

Bill Hicks

Politikk, performativitet og stand-up

Kristian Høy Tvette



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Avlagt høsten 2013 ved ILOS, HF, UiO
Veileder Drude von der Fehr

Av Kristian Høy Tvette

[12.11.2013]

© Kristian Høy Tvette

2013

Bill Hicks

Politikk, performativitet og stand-up

Kristian Høy Tvette

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Oppgaven ser på stand-up-komikeren Bill Hicks, og hvordan han utnytter de performative elementene i stand-up for å forfekte et politisk syn.

Først gjør oppgaven rede for hvordan jeg indekserte alt tilgjengelig materiale etter Hicks, og utviklet en terminologi for bruk på dette materialet. Dette systemet brukes så når jeg undersøker Hicks beryktede opptreden fra Chicago i 1989, der han havnet i konflikt med store deler av publikum.

Måten denne opptredenen utvikler seg har jeg forsøkt å belyse ved hjelp av Fischer-Lichtes tanker om performativitet. Hicks og publikum oppildner hverandre i så stor grad at det virker som opptredenen lever sitt eget liv. Dette kapitlet demonstrer det performative potensialet i stand-up-situasjonen.

Hovedkapitlet handler om *Revelations*, en vellykket opptreden for et stort publikum i England. Her bruker jeg teori og metode fra de to forrige kapitlene for å vise hvordan Hicks forsøker å utnytte det performative potensialet i stand-up for å påvirke politisk. Han forsøker å skape ulike typer terskelsituasjoner, der publikum er mottakelige for et subversivt, politisk budskap.

Oppgaven forholder seg til stand-up, og for å komme nær kildene har jeg forholdt meg til videoklipp så mye som mulig. Når jeg leverer oppgaven er alle videoklippene jeg har brukt tilgjengelig på nett.

Takk til

Takk til Drude von der Fehr for god og engasjert veiledning, og min tålmodige samboer Kristine Kjelling som har hjulpet til og holdt moralen oppe.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	3
Takk til	4
Innholdsfortegnelse	5
Innledning.....	6
Kapittel 1 Utvalg: <i>set i biter</i>	12
Kapittel 2 Performativitet i <i>Infamous Looses It Show</i>	18
Kapittel 3 Den politiske Hicks og <i>Revelations</i>	43
Kapittel 4 Konklusjon	70
Litteraturliste	78
Vedlegg: Transkribering av <i>Revelations</i>	79

Innledning

Just good, cheap, American fun

"Good evening brothers and sister, friends and neighbors, vibrations in the mind of the one true God, whose name is Love."(Hicks, *One Night Stand*, 1991: 2.55)

Bill Hicks har akkurat kommet ut på scenen til stormende applaus, han hoier til publikum som klapper og støyer tilbake, før han altså hilser på publikum slik. Opptredenen hans filmes med et stort publikum i Chicago i 1991 for TV-kanalen Home Box Office (HBO), stemningen er meget god. Han fortsetter mindre grandios med å snakke om det kalde været i Chicago, før han retter oppmerksomheten mot sigaretter.

"It's kind of fun, though, in that weather, going outdoors watching smokers pass out 'cause they don't know when they're done exhaling.[Mimer dette.] Just good, cheap, American fun, you know. Smokers cracking their heads open on the icy sidewalk. Blood steaming... we laughed and laughed. How many smokers do we have here tonight? Smokers? [Applaus og støy fra røykerne i publikum.] That's a lot of energy for you fuckers, that's good! Usually you get khouuh khouug. [Hicks hoster, bøyer seg framover i hosteanfall.] Thank you guys, thank you! Next time I need you just hawk up a chunk of lung for me, rear back and launch a phlegm gem towards the stage, khrm.[Hoster.] But, listen to this, how many [trekker ordet ut som en konfransier i en boksearena, utfordrer publikum] non-smokers do we have here tonight ... [Masse applaus og støy fra publikum, Hicks slår ut med armene. Tar så opp en pakke sigaretter mens han fortsetter.] Buch of whineing little maggots, [putter en sigarett i munnen og går sakte frem og tilbake, gir publikum mulighet til å se hva han gjør.] You obnoxious, self righteous slugs. [Understreker hvert ord med å peke på publikum med sigaretten.] Don't take that wrong. I'd quit smoking if I didn't think I'd become one of you.[Hicks tenner sigaretten sin, og fortsetter opptredenen sin.]"(Hicks, 1991, 3:18)

