I bildet ser man han gjør narr av professor MacLeishs boksamling.

Jeremy forteller videre sannheten om at Mark egentlig ikke er en historiestudent, noe som fører til at de beveger seg mot utgangen. Selve prikken over i-en i denne sammenheng er når Mark spør om April, jenta han prøver seg på, vil være med bort fra festen. April representerer i grunn høykultur i den grad at hun faktisk hører hjemme i dette intellektuelle selskapet. Professoren spør om hun isteden ønsker å bli, røyke en joint og lese Logues Homer. Mark kontrer i den andre enden av skalaen, og sier at han har et par pund sånn at de kan kjøpe et par Thunderbirds (billigvin med høyt alkoholnivå) og se hvem som kan drikke sin kjappest. Når vi i neste scene ser Mark og April i hennes studenthybel, får man konstatert en sterk borteseier: Høykultur - Lavkultur 0 - 1.

KAPITTEL 7: STIL I *PEEP SHOW* - "THE WEDDING"

Om stilanalysen

For å forstå sammenhengen mellom ulike humorformer, subjektiv filmstil, karakterer og tematikk, vil jeg her presentere *Peep Show* gjennom en stilanalyse. Ved å studere disse elementene samlet, har jeg kunnet fått sett de ulike måtene av hvordan humoren i serien oppstår.

Denne stilanalysen er fra den sjette episoden av sesong fire i *Peep Show*. Den handler om bryllupsdagen til Mark. Mark og Sophie har gjennom de fire foregående sesongene utviklet forholdet sitt, og nå har den store dagen endelig kommet. Det vil si, Mark er heller lite entusiastisk over å skulle gifte seg. Han er redd for at han denne dagen kommer til å begå en av de største tabbene i sitt liv, og det danner utgangspunktet for denne episoden.

Den subjektive framstillingsmåten i *Peep Show* er tidvis med på å forme humoren. Sammenhengen mellom humor og subjektivitet ser man blant annet ved hjelp av morsomme bildeutsnitt og voiceover, men også ved at voiceoveren skaper en inkongruent humor i kombinasjon med den generelle handlingen. Samtidig er de ulike karakterene i *Peep Show* framstilt forskjellig med hensyn til subjektivitet, blant annet ved at det kun er Mark og Jeremy som er gitt voiceover. De ulike karakterenes egenskaper vil også avspeile hvordan de blir humoristisk framstilt, eksempelvis er det en sterk sammenheng mellom Super Hans og tendensiøs humor.

Tematikken i *Peep Show* har jeg allerede gjennomgått, men jeg ønsker å se tematikken i nærmere sammenheng med de andre undersøkte elementene i denne episoden. I denne stilanalysen vil sammenhengen mellom humor, subjektivitet, karakterer og tematikk være meget sentral.

Det er allikevel langt fra all humoren som er avhengig av subjektive kamerainnstillinger og voiceover, mye av humoren i *Peep Show* kommer også fram gjennom dialog mellom seriens karakterer. Da kan det være aspekter ved dialoger, karakterer og tematikk som er humorens byggesteiner, uten at de subjektive virkemidlene spiller en vesentlig rolle for humoren.

Jeg har valgt å lage et skille i stilanalysen, nemlig mellom de situasjonene i denne episoden der subjektiviteten er nokså viktig for oppbyggelsen av humoren og for de sekvensene i episoden der jeg mener at subjektiviteten står mer i skyggen.

Jeg har valgt å diskutere de ulike sekvensene av episoden stort sett hver for seg, men noen linjer underveis vil også bli trukket. De store linjene ønsker jeg imidlertid å trekke i etterkant av stilanalysen, da jeg skal ha en diskusjon over de sammenhengene jeg har funnet.

Det er mange scener og sekvenser jeg har utelatt fra denne episoden av *Peep Show*. Årsaken til det er at jeg har funnet flere av dem gjentakende i sin type humor og subjektive filmstil, og jeg har derfor betraktet dem som overflødige. Når jeg da har valgt de sekvensene av episoden som jeg har valgt, har jeg hatt fokus på flere ting. Det ene er å dekke de ulike variantene av subjektive kamerainnstillinger og voiceover som finner sted. Iblant brukes ikke voiceover, iblant brukes det voiceover, samtidig som bruken av subjektive kamerainnstillinger fortoner seg forskjellig i episoden. Et annet fokus var å representere de fire viktigste karakterene i *Peep Show*, nemlig Mark, Jeremy, Super Hans og Sophie.

Den første halvdel av analysen tar for seg de sekvensene av episoden hvor den subjektive filmstilen har stor betydning for humoren.

Stilanalyse del 1: Sekvenser med sterk grad av subjektivitet

Subjektivitet og melankoli



Figur 10: Ved bruk av speil kan montasjen varieres i sekvenser hvor karakterene er alene, ved at man ser på den som er gitt de subjektive kamerainnstillingen. Her ser man Mark i et totalt utsnitt, hvilket er autentisk for hans avstand til speilet, det vil si at kameraet er plassert cirka like langt fra speilet som skuespilleren faktisk er.

Den første scenen i sjette episode av sesong fire starter med at Mark sitter i pysjamas på sengekanten og ser på seg selv i et speil. Det er et totalt utsnitt, hvor Marks speilbilde opptar den midtre tredjedelen av bildet. Et håndholdt kamera fører her til noe kamerabevegelse. Etter tre sekunder panorerer kameraet skrått opp til høyre mot bryllupsdressen hans, og man kan så vidt se at speilbildet av hodet til Mark også beveger seg noe mot høyre. Bildet panorerer deretter tilbake mot speilet igjen, og så klippes det, da har det gått åtte sekunder. Rett før et jumpcut fører til et nærmere bilde spør han seg selv gjennom voiceover, "How do I feel?".



Figur 11: Avstanden mellom Mark og speilet er gjennom et jumpcut gått til ikke lenger å være autentisk.

Det nye klippet som følger er halvnært og representerer ikke lenger den fysiske avstanden det er mellom Mark og speilet. Han svarer på sitt eget stilte spørsmål: "Empty? Check. Scared? Check. Alone? Check" (Armstrong & Bain 2008: 254). I sammenheng med voiceoveren, er det sannsynlig at det nye utsnittet som er nærmere er brukt for å forsterke inntrykket av Marks indre psyke. Subjektive kamerainnstillinger, nærbilde og voiceover er altså med på å skape en melankolsk stemning. Denne sekvensen viser at disse virkemidlene i serien har en funksjon utover det kun å fremme humor.

Etter nesten fire sekunder klippes det ut igjen, og bildet panoreres fort mot høyre. Speilbildet av hodet til Mark beveger seg tydelig mot høyre i samtakt med bildets panorering. Bildet beveger seg deretter noe oppover for så å komme nærmere døren, som Mark like etter åpner opp med sin venstre hånd. Når Mark kommer gjennom døren, ser man gjennom Marks perspektiv at Super Hans ligger og sover i gangen, omstrødd av tomme ølflasker. Inntil dette punktet har det gått atten sekunder, og det har ikke vært hentydning til et snev av humor. Mark er genuint misfornøyd med det å skulle gifte seg, og dette er ikke fremstilt på noen humoristisk måte før Super Hans kommer inn i bildet.



Figur 12: Bildet av Super Hans i fosterstilling omkranset av tomme ølflasker og sigaretter opphever den dystre tonen.

Peep Show har i det hele tatt generelt et preg av drama over seg, og dette kommer her fram i den atten sekunder lange åpningssekvensen. Å låne elementer fra dramasjangeren er ikke uvanlig i situasjonskomedier, men det varierer hvor mye det tas i bruk. Samtidig blir et alvorlig tema sjeldent opprettholdt lenge i *Peep Show*; det skifter som regel over til det komiske i form av humor i etterkant. Skifte av takt kommer fram i neste sekvens, hvor Super Hans sørger for et skifte fra melankoli til humor. Karakteren Super Hans har ofte denne funksjonen i serien, nemlig at han avbryter seriens alvorlige tone. Super Hans som karakter er først og fremst å betrakte som humoristisk, mens Mark og Jeremy iblant blir framstilt som mer dystre, ikke minst som følge av at man kan høre hva de "tenker".

Humor gjennom bildeutsnitt

Super Hans som ligger i fosterstilling utenfor baderomsdøra opphever den dystre tonen og utgjør et taktskifte i episoden – *Peep Show* beveger seg kjapt fra melankoli til humor. Dette taktskiftet som karakteren Super Hans sørger for er med på å skape en type humor som kan forklares gjennom teorien om inkongruens, ettersom han utgjør en stor kontrast til Mark som skal gifte seg noen timer senere.

Den alvorlige innledningsscenen fører til at det er å betrakte som et stort overraskelsesmoment at Super Hans ligger der, ettersom lite indikerer at dette vil skje. Den subjektive framstillingen av Mark på soverommet er her mye av årsaken til at Super Hans blir oppfattet som morsom. Dette videreføres av et humoristisk preg på Marks voiceover: "Oh, great, I didn't expect a freshly ironed shirt, but him" (Armstrong & Bain 2008: 254). Mark sparker deretter foten borti Super Hans og vekker han. Først når vi ser at Super Hans åpner øynene får vi et reaksjonsbilde på Mark. Super Hans' liggende posisjon fører til at det neste bildet får et froskeperspektiv, og ettersom han ligger på øret, sørger det for at Mark står diagonalt i bildet.



Figur 13: Mark fra Super Hans' perspektiv.

Bildets identifikasjon til Super Hans er å betrakte som morsomt, ettersom det er en stor kontrast til identifikasjonen vi har blitt gitt gjennom Mark. Super Hans som ligger i gangen er i utgangspunktet lite forventet og ulogisk, og bildets identifikasjon med ham er med på å underbygge denne inkongruente formen for humor. Froskeperspektivet av Mark som står på tvers gir seerne et innblikk i Super Hans' hode – et hode som nettopp har våknet fyllesjuk i gangen. Differansen mellom de to bildeutsnittene er dermed med på å skape en humoristisk kontrast, en kontrast som fremmer en lystfølelse grunnet det upassende (Morreall 1983: 19).

Mark og Super Hans fremstår hele tiden som kontraster til hverandre i *Peep Show*, og dette kan også forstås i en ambivalent kontekst. Hvis man viderefører resonnementet til Bakthin (2001 [1965]), kan man si at Mark representerer det hverdagslige samfunnet, mens Super Hans representerer karnevalet. Viderefører man Beatties (1809) resonnement om ambivalens, kommer man også til en lignende slutning – humor oppstår i kontrastene mellom det passende og det upassende. Mark representerer det passende, mens Super Hans representerer det upassende. Jeremy har også ofte en posisjon som upassende i serien. Kontraster mellom karakterer kommer meget tydelig frem i *Peep Show* når man blir framstilt karakterenes synsvinkel, både ved bruk av subjektive kamerainnstillinger og ved bruk av voiceover. *Den subjektive filmstilen er med andre ord med på å fremme den ambivalente humoren i Peep Show.*

Kontrastene mellom Super Hans og Mark er i det hele tatt generelt ambivalent, mens morsomhetene som oppstår i deres interaksjon med hverandre som regel vil være av inkongruent karakter. Ofte vil disse to humoristiske tilnæringsmåtene fungere side om side, ved at det ambivalente forholdet mellom de to karakterene hele tiden er til stede, mens den inkongruente humoren trer fram spontant gjennom episodenes handlingsforløp.

I neste delkapittel skal jeg gå nærmere inn på kamerautsnittenes betydning i serien. Selv om man gis illusjonen av at man ser gjennom karakterenes øyne, så er ikke den fysiske avstanden utsnittet tilsier alltid realistisk.

Ikke-autentiske utsnitt

I *Peep Show* gis man illusjonen av å se gjennom karakterenes "øyne". Hvis man ser på serien litt nøyere, finner man imidlertid ut at denne framstillingen ikke alltid er autentisk presentert. Det vil si at avstanden til karakterene forandres iblant mellom klippene, uten at den fysiske avstanden mellom karakterene har blitt forandret. Effekten av dette vises tydelig i den neste sekvensen som omhandler Mark, Jeremy og Super Hans. Mark og Jeremy har en samtale i stuen, og det kommer fram at Jeremy ikke har noen tro på at Mark faktisk kommer til å gifte seg den dagen.

Jeremy: Oh, come on mate, we both know you're not gonna marry Sophie today. It's making you tense, nervous and unhappy. You're gonna stay here with me. I don't make you tense, nervous or unhappy.

Mark: Yes, you do.

Jeremy: Oh, come on, not to nearly the same extent. And what's gonna happen to me? I mean, Nancy's going back to America. I mean, am I gonna live here, like, on my own, who am I gonna go to the pub with? Who's gonna do the forms for like the TV and the gas and the

water? Me? Don't you see, none of this works, Mark.

Mark: Look, Jez, it's my wedding day and you need to write a speech 'cause I am going to get married.

Super Hans: (IN THE HALLWAY) Oh, shit, Nancy's in the bog. Jez, I'm gonna puke. Where do you want me to do it?

HE RETCHES, THEN COMES INTO THE LIVING ROOM WITH MARK'S TOP HAT, FULL OF SICK. Sorry, dude.

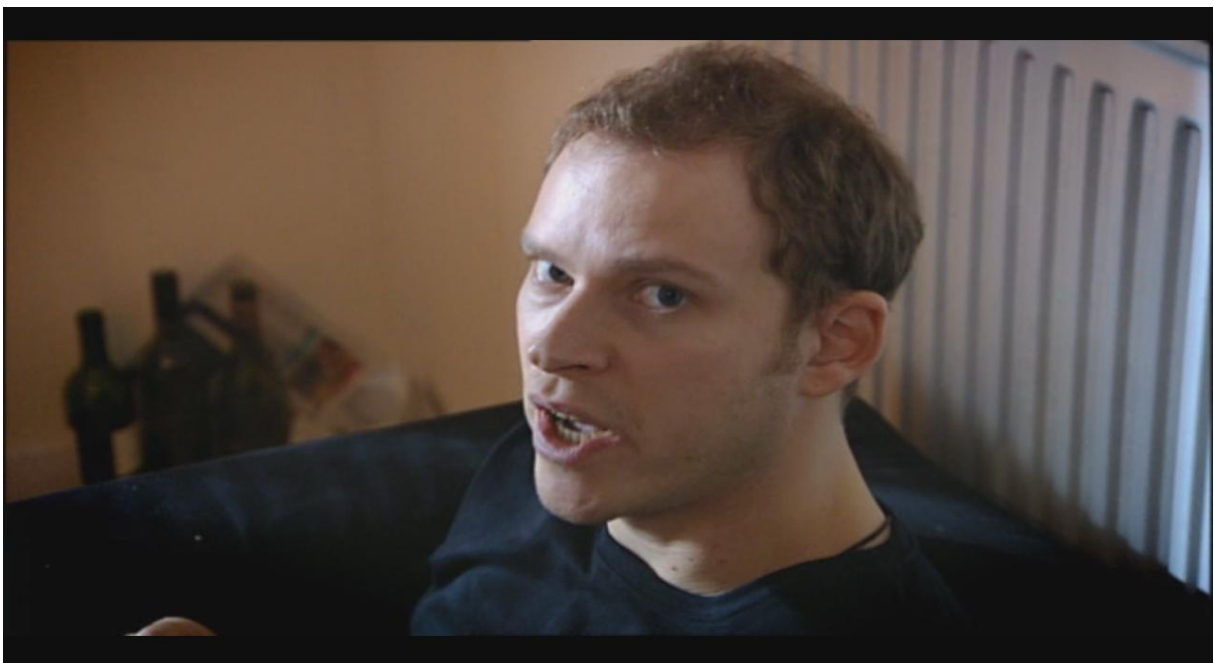
(Armstrong & Bain 2008: 255-256)

Når Mark og Jeremy diskuterer bryllupet, skjer dette gjennom en rekke ulike bildeutsnitt. Jeremys første utspill blir vist gjennom et halvtotalt utsnitt fra Marks perspektiv – Jeremy sitter i sofaen, og man kan se nesten hele kroppen hans.



Figur 14: Utsnittet av Jeremy starter i halvtotalt utsnitt.

Et reaksjonsbilde vises deretter av Mark mens Jeremy prater, også det i halvtotalt utsnitt. Når det så klippes tilbake til Jeremy, ser man ham i et halvnært utsnitt, noe som ikke er representativt for avstanden mellom de to karakterene.



Figur 15: Utsnittet av Jeremy går fra halvtotalt til halvnært, uten at den fysiske avstanden mellom karakterene forandres.

Når Mark deretter responderer til Jeremys utspill og sier at Jeremy faktisk gjør ham usikker, nervøs og ulykkelig, står også han i et halvnært utsnitt. Deretter klippes det fram og tilbake mellom de to karakterene fire ganger, alle klippene i samme utsnitt. Årsaken til de nære utsnittene kunne vært for å skape en mer alvorlig og seriøs tone vedrørende Jeremys skepsis til bryllupet. Jeg mener allikevel at det ikke er årsaken i dette tilfellet, ettersom det i etterkant klippes ut igjen til et halvtotalt utsnitt. Når det klippes ut, snakker Jeremy om sin situasjon uten Mark – noe han uttrykker sterk skepsis til.

Det er altså ikke noen tydelig sammenheng mellom utsnitt, humor og seriøsitet i starten av denne dialogen mellom Mark og Jeremy. Derfor vil jeg hevde at forskjellighetene i utsnittene er laget for å gi seerne variasjon. Skaperne av serien har en nokså begrenset mulighet for å lage variasjon av bilder. De er begrenset til det som skal gis illusjonen av å være karakterenes øyne. Derfor er det sannsynlig å tro at skaperne har valgt å variere bildeutsnittene for å gi seerne mer variasjon av bilder. Denne variasjonen er vanskelig å få med seg når man ser på serien, ettersom utsnittene skiftes ut gjennom kryssklipping. Å gjøre det på en annen måte ville medført jumpcuts, hvilket jeg nå skal se nærmere på.

Når jeg nå har hevdet at utsnittene tidvis skiftes for å skape variasjon, utelukker ikke det at de også kan brukes for å skape en mer seriøs tone i serien. Under samtalen mellom Mark og Jeremy, så setter Mark seg etter hvert ned i sofaen ved siden av Jeremy. Dette medfører en autentisk bruk av halvnært utsnitt på Mark.



Figur 16: Mark i halvnært utsnitt gjennom Jeremys perspektiv.

Mark forteller Jeremy at han må skrive en tale og rett før han forteller "... 'cause I am going to get married", kommer det et jumpcut, hvilket fører til et nærbilde av Mark (Armstrong & Bain 2008: 256).



Figur 17: Et jumpcut til nærbilde brukes som effekt for å signalisere et alvorlig budskap.

Deretter følger et reaksjonsbilde av Jeremy, også det som et nærbilde. I likhet med åpningsscenen av denne episoden i *Peep Show*, brukes det altså et jumpcut for å signalisere en mer alvorlig tone. Jeremy er åpenbart misfornøyd med at Mark skal gifte seg, og Mark forteller ham på en alvorlig måte at han faktisk skal gifte seg – noe som også forsterkes for seerne gjennom et jumpcut fulgt av et nærere bilde.

Ved å bruke jumpcuts kombinert med et nærmere fokus som en effekt, gir det et signal til seerne om større alvor. Det er altså et tosidig skille ved bruk av urealistiske utsnitt i *Peep Show*. Den ene varianten brukes for å variere bruken av bilder, mens den andre varianten brukes for å skape et sterkere dramatisk preg på visse sekvenser. Sistnevnte signaliseres også tydelig ved hjelp av et jumpcut. Når utsnittene derimot varierer gjennom ulike klipp uten jumpcuts, skjer dette relativt diskret. Det er noe man ikke legger merke til uten å studere serien nøye.

De dramatisk pregede nærbildene av Mark og Jeremy varer imidlertid bare fire sekunder. Humoren kommer fort tilbake i denne sekvensen ved at man hører Super Hans i bakgrunnen. Han føler seg dårlig, samtidig som Jeremys venninne benytter seg av leilighetens eneste toalett. Det medfører at han må finne et annet sted å kaste opp, hvilket ender med å bli flosshatten til Mark. Lydbildet er meget dominerende i denne sekvensen og man hører høyt og tydelig at Super Hans brekker seg. Samtidig ser man gjennom "øynene" til Mark og Jeremy som ser på hverandre. Etter hvert kommer Super Hans inn, hvilket man ser fra Jeremys perspektiv. Når man omsider får se Super Hans' perspektiv, ser man flosshatten med oppkast i, samtidig som man ser de to oppgitte ansiktene til Mark og Jeremy. Seriøsiteten blir altså avbrutt av Super Hans' oppkast.



Figur 18: Bildet fungerer som tendensiøs humor, da oppkast blir vist gjennom bildet.

Det oppstår en inkongruens mellom det alvorlige og det vulgære når Super Hans plutselig må kaste opp. At Super Hans må kaste opp er et uventet element som står i stor kontrast til den alvorlige samtalen Mark og Jeremy har. På denne måten er jumpcuts og et nærmere fokus på karakterene en indirekte årsak til at Super Hans framtrer som morsom. Gjennom montasjen er det i kombinasjon med dialogen blitt lagd en seriøs tone mellom Mark og Jeremy. Denne seriøse tonen legger premissene for en stor kontrast, og dermed også en inkongruens mellom alvorlig prat og oppkast. Tidligere i episoden er det også slått fast at Super Hans er fyllesjuk, noe som gjør det logisk at han senere kaster opp. Denne sekvensen kan også sies å ha en ambivalent humor, hvor Mark og Jeremy representerer det passende, mens Super Hans representerer det upassende.

Oppkast er å betrakte som det Freud kaller for tendensiøsitet. Årsaken til det er at oppkast er noe som ikke står sammen med den høye oppdragelsen. Det vulgære forsterkes også visuelt ved at man faktisk ser Super Hans' oppkast ligge i Marks flosshatt.

Dette ser man på nært hold, ettersom Super Hans holder hatten i hånden sin, og hånden er grunnet den subjektive kamerainnstillingen meget nærme. De høye lydene av Super Hans som brekker seg er også å betrakte som en forsterkende effekt for den tendensiøse humoren.

I det neste delkapittelet skal jeg ta en nærmere titt på hvordan Mark blir subjektivt framstilt og hvordan hans mange intertekstuelle referanser ofte er med på å bygge opp under en inkongruent form for humor. Super Hans har som nevnt allerede rukket å spy i flosshatten til Mark. Jeremy, som er forlover, har gjort det klart at han ikke har skrevet noen tale, da han ikke har noen tro på at Mark faktisk vil gifte seg. De må altså få skrevet en tale, samt gjøre noe med spyet i flosshatten før bryllupet finner sted. Mark, Jeremy og Super Hans kjører av gårde, men splittes imidlertid etter en kort kjøretur, slik at Mark kan få vasket spyet ut av flosshatten, Jeremy kan få funnet en internettale og Super Hans kan få tilgang til et toalett – noe han trenger da han sliter med en uvel mage og kvalme etter gårsdagens utdrikningslag. Som seere følger vi kun Mark gjennom hans ærend videre.

Subjektivitet og Mark Corrigan

Når man i denne episoden følger Mark videre, oppstår den subjektiviteten som virkelig skiller serien fra andre serier. Uten de andre hovedkarakterene i nærheten, brukes voiceover relativt mye, samtidig som de subjektive kamerainnstillingene i dette eksempelet for det meste tar for seg Marks perspektiv.

I den sekvensen som dialogen nedenfor er hentet fra, er Mark akkurat ferdig med å vaske flosshatten sin på en lokal kafé. Mens Mark titter inn i flosshatten, får man høre hans "tanker". Mens han "tenker" får vi se et bilde av ham, som kommer fra en servitrise som går forbi. Videre følges voiceoveren mens Mark går mot disken, og kamerainnstillingene er kun orientert rundt hans perspektiv. *Samtidigheten av Marks perspektiv og bruken av voiceover gir til sammen et sterkt subjektivt preg.*



Figur 19: Mark titter ned mot den nyvaskede flosshatten.

Mark (V/O): Oh, this is not how I imagined it, scrubbing my puke-stained wedding wear in a coffee shop toilet. Still, none of it's how I imagined it. Just wish I felt a tiny bit excited, not like I was marching to the gulag for an undetermined crime.