En annen komiker som også ble filmet for Home Box Office var Andrew "Dice" Clay. Mens Hicks var aktiv nådde Clay ut til betraktlig flere mennesker, og mange sammenlignet dem fordi begge var kontroversielle og hadde mye eksplisitt seksuelt materiale. I *Dice Man Cometh* fra 1989 tilgodeser HBO Clay med en hel time, mens Hicks to år senere altså får en halv. Publikum jubler og heier hemningsløst, mens Clay strutter rundt på scenen som en rockestjerne med store solbriller og skinnjakke full av nagler. Han retter ut kragen sin i en overdreven gest, til elle vill jubel fra salen. Clay begynner opptredenen med "signaturen" sin, en stilisert måte å tenne seg en røyk, før han etter 2 minutter på scenen begynner slik. "I got my tongue up this chick's ass, right. No, you're gonna like this. I just told my mother this one on the phone" (Clay, 1989, 10:02). Dice mest populære vitser var små vulgære rim, og to

minutter senere kommer altså Clays magnum opus, en vulgær versjon av et barnerim. Publum har ropt etter dette rimet, de jubler underveis, og i det siste verset roper salen med i kor:

"Little Miss Muffet / Sat on a tuffet / Eating her curds and whey / Along came a spider, / Sat down beside her, / And said, Hey, / what's in the bowl, bitch?" (Clay, 1989, 12:25)

Dice Clays stand-up er sentrert rundt den outrerte scenepersonaen med grove spøker, og har egentlig ikke andre sider ved seg. Om Clays figur er ironisk eller bare dum er ikke viktig for denne oppgaven, men når Hicks var på høyden som komiker var det altså Dice Clay amerikanerene flokket til, ikke Hicks. Basert på Hicks grove språk, vulgære referanser og røyking ble han også stadig sammenlignet med Clay. Når man ser opptak av Hicks idag kan det være greit å huske på at det publikumet Hicks søkte foretrakk Clay, og at samtiden vurderte dem som ganske like.

Motivasjon og politisk potensial i stand-up

Som ungdom var det sjokkerende og høre Hicks for første gang. Med største selvfølgelighet anbefalte han sitt publikum å bruke narkotika, han avfeide lederene i den vestlige verden som imbesile banditter, og utviste ingen restriksjoner når han i detalj gransket egen seksualitet. Han angrep stolt storhetene innenfor amerikansk populærkultur, og selve glansnummeret var når han gjorde narr av kristendommen.

Tre år etter Hicks død var Mandagsklubben på TVNorge det mest provoserende av norsk humor for dem som ikke slapp inn på stand-up-klubbene som stort sett har 18-års grense. Dette programmet rettet seg i noen grad mot en stand-up-tradisjon, med Thomas Gjertsen og Bjarte Hjelmeland som delte ut ferdigtenkte puchliner foran et litt brisert publikum. Mandagsklubben ble tatt av skjermen fordi Hjelmeland lot som han urinerte på et ukeblad, og programmet ble vel aldri mer provoserende eller politisk enn det. Kontrasten til Bill Hicks var total, etter å ha hørt Hicks for første gang opplevde jeg den norske humoren som feig og uten vilje til innhold. Ironigenerasjonens store helter satt trygt på kontorene sine i den statlige allmenkringkasteren og vitset om dialekter og avdankede artister.

Lenny Bruce la grunnlaget for stand-up som plattform for politiske meninger, George Carlin klarte og nå ut til relativt store grupper i den amerikanske befolkningen med et undergravende budskap, mens Hicks tok det enda lenger. Av alle stand-up komikere er det kanskje Hicks som evnet å unytte selve formatet i størst mulig grad. Hicks forsto at formatet ikke behøvde å ha *noen* begrensninger, utover den at publikum trengte å le såpass mye at han

fikk nok jobber til å livnære seg.

Den eneste regelen i stand-up er at publikum skal le, og hvis personen på scenen gir uttrykk for personlige meninger i den prosessen er det helt i orden. Slik sett er denne plattformen ideel for å forfekte et politisk syn. Bill Hicks intuitive forståelse av denne mekanismen fascinerer, og var med på å lede meg inn på denne oppgaven. Det gjorde også det faktum at stand-up som plattform for subversive og upopulære meninger ikke har utviklet seg siden Hicks død, og knapt nok eksisterer hjemme i Norge. Dag Sørås kan nevnes som et hederlig unntak. Hva var det Hicks gjorde tidlig på nittitallet som fortsatt ikke tangeres?