(Armstrong & Bain 2008: 257)

Marks indre monologer bærer ofte preg av historiske sammenligner, da han leser mye historie. I denne monologen gjør han narr av seg selv, og det brukes dermed en form for humor som man finner innen overlegenhetsteorien, hvor distansering av en selv fører til overlegen humor. Samtidig er sammenligningen hans morsom – mellom hans eget bryllup og gulag. Gulag er den delen av Sovjetunionens maktapparat, som var relatert til slavearbeid og konsentrasjonsleirer. Utsagnet er derfor også inkongruent i sin form, ettersom den finner en morsom kombinasjon mellom to punkter som i utgangspunktet ikke passer sammen.

Å bruke gulag som sammenligning for sitt eget bryllup er en ekstrem sammenligning, samtidig som å bruke assosiasjoner til konsentrasjonsleirer også er en form for kontroversiell humor. Det lar seg imidlertid gjøre av to grunner. Det ene er at man hypotetisk sett befinner seg inne i hodet til Mark. Det er mer akseptert å tenke kontroversielle ting enn å si dem.

Den andre grunnen er at ved å bruke denne ekstreme sammenligningen, skapes det et veldig morsomt poeng.

Å sammenligne bryllupet sitt med domstolen til det sovjetiske maktapparatet, og dermed også beskrive tiden etter bryllupet som slavearbeid i en konsentrasjonsleir er en mørk humoristisk måte å se framtiden sin på. Det er bruk av galgenhumor fra Mark her, ettersom han jo virkelig ikke ønsker å gifte seg. Galgenhumor er en type humor som ofte blir brukt om en selv når en står i en vanskelig situasjon. Det er en type humor som passer godt med *Peep Shows* bruk av voiceover, ettersom den tidvis er selvreflekterende.

Når Mark etter denne korte, indre monologen ender opp ved kaffeskranken, så kommer hans vrede for bryllupsdagen nok en gang fram, ettersom han synes kassadama er tiltrekkende, særlig idet han ser at hun har en biografi om Winston Churchill liggende.



Figur 20: Når Mark eller Jeremy befinner seg uten noen av de andre hovedkarakterene i nærheten, domineres som regel de subjektive kamerainnstillingene av deres perspektiver.

Mark (V/O): God, look at her. I would break my own fingers just to spend one night with her. Ah! Jenkins on Churchill! She is the perfect woman.

Waitress: Can I help you?

Mark: Can I get a filter coffee to take away?

Waitress: Sure, anything else?

Mark (V/O): Might as well ask.

Mark: Yes, will you marry me?

Waitress: I'm sorry?

Mark: You probably don't want to, I just thought I'd check.

Waitress: Right, no, I don't think so.

Mark: Ok, that's fine, no biggie.

(Armstrong & Bain 2008: 257)

Igjen brukes inkongruens som humor. Sammenligningen mellom Jenkins biografi om Churchill og den perfekte kvinne er ikke åpenbar, men Mark tolker det dit hen. TV-seere som kjenner Marks karakter fra før, vil finne denne kombinasjonen spesielt morsom, ettersom de kjenner igjen hans tankeresonnement, men også andre seere kan finne det originalt. Et nærbilde av boken hun leser blir også illustrert, og dette nærbildet har to funksjoner. Det ene gir seerne et hint om Marks fokus, nemlig på denne boken om Churchill som hun leser. Den andre funksjonen er av visuell verdi for seerne og viser oss at hun faktisk leser denne boken. Man får et bilde av forfatterens navn, samt navnet til Churchill. Når Mark da betrakter omgivelsene gjennom voiceover senere, blir det en bekreftelse på hva man allerede har sett.

Videre er de subjektive kamerainnstillingene og voiceoveren med på å skape humor gjennom ambivalensen mellom Mark og kassadama. Som tilskuere er vi med på Marks tankerekke gjennom voiceoveren. Samtidig gis det identifikasjon til kassadama gjennom de subjektive kamerainnstillingene som er gitt henne. Gjennom å identifisere seg med henne gjennom hennes perspektiv, får man et innblikk i hvor snodig situasjonen må være for henne. Det hun fokuserer på er å selge kaffe til en av mange kjøpende kunder. Derfor framstår hun som følelsesmessig ambivalent til Marks plutselige forelskede impulser, og dette framstår som komisk. I dette eksempelet framstår Mark som upassende og kassadama som passende. Mark har med andre ord flere funksjoner i serien vedrørende ambivalent humor – iblant som passende, andre ganger som upassende.



Figur 21: Når kassadamas perspektiv blir gitt, oppstår det som en kontrast til den subjektiviteten som fram til da hovedsaklig har blitt gitt i Marks favør.

Ettersom de subjektive kamerainnstillingene nesten hele tiden er gitt gjennom Marks perspektiv, fører det til en ekstra stor kontrast når man omsider får sett gjennom "øynene" til kassadama. Denne plutselige identifikasjonen med henne sørger for en stor kontrast til den identifikasjonen man er blitt gitt gjennom Mark, og dermed blir dette humoristisk, naturligvis i kombinasjon med dialogen og voiceoveren. Også verdt å merke seg er at man i det ovennevnte tilfellet er avhengig av å bruke voiceover for at humoren skal virke. Et frieri uten en forklaring vil gi liten mening og det oppstår dermed ingen humor.

I denne sekvensen viste jeg blant annet hvordan gulag ble tematisert gjennom bruken av voiceover. I neste delkapittel skal jeg vise hvordan kirken blir tematisert og samtidig kritisert på et humoristisk vis. Dette skjer igjen gjennom subjektive kamerainnstillinger og voiceover, men det er verdt å merke seg at den type humor som finner sted gjennom Jeremys voiceover er annerledes enn ved Marks voiceover.

Subjektivitet og blasfemisk humor

Etter Marks frieri drar Mark og Jeremy videre. De lar Super Hans bli igjen på toalettet. Reisen videre fører til Sophies' foreldres hus, hvor også Sophie befinner seg. Jeremy har nå fortalt Mark at han ved en anledning kysset Sophie, og Mark prøver å bruke dette som et påskudd for ikke å gifte seg. I dialog med moren til Sophie blir dette avfeid som en bagatell. Dermed ligger det an til at bryllupet blir gjennomført. Jeremy og Mark drar derfor videre til kirken.

Etter ankomsten til kirken går Jeremy ut for å late vannet. Denne scenen fungerer i en humoristisk kontekst hovedsakelig på grunn av Jeremys bruk av voiceover. Scener i *Peep Show* fungerer godt med kun en person i dem grunnet dette virkemiddelet. Uten bruk av voiceover måtte man tatt i bruk andre virkemidler for å fremme humor med kun en person i bildet, for eksempel et mer utpreget fysisk skuespill. Gjennom voiceover uttrykker Jeremy sin vrede over at Mark skal gifte seg, samtidig som han planlegger å urinere på kirken.



Figur 22: De subjektive kamerainstillingene er med på å bidra til den tendensiøse humoren.

Jeremy (V/O): Oh, this is gonna be horrible. Obviously he's gonna get married and he'll never let me forget the kiss and Sophie will never forgive me for telling him. Am I actually going to piss on the church? It would be quite a statement. Yeah, baby, here I go. Richard Dawkins walks the walk, but does he actually follow through with an actual act of piss? Oh shit! Sophie's dad! Didn't even get to bloody wee. Typical! It's all, him, him, him.

(Armstrong & Bain 2008: 260-261)

Å urinere på kirken er kontroversielt, også i en situasjonskomedie. Jeremy gjennomfører det riktignok ikke, men humoren bygger på at han skal gjøre det, og det er her snakk om overlegenhet ovenfor kirken som institusjon, altså blasfemi. Han drar også fram Richard Dawkins i sin indre monolog. Dawkins er en britisk etolog, evolusjonsteoretiker og forfatter. Han er kjent i Storbritannia for sine BBC-dokumentarer og er ansett for å være en svoren ateist. Han ga ut boken *The God Delusion* i 2006, hvor han argumenterer for at det å tro på en overmenneskelig Gud kvalifiserer som en vrangforestilling.

I denne sekvensen ved kirken kombineres intertekstualitet og overlegenhet med subjektive kamerainnstillinger fra Jeremys perspektiv. I starten beveger bildet seg framover for å følge Jeremys fokus ut av kirken. Noe kamerabevegelse er inkludert for å illustrere Jeremys gange. Kameraet panorerer deretter nesten 180 grader til venstre etter at han har beveget seg ut av kirkedøren. Han står altså relativt nærme inngangen. Når Jeremy har nådd kirkeveggen, tilter kameraet nedover, slik at vi får se ham åpne opp buksesmekken. Deretter tilter kameraet opp igjen, og så ned, og så opp, for deretter å panorere mot høyre. I det ferdigpanorerte bildet dukker faren til Sophie opp, og det klippes for å gi et nærmere bilde av ham.



Figur 23: Et nærmere utsnitt blir gitt av faren til Sophie, som i virkeligheten befinner seg et godt stykke unna.

Etter bildet av Sophies far klippes det tilbake til Jeremys realistiske perspektiv, som fort panoreres mot venstre før det følger hans gange tilbake til Mark som sitter inne i kirken.

Når det spøkes med noe så kontroversielt som det å urinere på kirken, gis det en ekstra humoristisk effekt når hendelsesforløpet illustreres såpass tydelig visuelt, samtidig som identifiseringen til Jeremy gir det hele et subjektivt preg. Kontroverser trenger riktignok ikke å være humoristiske, men kontroverser som tar i bruk blottende og overraskende elementer gir et sterkt potensial for humor. Samtidig fører de subjektive kamerainstillingene til at seerne får delta i Jeremys plan om å urinere på kirken. Humoren dannes altså av subjektivitet, intertekstualitet, overlegenhet og kontrovers. Et klipp som dette er imidlertid ikke noe som passer for alle og enhver. Hvis en er dypt kristen, og ikke spesielt selvironisk vedrørende egen religion, er det trolig at man vil kunne bli støtt av dette klippet framfor å finne det festlig.

Det er også verdt å merke seg forskjellen i humor gjennom Marks og Jeremys "tanker". Det som kjennetegner Marks "tanker" er rasjonalisme, usikkerhet og tidvis ulykkelighet, mens Jeremys "tanker" ofte er preget av nysgjerrighet, egoisme og barnslighet.

I de siste to delkapitlene har jeg gitt et innblikk i hvordan bruken av subjektive kamerainnstillinger og voiceover fungerer i et humoristisk perspektiv, både med Mark og med Jeremy. De subjektive kamerainnstillingene står imidlertid ikke alltid i like sterk kombinasjon med voiceoveren. I neste delkapittel skal jeg vise at Mark, som har en dominerende voiceover under bryllupsseremonien, bare er en av flere som får sitt perspektiv gitt gjennom de subjektive kamerainnstillingene. Hvilken funksjon dette får skal jeg nå gå nærmere inn på.

Samspeillet mellom voiceover og subjektive kamerainnstillinger

Voiceover i *Peep Show* kan ha ulike funksjoner avhengig av hva situasjonen rundt Mark eller Jeremy er. Som jeg har vist i de foregående eksemplene, brukes voiceover ofte når Mark eller Jeremy er alene. Resultatet av dette blir som regel at voiceoveren samvirker med de subjektive innstillingene, og disse to virkemidlene gir til sammen et sterkt subjektivt preg.

I *Peep Show* hender det også ofte at voiceoveren fra Mark eller Jeremy brukes i sosiale sammenhenger, enten det er når de begge er sammen, eller ved samvær med flere karakterer. Når dette skjer, tones den diegetiske lyden som ikke er voiceover ofte ned, samtidig som de subjektive kamerainnstillingene som regel tar utgangspunkt i flere karakterer. Resultatet blir dermed at lydbildet er meget subjektivt i retning Mark eller Jeremy som "tenker", mens det visuelle bildets subjektivitet varierer i forhold til hvem sine "øyne" man ser gjennom.

I mitt neste eksempel fra stilanalysen av *Peep Show* hviler humoren mye på voiceoveren, som er gitt gjennom Mark. Kamerainnstillingene tilhører derimot flere karakterer i denne sekvensen. Marks "tanker" er hovedsaklig det som dominerer lydbildet i denne sekvensen, hvilket medfører at prestens ord stort sett tar form av summing i bakgrunnen.



Figur 24: Lydbildet domineres av Marks voiceover, mens de subjektive kamerainnstillingene varierer mellom de ulike karakterene. Her ser man brudeparet gjennom prestens "øyne".

Priest: The vows you are about to take are to be made in the name of God who is judge of all and knows all the secrets of our hearts.

Mark (V/O): He's ladling it on now. Is that the proper thing? He hasn't just put that in to needle me, has he?

SOPHIE STARTS TO SOB.

Mark (V/O): Oh, great, now she's crying and I probably look like a wife beater. It's not fear, I'm unhappy too.

Priest: Will you take Sophie Hortensia

Chapman ...

Mark (V/O): Hortensia! Oh, this is a fucking disaster. Look at me, I'm one of those men women read about in their magazines.

Priest: ... And forsaking all others be faithful to her as long as you both shall live?

Mark: I will.

HE CRIES TOO.

Mark (V/O): That's it. I've ruined it. I've ruined my life. You only get one life and I've ruined mine.

(Armstrong & Bain 2008: 263)

Forskjellene mellom Marks negative "tanker" og det faktum at han samtidig gifter seg, utgjør en stor kontrast som resulterer i en inkongruent humor. Han lar frustrasjonen gå utover presten, som han gjennom sine "tanker" beskylder på ironisk vis for å bable løs kun for å være hard mot ham – noe som er nok et eksempel på humor gjennom blasfemi i *Peep Show*.

Marks tankeresonnement fører til en inkongruens, ettersom resonnementet er en unormal tolkning av prestens budskap ved en bryllupsseremoni, samtidig som det også må ses på som overlegenhet mot kirken. Deretter erklærer Mark sin egen ulykkelighet og finner det urettferdig at det kun er Sophie som fysisk uttrykker sin misnøye ved å gråte. Sophies ukjente mellomnavn blir deretter lest opp av presten, og Mark gjør narr av navnet, for noe senere å konkludere at han har ødelagt sitt liv ved å si "ja" til det som nå har blitt hans ekteskap.

Den humoristiske teknikken som er brukt gjennom voiceover i denne bryllupsseremonien er meget lik den man finner når mer ensidige subjektive kamerainnstillinger er brukt i kombinasjon med voiceover. Likheten består i at voiceoveren fungerer som en inkongruens, et annerledes perspektiv, mellom det som blir "tenkt" og det som blir gjort eller sagt. Allikevel fører variasjonen av de ulike perspektivene man får gjennom de subjektive kamerainnstillingene til en forandring i samspillet mellom lyden og det visuelle. *Forskjellen ligger hovedsakelig i at det blir en forsterkning av kontraster, og dermed også en inkongruens mellom hva man ser og hva man hører.*

Med subjektive kamerainnstillinger som hovedsakelig er gitt den som har voiceover, vil disse to subjektive virkemidlene føre mot samme retning, nemlig et tilnærmet helhetlig subjektivt preg. Når de subjektive kamerainnstillingene da er gitt fra flere karakterer, vil summen av disse lede i retning av et mindre subjektivt perspektiv i forhold til den meget subjektive voiceoveren – som Mark i dette tilfellet er i besittelse av. På den måten blir det en humoristisk kontrast mellom "tankene" til Mark og de subjektive kamerainnstillingene som er gitt til de andre karakterene og statistene.

Når jeg sammenligner den sistnevnte sekvensen av *Peep Show* med de andre scenene med voiceover som jeg allerede har gjennomgått, så ser jeg at bruken av subjektivitet er med på å danne forskjellige former for humor. Gjennom å variere graden av subjektivitet, er man i stand til å skape en ønsket mengde av kontraster, som da fungerer som humor gjennom inkongruens. Man kan i et tankeeksperiment se for seg hvordan denne bryllupsscenen alternativt kunne sett ut. En mulighet kunne vært i større grad å gi Mark de subjektive kamerainnstillingene. Da ville lyd og bilde virket med hverandre og gitt et helhetlig subjektivt preg, som ble ledet an ved bruken av voiceover.

Kontrasten mellom lyd og bilde ville ikke vært til stede på samme vis, og dermed ville man trolig funnet Marks resonnement fortsatt morsomt, men i mindre grad kontrastfullt til omgivelsene. Kontrastene mener jeg her er med på å løfte humoren, ettersom også inkongruensen øker ved skifte av bildeperspektiv.

I *Peep Show* skifter de subjektive kamerainnstillingene nesten alltid mellom de ulike karakterene, men det er stor forskjell mellom hvor ofte og hvor lenge det blir gjort. Når voiceover og subjektive kamerainstillinger da blir kombinert, mener jeg at korte og få subjektive kamerainstillinger fra andre karakterer enn den som samtidig har voiceoveren vil føre til et meget sterkt uttrykk for inkongruens. Derimot vil det, som i den ovennevnte scenen, i større grad være et helhetlig kontrastbilde når man i høy grad varierer gjennom hvem sine "øyne" man ser. På denne måten kan skaperne av *Peep Show* bruke subjektivitet som en del av teksten i det å skape humor. Ikke bare er bruken av de subjektive virkemidlene potensielt morsomme, men kombinasjonen mellom dem og varigheten på klippene er med på å bygge opp under humoren. *På denne måten er filmstilen avgjørende for humorens oppbygning, og jeg vil hevde at humoren ofte er meget sterkt tilknyttet de subjektive kamerainnstillingene og voiceoveren i Peep Show.*

Så langt gjennom stilanalysen har jeg særlig fokusert på de sekvensene av *Peep Shows* sjette episode av sesong fire, som er sterkt preget av den subjektive filmstilen. Dette dreide seg mye om de subjektive kamerainnstillingene og voiceoveren, samt disse virkemidlenes forhold til humor, karakterer og tematikk. I neste del av stilanalysen skal jeg se på de sekvensene av episoden hvor subjektiviteten ikke har like mye å si for humoren. Med andre ord vil jeg fokusere på de sekvensene av serien hvor voiceover ikke i like stor grad er tatt i bruk, og hvor de subjektive kamerainnstillingene ikke har like stor betydning for humoren. Humoren baserer seg da i sterkere grad på dialog.

Stilanalyse del 2: Sekvenser med mindre grad av subjektivitet

Humor med liten påvirkning fra den subjektive filmstilen

Mye av humoren i *Peep Show* baserer seg på vulgæritet, altså den type humor som Freud karakteriserer som tendensiøs. For å oversette humorforskning gjennom vitser til *Peep Show*, må man mediere den fortalte vitsen til TV-mediet, et medium som har mange potensielle måter å formidle humor på. En av dem er gjennom det visuelle, hvilket da vil bety gjennom subjektive kamerainnstillinger i *Peep Show*. En annen måte er gjennom voiceover fra Mark eller Jeremy. Den tredje måten er gjennom dialog mellom karakterene, mens en fjerde måte er gjennom andre former for diegetisk lyd.

Disse ulike måtene å formidle humor på vil ofte samvirke med hverandre, og som jeg tidligere var inne på, er samspillet mellom subjektive kamerainnstillinger og voiceover en måte mye humor formidles på gjennom *Peep Show*. Videre skal jeg imidlertid vise hvordan tendensiøs humor blir fortalt gjennom vanlig dialog mellom karakterene.

I starten av episoden fant Mark Super Hans liggende omkranset av tomme ølflasker utenfor baderomsdøra. Etter et reaksjonsbilde fra Super Hans blir man igjen gitt Marks perspektiv, og dette perspektivet panorer etterhvert 180 grader bort mot Jeremy, som er på vei ut fra soverommet sitt. Han står i et halvnært utsnitt, og han blir stående og samtale sammen med Mark. Kamerafokus er nesten hele tiden på den som prater. Utsnittet starter halvnært, men blir etter hvert halvtotalt, hvilket skjer diskret gjennom noe større utsnitt mellom hvert klipp. Samtidig er ikke utsnittet mellom karakterene helt det samme. Dette viser igjen at kamerautsnittet i serien ikke er helt autentisk.



Figur 25: Utsnittet på Jeremy er først halv nært.



Figur 26: Ved kryssklipping forandres bildeutsnittet til halvt totalt. I dette utsnittet får man også se at Jeremy har på seg en T-skjorte med bilde av den avdøde Sex Pistols-bassisten Sid Vicious.

Når Mark og Jeremy samtaler med hverandre uten at kamera er i mye bevegelse, har den subjektive effekten på humoren mindre å si, i hvertfall i forhold til annen TV-underholdning. Årsaken til det er at subjektivitet også oppstår gjennom vanlig shot/reverse shot, altså den metoden som normalt blir brukt innen film og TV ved dialog mellom to karakterer. Subjektiviteten ved shot/reverse shot blir ikke like stor som ved bruk av subjektive kamerainnstillinger, men forskjellene er minimale. Man titter riktignok ikke inn i kamera ved shot/reverse shot (med unntak av blant andre Yasujirō Ozus filmer), men kamera er plassert ikke langt fra hva som er tilfelle i *Peep Show*.

Ved shot/reverse shot ser man ofte den ene skulderen eller deler av ansiktet til den karakteren man identifiserer seg med og et halvnært bilde av den andre karakteren, hvilket ikke utgjør den store forskjellen fra de subjektive kamerainnstillingene som er å finne ved samtale mellom to personer i *Peep Show*. Dermed baserer samtaler seg, mellom to karakterer som ikke er i særlig bevegelse i *Peep Show*, på humoren som er å finne i replikkene, slik som ved konvensjonelle situasjonskomedier. En slik humor i *Peep Show* kan man se nedenfor i dialogen mellom Mark og Jeremy. Det en tendensiøs form for humor.

Mark: God, Jeremy, this place is disgusting.

Jeremy: I know. One pretty amazing unofficial stag night, yeah?

Mark: Yes. I'm so glad I didn't attend almost any of it.

Jeremy: Did you slink off to bed before we did the melon-off?

Mark: I believe so. What exactly is ...?

Jeremy: Two guys get hard ons, they put melons on their dicks, first melon to fall off loses.

Mark: Right and who won, Gore Vidal or Doctor Jonathan Miller?

(Armstrong & Bain 2008: 254)

Denne samtalen mellom Mark og Jeremy må ses i sammenheng med at Super Hans samtidig ligger og sover på gulvet. Det er morsomt at Super Hans ligger der, men for at den inkongruente humoren skal fungere godt, er det viktig at det avvikende fenomenet forklares, slik at det ikke blir oppfattet som lite logisk. Dette gjøres når Jeremy forklarer at det var et utdrikningslag dagen før. At det forklares logisk kan relateres til Eias erfaringer med *Lille Lørdag*, nemlig ved at Eia hevder at "fiksjonen må oppleves som fakta" (Eia 2006: 194). Seeren må tro på det som skjer og handlingen må være logisk.

Utdringslaget legitimerer her at Super Hans ligger og sover på gulvet omkranset av tomme øflasker. Når Jeremy deretter skal forklare hva en "melon-off" er, beveger vi oss inn i hva Freud (1994) kaller for tendensiøse vitser.



Figur 27: I en senere scene fraråder Jeremy sin tidligere kjæreste, Nancy, å spise av den melonen som var en del av den vulgære konkurransen på Marks utdringslag dagen før.

Jeremys forklaring på hva en "melon-off" er, er av grov art og tjener til den type humor Freud kaller for blottleggelse. Denne typen vitser mener Freud har potensial til å vekke stor latter, og den som ler av den gjør det grunnet befielsen av undertrykte tanker. Disse tankene er undertrykt grunnet den høye oppdragelsen.

Humor gjennom blottleggelse er en type humor som er mye brukt i *Peep Show*, og jeg vil hevde at Freud har et viktig poeng med at de tendensiøse vitsene har et større potensial for voldsom latter enn de tendensløse vitsene, som er av mer uskyldig art. Årsaken til det er at tendensiøse vitser som regel vil være uventede og overraskende, samtidig som de ofte bærer med seg en høy grad av inkongruens. Sammenhengen mellom "melon-off" og utdringslaget er vanskelig å se for seg før det har blitt fortalt. Som jeg skal vise videre er mye tendensiøs humor inkongruent i sin form.