Noe av Hicks tankegods er faktisk tilgjengelig for folk flest, via de profilerte satirikerne Jon Stewart og Stephen Colbert som preger den amerikanske politiske diskursen, og på dette området har USA forandret seg siden Hicks dager. Jeg vil ikke likestille det siste tiårets stilsikre nyhetsparodier med Hicks stand-up, da dette er relativt tunge TV-produksjoner som til syvende og sist er politiske motiverte parodier, mens Hicks sto alene foran sitt publikum med et subversivt politisk *budskap*.

Min fascinasjon for Hicks fortsatte i voksen alder, og med en ny Bush og en ny Irak-krig var Hicks like relevant som tidligere. Den konservative religiøse høyresiden, Amerikansk populærkultur og finanseliten evner fortløpende å aktualiserer skurrete opptak av Hicks.

Et stand-up-publikum er i utgangspunktet *motivert* til å følge med på hva personen på scenen sier, og villig til å la denne personen bryte med sosiale normer. Komikeren møter heller ikke de samme reservasjonene som en politiker eller selger gjør, fordi en stand-up-komiker ikke har behov for å lure sitt publikum for å oppnå stemmer i et valg eller overbevise en potensiell kjøper. Siden det eneste komikeren har å vinne på å argumentere for et gitt syn er oppmerksomhet rundt en god sak, vil altså motivasjonen til en stand-up-komiker fremstå som idealistisk. Hicks opererte ikke med noen skjult agenda - men en svært så åpen. Jeg har ikke funnet noen komikeren som evner å fylle denne rollen slik som Hicks, og jeg ønsker å bruke masteroppgaven min på å se nærmere på arbeidet til Hicks i en slik sammenheng.

Problemstilling

Ved første øyekast spriker en opptreden fra Hicks i mange retninger. Han langer ut mot politikere, forsvarer narkotikabruk, kritiserer populærkulturen og kommer med grisete vitser. Her er et kort utdrag der han argumenterer for LSD.

"You know what I mean. Always that same LSD story, you've all seen it." Young man on acid thought he could fly, jumped out of a building. What a tragedy." What a dick, fuck him! He's an idiot. If he

thought he could fly, why didn't he take off from the ground first? Check it out. You don't see ducks lining up to catch elevators to fly south. They fly from the ground, you moron. Quit ruining it for everybody. He's a moron, he's dead, good. We lost a moron, fucking celebrate. Boy I just felt the world get lighter - we lost a moron. Put on the Hammer album, I'm ready to dance! [Danser] "We lost a moron." I do not mean to sound cold or cruel or vicious, but I am so that's the way it comes out. Professional help is being sought. How about a positive LSD story? Wouldn't that be newsworthy, just the once? To base your decision on information rather than scare tactics and superstition and lies? Just once. I think it would be newsworthy. "Today, a young man on acid realized that all matter is merely energy condensed to a slow vibration. That we are all one consciousness experiencing itself subjectively. There is no such thing as death, life is only a dream and we are the imagination of ourselves. Here's Tom with the weather.'" (Hicks, 1993c, 1:09:25)

Denne *biten* går ofte igjen i Hicks opptredener. Hicks inntar et kynisk standpunkt mot ofrene fra narkotikabruk, men forsvarer gjerne selve bruken. Det rådende paradigmet er naturlig nok motsatt, å forsvare ofrene men fordømme misbruk. Hicks forfekter altså et ekstremt liberalt politisk syn, der individet ansvarliggjøres. Han angriper media og fryktkultur før han kommer med sitt tenkte eksempel om en ung mann som får en åndelig og filosofisk oppvåkning av LSD.

Avslutningen binder de politiske og de filosofiske sidene sammen. Hicks hevder at verden ikke er som den ser ut, og at hele sannheten må frem. Sitatet går fra en personlig vinkling, til en politisk til en filosofisk.

Alle bevarte opptredener inneholder politiske elementer. Hicks kritiserte sider ved politikken, kulturen og populærkulturen, problematiserte omstridte tema og fremsatte svært kontroversielle påstander. Hicks er eksplisitt subversiv, han legger ikke fingrene imellom når han beskriver tunge autoriteter som staten og kirken.

"People ask me where I stood politically you know. It's not that I disagree with Bush's economic policy or his foreign policy. It's that I believe he was a child of Satan here to destroy the planet Earth. Yeah, I'm a little... a little to the left there, I was. I was leaning that way." (Hicks, 1993c, 6:30)

Jeg mener Hicks var politisk motivert. Med politisk motivert mener jeg at Hicks hadde konkrete meninger om hva som var feil med samfunnet, hva som burde gjøres, og at han forsøkte å påvirke folk i sin retning. Det er disse sidene hos Hicks - de politiske og undergravende - som gjør han interessant, og det er disse sidene jeg ønsker å undersøke.