I dette delkapitlet har jeg undersøkt forholdet mellom ulike humorformer og bruken av subjektiv filmstil ved dialog mellom Mark og Jeremy. Konklusjonen er at det ikke er noen utpreget sammenheng. Ved dette tilfellet finner voiceover ikke sted, samtidig som de subjektive kamerainnstillingene minner mye om filmstilen man finner ved shot/reverse shot. "Blikkene" til karakterene er samtidig nokså statiske, hvilket forsterker likhetene til shot/reverse shot.

Jeg skal ikke gi slipp på samtalen mellom Mark og Jeremy helt ennå. I neste delkapittel skal jeg vise hvordan overlegen humor finner sted gjennom intertekstualitet. Også her vil den subjektive filmstilen stå i skyggen.

Humor gjennom overlegenhet og intertekstualitet

Jeg ønsker å følge dialogen mellom karakterene fra forrige delkapittel videre, ettersom dialogen også omhandler overlegenhet. Etter at Jeremy har forklart Mark hva en "melon-off" er, kommer Mark med en nedverdiggende kommentar mot ham og Super Hans. Han sammenligner dem med den kjente amerikanske forfatteren Gore Vidal, samt teaterregissøren Jonathan Miller, og Mark gir her med sin ironiske undertone uttrykk for at Jeremy og Super Hans' kompetanse blekner i forhold. Miller, som også er lege, har blant annet laget TV-serien *The Body In Question* for BBC2 (1978), som handler om menneskekroppen og moderne medisin.

Marks kommentar er nedverdiggende og dermed også overlegen. Han øker sin egen status ved å gjøre narr av Jeremy og Super Hans. Kommentaren bygger også på intertekstualitet idet han nevner Vidal og Miller. Vidal og Miller må ses på som viktige for humorens oppbygning og kontekst, men er ikke morsomme i seg selv. De er heller å betrakte som virkemidler for å nedverdige Jeremy og Super Hans. Intertekstualitet er samtidig noe som er avhengig av tid og sted. Vidal og Miller er ukjente for mange mennesker utenfor Storbritannia og USA, og om tjue år vil sannsynligvis en stor del av den yngre delen av befolkningen ikke vite hvem de er.

Når overlegenhet blir brukt som humor i *Peep Show*, blir den ofte brukt for å latterliggjøre dårlige sider ved de ulike karakterene. En annen måte å bruke overlegenhet på er ved å latterliggjøre seg selv ved hjelp av voiceover slik jeg viste tidligere med Mark, nemlig ved at han distanserer seg fra den delen av seg selv som har blitt latterliggjort. Som vist i dette eksempelet oppstår overlegenhet ved interaksjon karakterene seg imellom, hvilket kan oppstå ved bruk av voiceover eller ved dialog. Karakterenes egenskaper er da høyst medvirkende for å fremme denne formen for humor.

Da Mark sammenlignet Jeremy og Super Hans med Vidal og Miller, spilte han på deres uintellektuelle og barnslige sider. Dette er negative egenskaper som kjennetegner dem begge og som ofte blir brukt av Mark når han nedverdiger dem. Likeledes blir Mark ofte latterliggjort av de andre karakterene i serien for hans overdrevne rasjonalitet, samt hans problemer i sosiale situasjoner. Dette viser hvordan karakterens egenskaper spiller en viktig rolle i utformingen av humor.

I de to siste delkapitlene har jeg fokusert på hvordan den subjektive filmstilen i *Peep Show* ikke alltid er like relevant for humorens oppbygning. De neste delkapitlene vil fokusere på hvordan den subjektive filmstilen også kan ha en begrenset betydning.

Episodens klimaks

Mark får etter hvert vite at faren til Sophie er på vei mot kirken, og derfor flykter han og Jeremy opp til andre etasje for å få litt tid til å tenke. De blir imidlertid sittende der relativt lenge, mens alle i kirken venter på brudgommen. Mark noterer etter en stund 73 tapte anrop, mens Jeremy på sin side sliter med en fortsatt full blære, ettersom han ikke fikk urinert på kirken tidligere. Dette legger grunnlaget for følgende dialog mellom de to.

Jeremy: Let me piss in that prayer bucket.

Mark: Prayer bucket? There's no such thing as ... That's just a bucket.

Jeremy: OK, I'm gonna creep up to the bucket.

Mark: No, no, no, you can't move.

Jeremy: What am I gonna do then? I just can't hold on.

Mark: If you really can't hold it in, then you'll just have to ... piss yourself.

Jeremy: You're telling me to piss myself?

Mark: Yes, if you've got to go, piss yourself.

Jeremy: Is that what it's come to?

Mark: Yes, and do it quitely.

Jeremy: Great, and what should i do after I've pissed myself? Fuck myself? Eat myself? You're such a ...

Mark: Are you doing it already?

Jeremy: Yes, I'm doing it already. I'm so pathetic that as soon as you ordered me to

piss myself, I started the procedure. This is what you've done. You've ground down my sense of self-worth over the years. I hope you're proud.

(Armstrong & Bain 2008: 262)

I denne sekvensen er det ingen bruk av voiceover, og humoren drives derfor først og fremst fremover av den morsomme dialogen mellom de to karakterene. Dermed er også dette et eksempel på en sekvens hvor subjektiviteten ikke har like mye å si. Fokuset skifter stadig mellom de to karakterene, og det minner mye om dialog gjennom shot/reverse shot. Det skjer allikevel en tilt nedover i denne sekvensen, som må sies å utgjøre en sammenheng mellom subjektivitet og humor. Det skjer i det Jeremy urinerer på seg, og man ser dette visuelt ved hjelp av en tilt fra Marks perspektiv.



Figur 28: Mesteparten av denne sekvensen er preget av humor gjennom dialog, men gjennom en tilt fra Marks perspektiv får man se at Jeremy urinerer på seg. Dette er med på å skape en tendensiøs humor gjennom bilde, som står i kombinasjon med dialogen.

Ettersom de subjektive kamerainnstillingene bare tidvis gir humor, må man lete andre steder for å finne den gjennom resten av sekvensen. Humoren finner man da i dialogen mellom Mark og Jeremy.

Det er blant annet humoristisk at Mark ber Jeremy om å urinere på seg. Å skulle gjøre dette er avvikende for en mann på rundt tretti år, og ideen om at Jeremy muligens må urinere på seg er av blottende karakter, hvilket faller inn under Freuds kategori over tendensiøs humor. Når Mark forteller Jeremy at dette er den eneste løsningen han har for å late vannet, sier han det på en nedsettende måte som gjør at det også fører til overlegenhet. Jeremy føler seg underlegen, og han poengterer det surrealistiske ved å urinere på seg med at han like gjerne kan ha seksuell omgang med seg selv og spise seg selv, hvilket også må forstås som tendensiøs humor, da den fungerer som uttrykk for undertrykte, seksuelle tanker. Samtidig er kommentaren fra Jeremy inkongruent, ettersom den trekker fram tre vidt forskjellige handlinger og finner likhetstrekk mellom dem ved at de alle er lite ønskelige å utføre.

Denne sekvensen foregår i kirken, hvilket gjør at det står i en kontroversiell kontekst. Høydepunktet kommer når Jeremy faktisk urinerer på seg, særlig ettersom han rett før har nedverdiget denne handlingen til andre eksempler. Det er en sekvens hvor tendensiøs, overlegen og inkongruent humor finner sted, også gjennom en subjektiv kamerainnstilling, og denne samlede humoren gir potensial for en god latter blant tilhørerne.

I neste og siste delkapittel av stilanalysen, skal jeg igjen vise hvordan dialogen er den dominerende måten humor blir formidlet på. Men samtidig dukker voiceoveren opp ved to anledninger, hvilket medfører at subjektiviteten også her er med på å bygge opp under humoren.

Episodens avslutning – gjenopprettelse, dialog og voiceover

Når Jeremy urinerer på seg selv, renner det etter hvert også ned fra tregulvet og ned på gjestene. Mark og Jeremy blir med andre ord oppdaget på et heller pinlig vis. Mark kamouflerer det hele som en overraskelse at de gjemte seg, hvilket få synes å tro på. Han og Sophie gjennomfører allikevel bryllupet på tross av tvil hos dem begge. Tvilen kommer fram i seremonien gjennom Marks voiceover og Sophies gråting.

Etter at seremonien er gjennomført setter Mark og Sophie seg i bilen for å bli kjørt videre til mottakelsen. Jeremy står utenfor kirken og er frustrert over at kompisen han deler leilighet med har giftet seg. Bryllupet betyr en forandring i livet for Jeremys del.

Et av kjennetegnene innen situasjonskomedier er imidlertid at karakterenes livssituasjon ikke forandrer seg spesielt mye fra episode til episode. Sluttet av en episode ender som regel der hvor den startet. *Peep Show* er heller ikke noe unntak fra denne "regelen" innen situasjonskomedier, og en endring av boforhold ville vært en drastisk og lite sannsynlig utvikling.

Når Mark og Sophie har satt seg i bilen, fortsetter Sophie å gråte. Sekvensen bærer preg av å være tragikomisk i den forstand at det er tragisk for dem begge at de har inngått noe som synes å være et mislykket valg, samtidig som Marks kommentarer utgjør et komisk preg på situasjonen. Her kombineres altså dialog og voiceover, men sekvensen domineres av dialogen som det er langt mer av.



Figur 29: Sophie uttrykker her sterk misnøye over å ha giftet seg med Mark. Hun finner heller ikke Marks ord noe trøstende.

Mark (V/O): Oh, God, more crying.

Mark: Come on Soph. You're worried about the caterers, aren't you? Not everyone will go for the tuna.

Sophie: I just feel terrible, I feel like I've been shot in the stomach.

Mark: Don't say that, Sophs. It's done now, we're over the hump.

Sophie: The hump! Our wedding, the hump!
Stop the car. I just wanna go and scrub it all out.

Mark: It's not that easy, Soph. That was the Church of England marriage service, not applying for a Nectar card.

Sophie: Whatever! Divorce, annulled. I can't ...
This isn't what I want.

SHE GETS OUT OF THE CAR, SOBBING
HYSTERICALLY.

Sophie: He's horrible.

Mark (V/O): That's it, I'm alone. Tomorrow morning I'll wake up in my bed alone, unless I hire a prostitute just for the night? Kind of like a wedding present.

JEREMY POKES HIS HEAD INSIDE THE CAR.

Jeremy: Are you OK, man?

Mark: Me? Yeah, good. No, feeling pretty good.

Jeremy: Do you want some company?

Mark: That'd be nice.

JEREMY GETS IN AND SHUTS THE DOOR.

Mark: You know, you do smell really, quite strongly of piss.

Jeremy: And your hat and shoes smell of puke.
So I guess neither of us are exactly the king, are we?

Mark: So, what now? Back to the flat?

Jeremy: (TO THE DRIVER): Drive on!

(Armstrong & Bain 2008: 264)

I tillegg til å være tragikomisk, er Marks tilnærming også å betrakte som galgenhumor. Mark beskriver bryllupet som et hinder de har klart å komme seg over. En slik beskrivelse finner ikke Sophie særlig tilfredsstillende. Humoren er samtidig å betrakte som inkongruent, ettersom et gjennomført bryllup og tristhet normalt ikke synes å passe sammen, men det blir gjort til humor gjennom dialog i denne sekvensen. I tillegg til å være inkongruent, finner man også her humor gjennom overlegenhet. Mark blir nedverdiget gjennom Sophies respons. Overlegenheten blir gjort ekstra tydelig når hun uttaler at "han er grusom" i det hun stormer ut av bilen.

Når Mark da sitter alene igjen i bilen, spøker han gjennom voiceover med at han kunne kjøpt en prostituert til seg selv som en bryllupsgave. Voiceoveren tar her i bruk både inkongruent og tendensiøs humor ved dette utsagnet. Sammenhengen mellom prostituerte og bryllupspresanger er her to ulikheter som blir bundet sammen. Samtidig berører han et emne knyttet til tabu ved å nevne prostitusjon. Like etter at Sophie har forlatt bilen stiger imidlertid Jeremy inn for å holde Mark med selskap.



Figur 30: Jeremy kommer etterhvert inn i limousinen. Hatten til Mark har han lånt under seremonien for å skjule sin våte bukse. Han skjuler altså urin med en hatt som Super Hans har kastet opp i.

I dialogen mellom Mark og Jeremy gjentas noe av episodens tidligere humor gjennom samtalen om spy og urin. Disse elementene er i utgangspunktet å betrakte som tendensiøs humor i form av at de er hva Freud betraktet som blottende. Samtidig baserer samtalen seg også på ambivalent humor, ettersom kombinasjonen av disse kroppsvæskene står som en kontrast til deres klær og bryllupet som helhet. Seremonien er å betrakte som passende, mens deres oppførsel er å betrakte som upassende, og dette skaper humor.

Mens noen av de tidligere sekvensene jeg har omtalt viste spy og urin visuelt, blir det her en mindre effekt av det tendensiøse ettersom kroppsvæskene bare blir referert til. Samtidig nedverdiger de hverandre ved å påpeke hverandres lukt. Når Jeremy til slutt med et smil forteller sjåføren at han skal kjøre dem hjem til leiligheten, så gjenopprettes situasjonen slik den var i starten av episoden, nemlig med Mark og Jeremy som to kompiser som bor sammen.

Del 3: Avslutning

KAPITTEL 8: DISKUSJON OG KONKLUSJON

Diskusjon av funn i stilanalysen

Gjennom stilanalysen gjennomgikk jeg ulike kombinasjoner av hvordan humor, subjektive kamerainnstillinger og voiceover virker sammen, samt deres forhold til seriens karakterer og tematikk. Det som særlig var interessant av funn i denne stilanalysen, var hvordan den subjektive filmstilen var med på å forme humoren. Subjektiviteten spilte direkte og indirekte inn på humoren og var tidvis en vesentlig del av humorens oppbygning.

Samtidig kom det fram av stilanalysen at tematikken i serien ledet mot en tendensiøs humor, som hadde en sterk grad av inkongruens ved seg. Både den tendensiøse og den inkongruente humoren ble tidvis forsterket gjennom den subjektive filmstilen.

I *Peep Show* varierer graden av subjektivitet sterkt og dermed også den humoristiske oppbygningen. Det viste seg å være en vesentlig gradforskjell av subjektivitet i mange sekvenser, og ulikhetene dem imellom sørget for ulik oppbygning av humoren. Ved å variere graden av subjektivitet, ble både handlingsforløpet og humoren framstilt på forskjellig vis.

Jeg skal i de tre neste delkapitlene forklare disse sammenhengene mer nøyaktig. Det første kapitlet, med sterk grad av subjektivitet, finner sted i scener hvor Mark eller Jeremy er på egenhånd. Da benyttes det mye ensidige subjektive kamerainnstillinger i kombinasjon med voiceover. Det andre kapitlet, med middels grad av subjektivitet, bærer preg av komiske bilder gjennom de subjektive kamerainnstillingene og/eller korte sekvenser med voiceover. Det tredje kapitlet, med liten grad av subjektivitet, har ingen voiceover, i tillegg til at filmstilen minner mye om den en finner ved shot/reverse shot.

Sterk grad av subjektivitet

Som vist gjennom stilanalysen, var den subjektive filmstilen tidvis meget delaktig i oppbyggelsen av humor, mens andre ganger var den ikke like dominerende. Subjektiviteten viste seg også å ta mange forskjellige former. Den varianten jeg skal ta for meg nå, er den med sterk subjektivitet.

Subjektiviteten skapes ved kombinasjonen av voiceover og stor grad av ensidige subjektive kamerainnstillinger. Når denne typen subjektivitet ble brukt i den undersøkte episoden, tok det form av at Mark eller Jeremy var på egen hånd. Tilnærmet autentiske utsnitt ble da mye brukt, men med tidvise jumpcuts for enten å øke fokus på andre subjekter og objekter, eller som et signal på alvor, slik som da Mark så seg selv i speilet. Ved denne meget subjektive framstillingen mener jeg at man får et bra innblikk i den indre, psykiske virkeligheten til disse to karakterene.

Denne indre virkeligheten til karakterene man blir framstilt for i *Peep Show* mener jeg tjener flere formål. Det åpenbare er den humoristiske gevinsten man kan få av en slik framstillingsmåte. Kontroversiell og tendensiøs humor kan for eksempel tre fram på et akseptabelt vis, ettersom tanker i utgangspunktet er en fri uttrykksform i motsetning til hva man sier. Denne typen kontroversiell humor forsterkes også ved hjelp av subjektive kamerainnstillinger. Eksempelvis var subjektive kamerainnstillinger med på å gjøre scenen med Jeremy utenfor kirken ekstra morsom, da han planla å urinere på denne hellige bygningen. Gjennom visuell identifikasjonen med Jeremy blir man som seer invitert til å dele hans opplevelse av å urinere på kirken, hvilket gjør helhetsinntrykket av scenen mer kontroversiell og morsom enn om det hadde vært tatt i bruk en mindre subjektiv filmstil.

Samtidig er voiceover et viktig virkemiddel for humoren, da den sørger for at Mark og Jeremy kan ta i bruk selvironi, ved å distansere seg fra den delen av seg selv som blir latterliggjort. Denne formen for humor er noe man finner i langt større grad ved bruk av voiceover enn ved dialog, og det er derfor en type humor som først og fremst er å finne i sekvenser med de to hovedkarakterene. De subjektive kamerainnstillingene er derimot ofte ikke direkte knyttet til denne formen for humor, men de er med på å gi en helhetlige subjektiv framstilling, som gjør at man identifiserer seg med karakterene.

En annen humoristisk effekt av denne framstillingsmåten er at man har muligheten til å gi korte klipp fra andre karakterers perspektiver, hvilket ofte vil fungere som en morsom kontrast, da Mark og Jeremy har en egen evne til å havne i pinlige situasjoner. Som Chatman (1978) argumenterer for, er det mulig å ha to forskjellige perspektiver gjennom et bilde. Dette er av betydning når man skal se på sammenhengen mellom subjektiv filmstil og humor.

Ved hjelp av perspektiver fra andre karakterer får man sett Marks og Jeremys tidvise latterlighet slik den blir framstilt overfor andre. Den latterligheten framstår som upassende i forhold til andre karakterers mer normale tilstand, som er av passende art. Dermed leder subjektiviteten til en ambivalent form for humor, gjennom å skifte til et annet perspektiv enn det man i utgangspunktet har blitt framstilt. Den visuelle subjektiviteten og identifiseringen med de to hovedkarakterene vil i disse tilfellene for en kort periode bli avbrutt, og gevinsten ligger i at avbrytelsen fungerer som en kontrast som ikke ville vært mulig uten den dominerende subjektive framstillingen.

Som Richardson argumenterte for (1969), har filmen et potensial til å være et nyansert uttrykksmiddel for et fortellende subjekt (Braaten 1995: 15-20). Dette er også tilfelle i *Peep Show*, hvor hovedkarakterene får uttrykke seg, da særlig ved deres "tanker". Resultatet blir en direkte humor gjennom voiceover, men også en indirekte humor ved veksling av subjektive innstillinger. Graden av subjektivt fokus på de to hovedkarakterene er med på å skape distinksjoner i bruk av humor, avhengig av hvor sterk subjektiviteten er. Når de subjektive kamerainnstillingene stadig veksler mellom ulike karakterer, er man ikke i stand til å skape en sterk, billedlig kontrast på samme måte, fordi subjektiviteten veksler i såpass stor grad. *Peep Show* er med andre ord i stand til å skape forskjellige former for humor gjennom hvordan subjektiviteten tar form og varierer.

Når Mark og Jeremy blir framstilt subjektivt gjennom både bilde og lyd, mener jeg at de som subjekter uttrykker seg på en nyansert måte, som fortellende subjekter, noe som skiller seg fra kun en mekanisk produksjon av en ytre virkelighet. Det skillet som den puristiske tradisjonen hevder eksisterer mellom film- og TV-mediets persepsjon av ytre bilder, og konsepsjonen av mentale bilder, slik man for eksempel finner innen skjønnlitteraturen (Braaten 1995: 10-20), mener jeg *Peep Show* er et godt eksempel på at ikke virker rimelig. De mentale bildene kommer fram gjennom både lyd og bilde.

Jeg har allerede argumentert for den humoristiske gevinsten av denne filmstilen, men det er også verdt å nevne den mer alvorlige mentale gevinsten man får av en slik framstillingsmåte. Tilnærmingen mot seriøsitet og drama kommer stadig fram i serien, særlig gjennom Mark, hvilket gir oss et dypere inntrykk av karakterene. Det alvorlige som blir framstilt brukes da ofte i kombinasjon med melankoli og galgenhumor.

Som jeg har vært inne på fungerer humor ofte bra når den står i forhold til menneskelig smerte (Koller 1988: 24). Dette er en styrke den subjektive filmstilen har, ettersom filmstilen gir innsikt i hva de to hovedkarakterene tenker. En slik type humor er derimot mindre til stede der hvor sekvensene bærer lite preg av subjektivitet.

Den subjektive filmstilen fører til at man på en god måte får lest de to hovedkarakterens skepsis mot tilværelsen, som i den undersøkte episoden blant annet dreier seg om Marks skepsis mot å gifte seg. En slik framstilling kan naturligvis komme fram gjennom dialog også, men det blir på en mer personlig og subjektiv måte når man får høre Marks skeptiske tanker, ikke minst slik som var tilfelle i åpningsscenen, da han var på soverommet sitt.

Det som allikevel må nevnes, er at den subjektive filmstilen først og fremst står i et humoristisk og originalt perspektiv. Det er tvilsomt om å bruke en slik fortellermåte i noe annet enn i en komedie ville fungert like godt, da det fins bedre måter å framstille subjektivitet på utenfor komedien, slik man for eksempel kan se i filmer som *Sult* og *A Clockwork Orange*, som har en langt mer variert framstilling.

Den subjektive filmstilen jeg her har gjort rede for, opptre i hovedsak når Mark eller Jeremy befinner seg alene, utenfor sosiale sammenhenger. Når de er i lag med andre karakterer pleier ikke subjektiviteten å være like sterk. Dette kan enten være grunnet mangel på voiceover, eller at "øynene" man ser gjennom er langt flere.

Middels grad av subjektivitet

Mens voiceoveren *Peep Show* kun er gitt Mark og Jeremy, tar de subjektive kamerainnstillingene også ofte utgangspunkt i andre karakterer, samt statister. Det medfører at man kan få en visuell identifikasjon også med andre karakterer. Eksempler på det i stilanalysen ser man blant annet gjennom Super Hans, da han hadde hatten med oppkast foran seg etter å ha vært dårlig. Bildeutsnittet er med på å skape humor, hvilket blant annet skyldes den store plassen hatten får i bildet. Det er imidlertid ingen voiceover i kombinasjon med bildet. Det fører til at bildet fungerer som en av flere komponenter for humorens oppbygning. I *Peep Show* er det svært mange lignende eksempler, hvor den subjektive filmstilen spiller en mer beskjeden rolle for humoren.

I de sekvensene hvor subjektiviteten er mer nedtonet blir også humoren påvirket av dette. Subjektiviteten som blir framstilt vil da isteden fungere som en humoristisk forsterkning til en allerede eksisterende humor innenfor handlingsforløpet. For eksempel, da Jeremy urinerte på seg, så fungerte tilten ned på buksa hans fra Marks perspektiv som en kort visuell forsterkning av hva som ble sagt. Subjektiviteten spiller dermed en mindre rolle, og dette kunne naturligvis også ha blitt filmet på et annet vis.

Når Mark prater med Sophie i limousinen, fungerer voiceoveren som små innslag av subjektivitet. Det visuelle perspektivet varierer samtidig mellom de to, men subjektiviteten kan ikke sies å være veldig mye større enn når man filmer ved shot/reverse shot. Dermed er det Marks kommentarer som sørger for en subjektiv innfallsvinkel. De subjektive "tankene" bekrefter imidlertid det seerne allerede vet, og som også kommer fram i dialogen mellom de to. Dialogen er også den verbale formen som klart mest dominerer scenen. Dermed fungerer Marks voiceover som overlegne tanker mot Sophie og seg selv, og er slik med på å bygge opp den allerede eksisterende humoren.

Peep Show har en meget nyansert måte å formidle humor og subjektivitet på, og det er viktig å påpeke at deler av den subjektive framstillingen ikke har like mye å si for humoren. Dette kommer ikke minst fram i de dialogene hvor de subjektive kamerainnstillingene veksler hyppig mellom stillestående karakterer og hvor voiceover ikke finner sted, hvilket det neste delkapittelet handler om.