Et premiss for problemstillingen i denne oppgaven er at Hicks opptredener fungerer dypere og bredere enn det et førsteinntrykk kan antyde. Jeg har forsøkt å vise til dette i eksemplene over, men dette vil åpenbare seg i større grad etterhvert som oppgaven skrives. Derfor vil jeg ikke inkludere det i den eksplisitte problemstillingen, som bør være så enkel og

konkret.

Problemstillingen er formulert slik:

Oppgaven vil vise hvordan Hicks brukte stand-up som plattform for å forfekte et undergravende politisk syn.

I oppgaven vil jeg benytte noen litteraturvitenskapelige ideer og synspunkt for å belyse disse sidene hos Hicks. Jeg skal strukturere materialet og gjøre noen utvalg, og gå tekstanalytisk til verks på objektet jeg setter sammen. Jeg skal også analysere situasjonen og strukturene rundt en opptreden, og mekanismene som er i arbeid i en slik situasjon.

Denne oppgaven tar for seg stand-up-komikeren Bill Hicks politiske sider. Jeg skal ikke undersøke humoren som sådan, selve den humoristiske impulsen og mekanismene som får publikum til å le har jeg ikke valgt å bruke plass på. Hicks er riktignok morsom, men dette gjelder tusenvis av andre komikere også. I en oppgave som primært fokuserte på humor ville Hicks voldsomme krumspring være utfordrende å plassere. Jeg skal heller ikke gjøre en forfatterskapsanalyse eller en sammenlignende tekst. I stedet skal jeg ta utgangspunkt i noen viktige opptredener og forsøke å forstå og analysere de subversive og politiske sidene i Hicks stand-up, for det er disse sidene ved Hicks som gjør han unik og interessant.

Hicks og internett

Når Hicks døde var internett slik vi kjenner det idag i sin spede begynnelse. De første nettleserprogrammene ble allment tilgjengelig høsten 1994. Da var allerede de plassbesparende filformatene for lyd standardisert, og fra midten av nittitallet og utover åpnet fildeling på nettet mulighetene til å høre Hicks på gutterommet. Det var slik jeg og min generasjon ble introdusert for Hicks. Med web 2.0 ble videotjenester og sosiale nettverk en selvfølge, og stadig dukker det opp nye videoopptak av Hicks som diskuteres og dissekteres på nett. Internetts utviklingen følger Hicks posthume popularitet. Opptredene han etterlot seg var plutselig lett tilgjengelige, og i motsetning til de fleste av hans samtidige komikere går Hicks sin seiersgang på nett. Nettets utvikling har åpenbart vært avgjørende for at Hicks fortsatt høres og diskuteres, det ga ham det endelige gjennombruddet han aldri fikk mens han levde.

Oppgaven finner også mange av sine ressurser og eksempler på nett. Jeg har søkt og lest litteratur, både spesifikt om Hicks og om stand-up. Min vurdering er at den relevante og interessante diskusjonen om stand-up ikke finnes i papirform eller på TV, men på internett. Mediet som til syvende og sist ga Hicks det endelige gjennombruddet er også stedet for gode ressurser, og arena for relevante diskusjoner.

Performance

Jeg skal altså ikke gjøre en sjangeranalyse, men for å forstå det som skjer med publikum i salen og på scenen er det nyttig å søke et teoretiske grunnlag. Jeg mener å ha funnet dette, i performativ teori. Performanceterorien tar hensyn til de tilfeldige og spontane vendingene som møter Hicks på scenen, og forutsetter en form for dialog mellom scene og publikum. Etter å ha ledd i flere samlinger og introduksjonstekster uten å finne noe teoretisk grunnlag som kunne si meg noe nytt om Hicks har Fischer-Lichtes "*The Transformative Power Of Performance*" vist seg å være en ypperlig tekst å forstå Hicks stand-up ut ifra. Denne boka har bidratt til overraskende innsikter i Hicks arbeid, og har faktisk vist seg å tilby noe som ligner en metode for å forstå Hicks politiske stand-up. Jeg har viet denne delen av arbeidet større del i oppgaven enn planlagt, fordi det teoretiske grunnlaget viste seg å generere mange nye oppdagelser om Hicks.