Liten grad av subjektivitet

Sekvenser i *Peep Show* med liten grad av subjektivitet finner ofte sted ved dialog mellom to eller flere karakterer. Jeremy og Super Hans markerer seg ofte med kvikkere replikker enn hva som er tilfelle for Mark. Marks humor er sterkere bundet opp mot bruken av voiceover enn gjennom dialog.

Når det kommer til ulike humorteorier og deres forhold til dialogene i *Peep Show*, kan det brukes et bredt spekter av ulike innfallsvinkler. Jeremy forklarte blant annet hva en "melon-off" er, hvilket er å betrakte som inkongruent og tendensiøs humor. De ulike karakterene rakker også stadig ned på hverandre, hvilket viser humor gjennom overlegenhet.

Teorien om inkongruens er den teorien som kan forklare mest av *Peep Shows* humor, særlig den typen humor som finner sted i dialoger. Samtidig er ofte utsagnene til Jeremy og Super Hans å betrakte som upassende, hvilket står i kontrast til det passende som er normaltilstanden, som ofte blir presentert av Mark.

Som jeg tidligere har vært inne på, fører voiceoveren i serien til at man kan komme med relativt upassende resonnementer, ettersom de er kamuflert som tanker. Dette er en tendens i *Peep Show*, som særlig gjelder Mark, men kontroverser kommer også tydelig fram gjennom dialog, da særlig fra Jeremy og Super Hans. For Super Hans' del mener jeg at dette er veldig sentralt for at karakteren hans skal fungere. Når serien er bygget opp av mye humor som er kontroversiell og som blir subjektivt framstilt, så trenger Super Hans noe som også gjør han morsom. Da han ikke er i besittelse av voiceover er det istedenfor gjennom tidvis kontroversielle dialogsekvenser at han blir gjort morsom. Dermed er dette en karakter som er sterkt relatert til tendensiøs humor og lite til subjektivitet.

Innledningsvis i oppgaven siterte jeg den amerikanske psykologen og humorforskeren Paul McGhee (1979), som definerer humor som "... de forhold ved en situasjon som får oss til å le" (Kjus & Hertzberg Kaare 2006: 13). I scener med liten grad av subjektiv framstilling i *Peep Show*, mener jeg at filmstilen i liten grad faller inn under denne brede definisjonen. Da er det andre aspekter ved serien som bidrar til humorens oppbygning. Det fører blant annet til at galgenhumor blir mindre brukt. Denne selvreflekterende humoren som finner sted ved bruk av voiceover er ikke lenger til stede, og mangel på voiceover opphever samtidig inkongruensen mellom tanker og handling. Humoren må derfor i større grad basere seg på dialog. Det samme gjelder for overlegenhet gjennom distansering fra seg selv. Denne typen humor blir langt mindre brukt ved dialoger enn ved voiceover, og derfor er dette en type humor som sjeldnere finner sted når subjektiviteten er begrenset.

Som tidligere nevnt fungerer humor ofte bra i forhold til menneskelig smerte (Koller 1988: 24). I *Peep Show* står melankolsk humor ofte i kombinasjon med voiceover. Denne typen humor er sjeldnere når voiceoveren ikke finner sted. Samtidig fører sekvenser med mangel på voiceover til at vi som seere blir mer distansert til de to hovedkarakterene. Humoren som er tilknyttet karakterenes betraktninger blir redusert uten bruk av voiceover, og kvikkheten i replikkene blir dermed en viktigere faktor for humorens oppbygning.

Når karakterene er relativt stillestående, får de subjektive kamerainnstillingene liten effekt for humoren. Dermed fjernes en måte å konstruere humor på som ellers kjennetegner humoren i *Peep Show*. Det må allikevel presiseres at ofte er ikke de subjektive kamerainnstillingene så morsomme i seg selv. Det er mer slik at de fungerer som byggesteiner til et humoristisk helhetsinntrykk.

Humorteorier og subjektiv filmstil

Jeg har i denne oppgaven brukt ulike humorteorier for å forklare humoren i *Peep Show*. Jeg skal nå kort gå gjennom de fire makroteoriene for å se hvordan de står i forhold til subjektivitet.

Overlegenhetsteorien. Overlegenhet ved bruk av voiceover finner sted på to forskjellige vis. Det ene er ved å latterliggjøre andre karakterer i serien eller personer og institusjoner i den virkelige verden ved bruk av intertekstuelle referanser. Den andre måten er overlegenhet mot seg selv ved å distansere seg fra den delen av seg selv som har blitt latterliggjort.

Både Mark og Jeremy benytter seg av disse formene for overlegenhet gjennom voiceover, men på noe forskjellig vis. Mark er mer selvreflekterende og rasjonell, og hans tanker bærer ofte preg av tørre underdrivelser. Jeremy er mer egoistisk i sin tankegang, og det foregår dermed sjeldnere at han benytter seg av overlegenhet mot seg selv. Han bruker imidlertid overlegenhet mot andre relativt ofte.

De subjektive kamerainnstillingene er av en viss betydning for humoren når man benytter overlegen humor gjennom voiceover, mens de får mindre betydning ved bruk av overlegen humor gjennom dialog.

Inkongruensteorien. Humor gjennom inkongruens er en type humor som veldig ofte finner sted i *Peep Show*. Inkongruens kombineres ofte med andre former for humor, blant annet brukes den mye i kombinasjon med overlegenhet og tendensiøsitet, samtidig som mye ambivalent humor også kan sies å være inkongruent. Inkongruens er også en form for humor som anvendes med den subjektive framstillingen. Ved at karakterene tenker én ting, mens de gjør noe annet, så skapes en sterk grad av inkongruens.

De subjektive kamerainnstillingene er med på å forsterke dette inntrykket, og graden av subjektivitet er med på å variere den inkongruente humorens oppbygning. Inkongruens bygger blant annet på to oppfatninger som ikke synes å passe sammen, og denne typen humor blir mye brukt i *Peep Show*. Inkongruent humor dreier seg også om å se ting fra et annet perspektiv – noe som den subjektive filmstilen absolutt må sies å gjøre.

Mye inkongruent humor fremmer også en lystfølelse over det ikke-forventede, ulogiske eller det upassende (Morreall 1983: 19). Denne typen humor finner man i mange situasjonskomedier, og i *Peep Show* er disse elementene tett knyttet opp til de ulike karakterene. Karakterenes subjektive framstilling vil da være med på å avgjøre subjektivitetens forhold til humoren.

Ventilteorien. Freud (1994 [1905]) skiller mellom det han kaller for tendensløse og tendensiøse vitser. Det er nettopp den sistnevnte formen for vitser eller humor, som kjennetegner *Peep Show*. Mye av humoren i serien er blottende, grov eller aggressiv.

Den subjektive framstillingen i serien er med på å øke den tendensiøse humoren. Ved å identifisere seerne til karakterene, blir seriens tendensiøse humor forsterket. Mange av Mark og Jeremys "tanker" er å betrakte som tendensiøse, i tillegg til at denne formen for humor ofte er å finne i dialogsekvenser hvor Jeremy og/eller Super Hans er tilstede. For Super Hans' del, kan man betrakte hans kvikke og vulgære replikker som en kompensasjon for at han ikke er gitt voiceover.

Tendensløse vitser skaper derimot sin humoristiske effekt gjennom vitsens oppbygning, og er ikke en type humor som kjennetegner *Peep Show*.

Ambivalensteorien. Mye av humoren i *Peep Show* ligger i det ambivalente forholdet mellom det passende og det upassende. Denne typen humor baserer seg mye på de subjektive kamerainnstillingene, hvor identifikasjon til ulike karakterer er med på å forsterke ambivalensen. *Ved å variere graden av subjektive kamerainnstillinger er det også mulig å forandre graden av ambivalens.*

Voiceoveren er også tidvis med på å forsterke ambivalensen, særlig er dette en hensiktsmessig måte å presentere det upassende på. Sett fra den ambivalente humorteorien, har Mark og Jeremy både rollen som passende og upassende. Super Hans derimot har tilnærmet alltid rollen som upassende. Man får imidlertid sjelden en sterk identifikasjon til ham ved den subjektive filmstilen, og derfor er replikkene hans desto viktigere. Når kontraster mellom det upassende og det passende i større grad hviler på dialog enn identifikasjon ved filmstil, grenser denne formen for humor mot heller å være av inkongruent art.

Peep Show – en suksess?

Jeg vil hevde at *Peep Show* er en suksessfull situasjonskomedie, men at den er å betrakte som en nisjeserie, noe som synes å være en nyere tendens blant mange situasjonskomedier generelt. Seriens nisjepreg beveger seg på flere nivåer. Den viktigste er den subjektive filmstilen, som gir den et eksperimentelt og annerledes uttrykk enn situasjonskomedier flest. Samtidig er mye av tematikken i serien såpass kontroversiell at den er mindre passende for deler av TV-publikummet. Karakterene fungerer som formidlere av teksten, hvilket fører til at de er sterkt relatert til den subjektive filmstilen, tematikken, og naturligvis også humoren. Jeg vil hevde at humoren står som en fellesnevner for filmstil, tematikk og karakterer. Det er humoren som gjør den subjektive filmstilen til et viktig bidrag til serien, samtidig som tematikken som regel står i en humoristisk sammenheng. Karakterene er på sin side selve byggesteinene og formidlere av humoren, og seerne blir sterkt identifisert med dem gjennom den subjektive filmstilen.

Samtidig fins det personlige egenskaper som fører til ulik resepsjon blant mottakere, blant andre kjønn, alder, utdanning og demografi (Kuipers 2006: 10-11). Disse ulikhetene fører til ulik smak – et område som er av de klassiske temaene innen sosiologien. Ifølge Kant (2008 [1790]) er smak noe som både er individuelt og universalt, privat og sosialt, samt subjektivt og objektivt. Kant har fått kritikk for å være for generell og selvmotsigende. En av kritikerne er Bourdieu (1984), som hevder at samtidens legitimerede smak alltid vil være smaken til overklassen. Han mener at overklassen vil ønske å gjøre denne smaken universell, men at dette har lite å gjøre med hva som faktisk er god smak.

Når man overfører teorier om smak videre til situasjonskomedien skal man imidlertid være noe forsiktig med å generalisere. For det første fordi situasjonskomedien er lagd for massene. Den har alltid hatt et stort publikum, og det kan derfor være vanskelig å sette demografiske skillelinjer. Et annet poeng er at situasjonskomedien er et resultat av fjernsyn og humor, og er derfor i utgangspunktet å definere som lavkultur, og man kan slik sett si at et skille innen smak allerede eksisterer i form av dens sjanger.

Samtidig beveger ulike situasjonskomedier seg på mange forskjellige plan, hvilket *The Simpsons* er et godt eksempel på. Den er original, absurd, skarp og ambivalent, men den er også et resultat av en hyggelig atmosfære, mye fysisk humor, kombinert med enkle humoristiske poenger. Seriens ulike måter å kommunisere på gjør at den kan bli verdsatt på flere vis. Noe av det samme kan man se ved *Fawlty Towers*. *Fawlty Towers* har en intellektuell humor med mange historiske referanser og morsomheter, men den har også en fysisk humor, i tillegg til en utpreget bruk av misforståelser – et klassisk verktøy innen humorens verden.

Peep Show derimot mangler flere av de tradisjonelle humoristiske kjennetegnene som man finner i *The Simpsons* og *Fawlty Towers*, blant annet baserer den seg i mindre grad på fysisk komikk. Karakterenes humor bygger i hovedsak på hva de "tenker" og sier, framfor hva de gjør. Samtalene og de indre monologene utgjør de sentrale delene av seriens humor. Dette medfører to ting; det ene er at den gjør serien mindre interessant for seere som ønsker en annen form for humor, for eksempel fysisk humor. Det andre er at den konsentrerer seg meget sterkt rundt de elementene som mange også verdsetter. Jeg mener at dette er mye av kjernen til seriens blandede mottakelse – på den ene siden en serie med kun én million seere, men på den andre siden også en serie som har opparbeidet seg mange fans. Serien selger blant annet bra med DVD-er, hvilket er å tolke som et kvalitetstegn, seere ønsker å se serien igjen eller å ha en samling av den (Holmwood 2007).