Utvalg

Jeg begynte oppgaven med en tanke om å bevege meg helt fritt innenfor Hicks forfatterskap, uten at en gitt opptreden skulle ha forrang. De fleste av Hicks vitser og poeng går igjen i ulike sammenhenger, og dette har jeg benyttet meg av til å strukturere materialet. Jeg håpet å avdekke et slags "idealmanus", som ville vært interessant å se på, og som ville fungere godt som tekst. Etter hvert som analysen skred frem endret jeg gradvis perspektiv til å følge to viktige opptak av Hicks, *Revelations* som ble tatt opp i 1992 og *The Infamous Looses It Show* fra 1989. Jeg kom til denne avgjørelsen etter at jeg fikk en bedre oversikt over de performative elementene i Hicks stand-up. En analyse som ikke ser utviklingen innenfor en gitt opptreden, vil gå glipp av for mange viktige poeng. For å forstå de politiske og subversive sidene av opptredenen ble fokuset i oppgaven rettet mot Hicks samspill med publikum.

Kapittel 1:

Utvalg - *set i biter*

Oppgaven tar for seg standup-komikeren Bill Hicks, og baserer seg på lydopptak, video og transkribert materiale. Dette kapittelet belyser hvordan jeg har strukturert stoffet og hvordan jeg har gått frem for å etablere et objekt for analyse.

Sjanger og system

Den vanligste modellen i stand-up, og som Hicks fulgte gjennom sitt voksne liv, er en enmannsforestilling fra en udekorert scene. Vanligvis er arenaen en stand-up-klubb. Dette er utesteder som spesialiserer seg på stand-up, som tar inngangspenger og har servering og sitteplasser for et begrenset publikum. Komikeren forsøker å underholde publikum med en humoristisk monolog, mediert med mikrofon. Ofte opptre flere komikere etter hverandre. En konferansier introduserer hver komiker, underholder mellom opptredenene og gir praktisk informasjon til publikum. Noen ganger, spesielt på større arenaer, opptre en komiker en hel kveld. Dette gjelder naturlig nok mer profilerte komikere med et bredere publikum.

Komikeren presenterer en humoristisk monolog, som tilsynelatende er relativt spontan. Det vanligste er at monologen er basert på et manus, og ikke noe komikeren finner på der og da, selv om improvisering forekommer. Noen komikere forholder seg ikke til et spesifikt manus, men tar utgangspunkt i en "bank" med materiale, som tilpasses fortløpende til responsen fra publikum.

Bill Hicks er ganske manustro i sine opptredener. Mange *set* fra samme tidsperiode ligner mye på hverandre. Publikums respons har mindre innvirkning på Hicks fortløpende materialvalg enn hos mange andre komikere. Han forholder seg altså til et manus, ikke til en "materialbank", og endrer lite på materiale selv om publikum ikke gir respons. Denne konsekvente fremgangsmåten hos Hicks er utgangspunktet for struktureringen av materialet.

Bit

Jeg har valgt å strukturere alle opptak og transkriberinger av Bill Hicks materiale i *biter*. Dette er et ord Hicks benytter selv, flere ganger, om sitt eget materiale fra scenen. Det finnes ikke noe akademisk begrepsapparat for stand-up, og jeg har ikke tenkt og utvikle et slikt sett selv. Oppgaven tar altså ikke for seg stand-up som fenomen eller sjanger, kun Bill Hicks, og

terminologien jeg bruker her er bare tiltenkt bruk på hans materiale i en stand-up-situasjon. En slik terminologi må til for å bearbeide stoffet på en presis måte, og er derfor en nødvendighet.

Hicks referer ofte til sitt eget materiale i en opptreden, og ut fra hans egen terminologi går det an å utlede noen nyttige begreper. Disse begrepene er brukt av Hicks selv for å beskrive sin egen opptreden, så innenfor de rammene oppgaven gir er det bedre å bruke dem enn å skape nye eller kopiere begreper fra lignende områder. Hicks begrepsapparat rundt eget materiale er naturlig nok godt egnet til belyse nettopp dette, fordi det kan sies å tilføre terminologien en spesialtilpasset, nøyaktig autonomitet. Et problem med å lene seg for mye mot etablerte sett av begreper om scenekunst, talekunst, tekst eller humor er at slike begreper tar med seg og produserer så mye mening på egen hånd at de kan risikere å fungere som selvoppfyllende profetier.

Hver opptreden refereres ofte til som et *set*, eller en *routine*. Et *set* betegner mer enn kun et tidspunkt for opptreden, men også hva opptredenen fokuserer på. Begrepet *set* brukes også innenfor *live*-musikk, med omtrent samme betydning som jeg bruker for å belyse Hicks stand-up. Et *set* kan sammenlignes med musikere som fremfører en konsert, eller en del av en konsert adskilt med en pause.

En *bit* er et sett med ytringer som hører sammen, og som utgjør en enhet om ett eller flere tema. En *bit* er mer enn en "vits", men et sett med vitser og poenger som hører sammen og som gjerne lener seg på hverandre som premisser. En *bit* er tilnærmet identisk hver gang den fortelles, ordlyden, intonasjon, fremføring, mimikk og gester er så likt som mulig hver gang. De korteste *bitene* kan være på noen få setninger, de lengste kan ta opp mot ti minutter å fremføre. En *bit* betegner en del av et implisitt manus som inngår i et *set*. Ved noen anledninger tar Hicks en pause i gjennomføringen av *bit* for å kommentere den, svare på spørsmål, komme med en digresjon eller bemerke stemningen, før han fortsetter.

Settet med begreper jeg viser til her brukes ikke bare av Hicks, men også av andre komikere når de diskuterer stand-up komedie, og disse virker som relativt innarbeidede begreper innenfor amerikansk stand-up tradisjon.

Følgene sitat er fra utgivelsen *Arizona Bay*, og illustrerer en *bit*:

"But anyway, I'm reading this article in the paper a few years ago, about Ted Bundy, now, this is absolute... Listen they're still cheering for him! I think you're thinking of a different Ted Bundy here, not the shoe salesman on the TV show, this is, ah, I don't know the other connection. Well, the guy I'm thinking of used a shoe horn once, but I won't tell you what for, because... But anyway, Ted Bundy, the mass murderer is who I'm referring to. If you're gonna pick a hero, you know, do your research. Now, anyway, this is absolutely true. If anyone can verify this it'll help, 'cause it's gonna sound absolutely

far-fetched. But, I read an article in the paper, Ted Bundy's on trial in Florida, I'm trying... 24 women that got killed, I don't know, 24 women. He's on trial, the courtroom is filled with women trying to meet him and give him love letters and wedding fucking proposals! Does anyone remember reading this fucking article? [Bekreftende applaus fra publikum] That's enough to continue *the bit*, now... If no one applauded I'd still be doing *the bit*. How? We don't know, you have to rationalize on your feet. All I know is that I have a script, and I'm heading towards the ending. I will not be stopped! Courtroom filled with women trying to meet Ted Bundy and give him love letters and wedding proposals. This is what the article says, and I'm sorry to say that the first thing I thought when I read that was "And I'm not getting laid! What am I doing wrong?" (Hicks, 1997a, Pussywhipped Satan 0:20).

Dette er en *bit* om morderen Ted Bundy, som møtes med kjærlighetsbrev og frierier, og hvordan Hicks reagerer på dette. Han tar temperaturen på publikum for, tilsynelatende, å få noen til å bekrefte at hendelsen har funnet sted før han fortsetter, premisset for poeget er jo at dette faktisk har skjedd. Han omtaler denne delen av monologen sin som en *bit*, et begrep han bruker ganske ofte på denne måten.

Hva Hicks mener med en *bit* kommer frem her. Han refererer til en virkelig hendelse, og vil ha publikum til å bekrefte at denne konkrete hendelsen er omtalt i en avis. Når han har fått den bekreftelsen han ønsker, går han tilbake til *the bit*, og fortsetter der han slapp. Hicks benytter den bestemte formen på denne måten for å knytte denne *biten* sammen med en konkret hendelse. Denne *biten* avgrenses derfor i dette *setet* til poenget om Ted Bundy. Når Hicks forlater dette temaet, med et poeng eller en punchline, begynner han på en ny *bit*.

Jeg har valgt ut dette sitatet fordi det også er med på å støtte teorien om at Hicks forholder seg tett til et manus, uten å gjøre store endringer til ære for publikum. Hicks sier han hadde fortsatt *biten* selv om avisartikkelen ikke hadde blitt bekreftet av publikum, og legger til at han har et manus han forholder seg til. Denne uttalelsen i seg selv er ikke nok til å bekrefte Hicks bruk av et tenkt manus. Selv om sannhetsgraden i alt som sies av Hicks på scenen er implisitt usikker, er alle opptak av Hicks med på bekrefte at han forholder seg til et manus.

Hicks har også referert til dette systemet utenfor scenen. I et brev til John Lahr, fra biografien om Bill Hicks *Love All the People*, beklager han seg over dårlig behandling og sensur i forbindelse med en opptreden på TV-programmet *Tonight Show With David Letterman*.