Jeg vil hevde at den subjektive filmstilen og tematiseringen i *Peep Show* henger bra sammen – et publikum som ønsker å bli underholdt gjennom originalitet, absurditet, skarphet og ambivalens vil også være lettere mottagelige for de samme teknikkene gjennom et fortellerteknisk perspektiv.

Det er rimelig å anta at personer som er mottakelig for en original humor, også er mottakelige for en original filmstil, særlig når filmstilen spiller en viktig rolle for humorens oppbygning.

Humoristisk smak vil ofte variere. Smaken vil variere mellom ulike kulturer, men også innad i dem. Gjennom å ta i bruk et bredt spekter av humor, er situasjonskomedier i stand til å nå et bredt publikum. Ved å spesialisere seg på et smalere spekter av humor, blir ikke den brede massen møtt på samme vis, men den har samtidig potensial til å bli meget godt likt av et mindretall. Lignende eksempler kan en finne mange av i kulturindustrien, samt i det kapitalistiske marked som helhet, ikke minst er TV-kanalenes økende nisjepreg et godt eksempel på det.

Subjektivitet som humor på fjernsyn – hvordan gagnar det humoren?

En subjektiv filmstil som er brukt i *Peep Show*, finner man ikke i andre situasjonskomedier. Som avslutning på denne oppgaven mener jeg derfor det kan være interessant å se spesifikt på hva denne typen humor har å bidra med innenfor TV-mediet på generelt nivå. Har subjektivitet og humor noen framtid sammen på skjermen?

Det siste tiåret har det kommet en rekke situasjonskomedier som byr på en annen filmstil enn hva som tidligere har kjennetegnet situasjonskomedien, men allikevel er det de konvensjonelle situasjonskomediene som har det aller største TV-publikummet. I Storbritannia er *My Family* (BBC1: 2000-) den mest populære situasjonskomedien, og et tilsvarende eksempel ser man i USA med *Two and a Half Men* (CBS: 2003-; Mills 2009: 127). Begge seriene er filmet på tradisjonelt vis foran et live-publikum, samtidig som de bevarer en hjemlig sfære i form av familien. Slike konvensjonelle former for situasjonskomedier er det allikevel blitt langt færre av, i forhold til hva som var tilfelle fram til slutten av 1990-tallet.

Mills (2009: 130-132) peker på to nye trender innen situasjonskomedien, hvor den ene trenden har å gjøre med et realistisk preg av drama og/eller dokumentar. Denne varianten fører til en form og estetikk som skiller seg fra konvensjonelle situasjonskomedier. Eksempler på slike serier ser han blant annet i *The Office* og *Marion and Geoff* (BBC2: 2000-2003).

Den andre nye trenden innen situasjonskomedier mener han også er relatert til realisme/dokumentar-sjangeren, men noe mer nedtonet, og at det her heller brukes filmtekniske virkemidler for å skape en inkongruent form for humor. Han mener *Arrested Development* er et godt eksempel på denne trenden. Den inkongruente humoren i *Arrested Development* gjøres gjennom flashbacks og flashforwards, slik at seerne i det ene øyeblikket kan høre karakterene si noe, og i det andre øyeblikket se dem gjøre noe annet. Bruken av voiceover i form av en fortellerstemme er også med på å danne en inkongruent form for humor.

Peep Show kan sies å tilhøre den typen situasjonskomedier som bruker filmtekniske virkemidler for å skape humor. Selv om ikke så mange av denne typen situasjonskomedier har klart å få veldig høye seertall, har de økt i omfang de siste årene.

Det har altså skjedd en utvikling i situasjonskomedier med hensyn til filmstil, og det vil være interessant å se hvilke filmtekniske virkemidler som etter hvert vil etablere seg. Jeg vil hevde at realisme/dokumentar-sjangeren har klart å etablere seg og det er sannsynlig å tro at flere andre filmtekniske virkemidler vil kjennetegne situasjonskomedier i framtiden. Jeg tviler på at den ekstensive bruken av subjektive kamerainstillinger og voiceover gjennom "tanker" kommer til å bli et sterkt kjennetegn for situasjonskomedier generelt, men tidvis bruk av disse virkemidlene mener jeg kan være en av flere muligheter for å skape humor på fjernsyn.

Avsluttende ord

Med denne oppgaven har jeg undersøkt hvilken rolle subjektiv filmstil har for humor på fjernsyn. Mange humorteorier baserer seg på forskning innen vitser og annen form for skriftlig humor. Da fjernsynet står for mye av den humoren man blir eksponert for daglig, mener jeg det er har vært interessant å fokusere på humorens egenskaper i dette mediet.

Når man undersøker humor gjennom vitser, undersøker man de elementene av vitsens oppbygning som fører til latter. Ved å undersøke humor på fjernsyn er det ofte langt flere komponenter som er med på å skape humor.

For *Peep Shows* del er den subjektive filmstilen en meget viktig faktor for humoren, men den må ses i sammenheng med karakterer og tematikk. Karakterene i serien blir ulikt framstilt gjennom den subjektive filmstilen, og typen tematikk de relateres til er også svært forskjellig.

Graden av subjektivitet har vist seg å være av stor betydning for hvordan humoren i Peep Show er bygget opp. Et sterkt subjektivt preg gir andre muligheter for humor enn hva et mindre subjektivt preg gir. Samtidig er det mulig å variere graden av subjektivitet i de enkelte sekvensene – noe som viser hvordan graden av subjektivitet spiller en dynamisk rolle for humorens oppbygning.

Forskjellige humorteorier kan forklare hvordan humoren i *Peep Show* er bygget opp, og ofte kan flere humorteorier benyttes på samme sekvenser. De subjektive kamerainnstillingene i serien bidrar blant annet til en ambivalent humor, samtidig som den bidrar til å øke kontraster og identifisere seerne med karakterene.

Voiceoveren i serien gir mulighet til å skape en annen form for humor enn hva man som regel finner innen underholdning på fjernsyn. Blant annet gir voiceoveren et godt grunnlag for en tendensiøs form for humor, i tillegg til at den legger grunnlag for en overlegen humor mot egen person, samt en inkongruens i forskjellen mellom hva man tenker og hvordan man oppfører seg. Samspillet mellom subjektive kamerainnstillinger og voiceover bidrar til mange ulike måter å skape humor på.

Del 4: Referanser og vedlegg

Litteratur

- Aristoteles (1925). *Ethica Nichomachea*. Oversatt av W. D. Ross. London: Humphrey Milford.
- Armstrong, Jesse & Sam Bain (2008). *Peep Show - The Scripts and More*. London: Transcript Publishers.
- Bakhtin, Mikhail (2001) [1965]. *Karneval og Latterkultur*. Fredriksberg: Det lille forlag.
- Bazin, André (1967). *What is Cinema*. Los Angeles: University of California Press.
- Barthes, Roland (1977). *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- Becker, Ron (2006). *Gay TV and straight America*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.
- Bergson, Henri (1911). *Laughter: An Essay in the Meaning of the Comic*. New York & London: Macmillan.
- Bluestone, George (1968) [1957]. *Novels Into Film*. Los Angeles: University of California Press.
- Bordwell, David (1997). *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, David & Kristin Thompson (2004). *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw Hill.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction: a Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Braaten, Lars Thomas (1995). *Filmfortelling og Subjektivitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Branston, Gill (2006). *Cinema and Cultural Modernity*. Philadelphia: Open University Press.
- Carroll, Noël (2009). *Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor, and Bodily Coping*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse, Narrative Structure in Story and Film*. London: Cornell University Press.
- Eastman, Max (1972) [1921]. *The Sence of Humor*. London: Octagon Books.
- Eia, Harald (2006). "Fra parodi til pastisj" i *Humor i Mediene*. Kjus, Yngvar & Birgit Hertzberg Kaare. Oslo: Cappelen Forlag AS.
- Eisenstein, Sergei (1949). "Dickens, Griffith, and the Film Today" i *Film Form: Essays in Film Theory*. Leyda, Jay. New York: Harcourt Brace.
- Estermann, Alfred (1965). *Die Verfilmung Literarischer Werke*. Bonn: Bouvier Verlag.
- Freud, Sigmund (1994) [1905]. *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Gray, Frances (1994). *Women and Laughter*. Basingstoke: Macmillan.

- Hamamoto, Darrell Y. (1991). *Nervous Laughter: Television Situation Comedy and Liberal Democratic Ideology*. New York: Praeger Publishers.
- Hanoosh, Michele (1992). *Baudelaire and Caricature: From the Comic to an Art of Modernity*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Harris, Joseph D., Rosen, Jay & Gary Calpas (1995). *Media journal: reading and writing about popular culture*. London: Longman.
- Hennequin, Alfred Néoclès (1918). *The Art of Playwriting*. Boston: Mifflin Company.
- Hobbes, Thomas (1812). *A Treatise on Human Nature and that on Liberty and Necessity*. London: Black House Court.
- Kant, Immanuel (2008) [1790]. *The Critique of Judgment*. Forgotten Books.
- Kjus, Yngvar & Birgit Hertzberg Kaare (2006). *Humor i Mediene*. Oslo: Cappelen Forlag AS.
- Koller, Marvin R. (1988). *Humor and Society: Explorations in the Sociology of Humor*. Houston: Cap and Gown Press, Inc.
- Kracauer, Siegfried (1965). *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Lewis, Paul (1989). *Comic effects: interdisciplinary approaches to humor in literature*. Ithaca (NY): State University of New York Press.
- Ludovici, Anthony (1932). *The Secret of Laughter*. London: Gordon Press.
- McGhee, Paul (1979). *Humor. Its Origin and Development*. San Francisco: W. H. Freeman.
- Mills, Brett (2005). *Television Sitcom*. London: British Film Institute.
- Mills, Brett (2009). *The Sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Mindess, Harvey (1971). *Laughter and Liberation*. Los Angeles: Nash.
- Mintz, Larry (1985). "Situation Comedy" i *TV Genres: A Handbook and Reference Guide*. B. G. Rose. Westport: Greenwood Press.
- Moreall, John (1983). *Taking Laughter Seriously*. New York: State University of New York Press.
- Neale, Steve & Frank Krutnik (1990). *Popular Film and Television Comedy*. London & New York: Routledge.
- Panofsky, Erwin (1934). "Style and Medium in the Motion Picture" i *Bulletin of the Department of Art and Archaeology*. New Jersey: Princeton University.
- Platon (1860). *Philebus*. London: John W. Parker and Son, West Strand.
- Rapp, Albert (1951). *The Origin of Wit and Humor*. New York: Dutton.

- Rappoport, Leon (2005). *Punchlines: The Case for Racial, Ethnic, and Gender Humor*. Santa Barbara: Praeger Publishers.
- Richardson, Robert (1969). *Literature and Film*. Bloomington & London: Indiana University Press.
- Rishel, Mary Ann (2002). *Writing humor: Creativity and the Comic Mind*. Detroit: Wayne State University Press.
- Schepelern, Peter (1972). *Den Fortællende Film*. København: Munksgaard.
- Schopenhauer, Arthur (1958) [1818]. *The World as Will and Representation*. New York: Dover Publications.
- Smith, Evan S. (1999): *Writing Television Sitcom*. New York: The Berkley Publishing Group.
- Spiegel, Alan (1976). "Fiction and the Camera Eye" i *Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Spencer, Herbert (1860). "The Physiology of Laughter." *Macmillan's Magazine*, 1, s. 395-402.
- Thompson, Kristin (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Waldekranz, Rune (1976). *Så Föddes Filmen*. Stockholm: Nordstedts.
- Walters, Suzanna Danuta (2003). *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America*. Chicago: The University of Chicago Press.

Elektroniske kilder

- Gibson, Linda: (29.04.2008). *Peep Show: Meet the Writers and Stars*. Hentet 10. september 2009 fra <http://blogs.thestage.co.uk/tvtoday/2008/04/peep-show-meet-the-writers-and-stars/>.
- Holmwood, Leigh: (16.04.2007). *Winning Combination Back on BBC*. Hentet 15. mars 2010 fra <http://www.guardian.co.uk/media/2007/apr/16/overnights2>.
- Peep Show, serie 1-4* (2007). DVD. Skrevet av Armstrong, Jesse & Sam Bain. Regissert av Shapeero, Tristram. London: Objective Productions, for Channel 4.

Vedlegg

To eksemplarer av *Peep Show*, sesong fire.