"I remember one time I did the Letterman show, and the night before Robert Morton and I made the rounds of the comedy clubs in New York to hone the *set*. During the course of the

night, Mr. Morton had decided I should drop a few of the *bits* from my *set* because they weren't right for our audiences." (Lahr, 2005, s. 319)

Her referer Hicks igjen til både *set* som en opptreden og *bit* som en av mange autonome deler som utgjør et slikt *set*. Ordet *bit* betyr jo del, del av, eller bit på norsk og slik skal det også forstås her.

Organiseringen i *biter* byr på noen problemer. Hicks, og andre komikere, bruker ofte overgangsmateriale mellom poenger. Slikt materiale forholder seg nødvendigvis til både det foregående og det neste poenget for å få flyt i monologen, med mer. Her kan det være vanskelig å definere hva som tilhører hvilken *bit*. Over tid forandrer også noen *biter* seg. Noen ganger avbrytes en *bit* midt i en fremføring, eller et poeng er litt anderledes formulert.

I noen tilfeller er ikke en *bit* helt avsluttet selv om Hicks fortsetter på noe annet. Narrativet går videre, før et poeng blir hentet opp igjen og behandlet på ny. Jeg har forsøkt å være pragmatisk i slike tilfeller ved å identifisere en *bit* ved selve kjernen, og de elementene som vender tilbake hver gang.

Denne *biten* er fortsettelsen fra sitat over om Ted Bundy:

"So I read another article in the paper: "Woman is suing the state of Wisconsin." Why would anyone sue the state of Wisconsin? Well, she married a fella on death row. Why's he on death row? He killed 8 women. She married him, wait, there is more; He has AIDS! Let's up the ante of the story, you wanna, who wants to still play with my story now? Cause I'm upping the ante; he on death row for killing 8 women, he has AIDS, she married him, and is suing the state for the rights of conjugal visits. Now I'm sorry to say the first thing that crossed my mind when I read that was "And I'm not getting laid!" Hey, what exactly are you ladies looking for here? These guys must have been heavy on that sense of humor thing you seem to love so much in your little ladies polls. "Ted Bundy that old whip! He's hilarious! Some of the things Ted would do, he kills me! Oh, what a sense of humor he had. I overlooked the mass murder thing 'cause he kept me in stitches! It's just depressing, you know what I mean? Michael Bolton, Garth Brooks, "Achy Breaking Fucking Dick" this guy is, Ted Bundy getting wedding proposals. You know we're fucked up here, man." (Hicks, 1997a, Pussywhipped Satan 2:05)

I dette tilfellet hadde jeg litt vanskelig for å avgrense *biten*, om materialet jeg har sitert er en eller to *biter*? Når Hicks bruker to eksempler med identisk oppbygning, tematikk og sluttpoeng er de så tematisk knyttet sammen at i et *set* vil de forstås ut fra hverandre. Jeg har valgt å organisere stoffet i to *biter*, fordi i de andre opptakene av Hicks der han omtaler Ted Bundy er ikke materiale om den dødsdømte fangen med AIDS med. Strukturen med organisering i *biter* ville blitt for unøyaktig hvis *biten* var registrert som den samme når innholder er såpass ulikt.

Når Hicks avslutter *biten* om fangen med AIDS, går han tilbake til Ted Bundy og knytter de to sakene sammen. I denne sammenhengen forstår jeg dette som overgangsmateriale, når Hicks fortsetter med Ted Bundy og gjør seg ferdig med den *biten*.

Hicks bruker begrepene *bit* og *set* på samme måte hver gang, derfor har jeg valgt å bruke disse. *Routine* er et begrep som både Hicks og andre komikere bruker mye, men Hicks bruker det både som *bit*, en konstellasjon med *biter*, som *set* eller en del av et *set*. Når Hicks bruker *routine* virker det som innholdet står i fokus mer enn struktur. Jeg tar også forbehold om at Hicks rett og slett bruker sitt eget begrepsapparat feil innimellom. Jeg bruker da ikke *routine*, selv om det er den mest vanlige benevnelsen på en avgrenset enhet innenfor standup.

Hicks referer stadig til *material*, et begrep jeg også bruker i oppgaven. Dette betyr rett og slett materiale, selve innholdet i et *set* eller en *bit*. Oppgaven ser også på små, korte skuespill som Hicks stadig fremfører i *setene* sine, som refereres til som en *skit*.

Struktur og utvalg

Før jeg gjorde et utvalg av stoff som skulle fungere som objekt for analysen strukturerte jeg alt stoffet jeg fant i *biter*. Jeg forsøkte å identifisere en enkelt *bit*, slik som sitatene med *biten* om Ted Bundy, og så gi den et navn som representerte innholdet. Ved å gjennomgå et lydopptak, video eller transkripsjon, og så skrive ned alle *bitene* i rekkefølge, får hver enkelt av Hicks *set* en unik signatur bestående av *biter* i rekkefølge.

Det eksisterer ti album, altså lydopptak som er offisielt tilgjengelig og for salg. Av disse er noen rene opptak av et *set*, og noen samlinger av materiale. Tre *set* er utgitt i sin helhet i videoformat. Ellers eksisterer det fire eller fem videoopptak, og cirka femten lydopptak av Hicks som ikke er utgitt, men som eksisterer som bootlegs, og sirkulerer på nettet. Noe av dette er også transkribert i bokform. Alt dette representerer ikke unikt materiale, det som finnes som video finnes naturlig nok også som ren lyd. Materialet som finnes på samlingene er ofte hentet fra de andre opptakene, og kombinert etter ulike kriterier.

Opptakene som finnes av Hicks er stor sett organisert etter hvilket *set* det er snakk om, det vil si hvor og når de er spilt inn. Jeg har organisert alle *set* i *biter*, og har på den måten et effektivt oppslagsverk over Hicks stand-up. Slik har jeg i løpet av noen måneder lest, hørt og sett meg gjennom alt tilgjengelig materiale, for å være i stand til å gjøre et fornuftig utvalg av *biter* og *set*, og for å kunne bruke materialet aktivt når jeg analyserer Hicks.

Jeg har hatt som utgangspunkt at jeg skal forholde meg til kilder i alle tilgjengelige formater. Oppgaven profitterer på å forholde seg til video av Hicks, slik at mimikk, gester,

blikk - alt av kroppsspråk - kan analyseres i sammenheng med transkribert tekst. I analysen vil jeg derfor bruke video hvis en gitt *bit* eksisterer i videoopptak. I flere tilfeller eksisterer det mange opptak av hver *bit*, her vil det være interessant for oppgaven å se på forskjeller og likheter rundt fremføring og respons av hver *bit*.

Det eksisterer som sagt noen videoer av Hicks av varierende kvalitet. Jeg valgt to jeg skal fokusere på i denne oppgaven, *Revelations* og *The Infamous Loses It Show*. *Revelations* er tatt opp i London i 1992, og viser Hicks i medvind foran et stort publikum som setter pris på at han utfolder seg politisk. *Infamous Loses It Show* fra 1989 er den rake motsetningen. Dette er et *set* fra en liten klubb i Chicago der han ikke får anerkjennelse for sitt politiske budskap, men stadig *heckles* av publikum. Konfliktene som oppstår tydeliggjør mange av de performative og subversive sidene ved Hicks stand-up som oppgaven vil fokusere på.

Kapittel 2,

Performativitet i *Infamous Loses It Show*

Denne opptreden er interessant fordi den illustrerer tydelig de viktigste performative elementene som Fischer-Lichte peker på. Her finnes gode eksempler på rollereversering, fellesskap, den autopoietiske feedbacksyklusen og tilstedeværelse. Det som skiller denne opptreden fra de andre oppgaven tar for seg, er publikums reaksjoner på Hicks. Han blir stadig avbrutt av heklere, og bruker mesteparten av tiden på disse konfliktene.

På mange områder representerer *Infamous Loses It Show*, som ettertiden har døpt denne opptreden, det ekstreme ytterpunktet der mange performative funksjoner blir ekstra synlige. Jeg ser de samme funksjonene i de andre opptredenene, men i mindre grad. Denne opptreden er også relevant fordi den viser det performative potensialet i stand-up. Publikum har alltid *mulighet* til å påvirke en opptreden på denne måten, noe som både tilskuere og komiker er klar over.

I dette kapittelet skal jeg gå kronologisk gjennom dette *setet*, å forsøke å forstå det med bakgrunn i Fischer-Lichtes teori om performativitet. *Setet* er tilgjengelig på nett, for eksempel ved søk på *Bill Hicks Infamous Chicago Show*. Jeg anbefaler leseren å se episodene jeg bruker i analysen.

Den autopoietiske feedbackloopen i praksis

Når opptaket begynner er det skurrete, men det er naturlig å anta at opptreden akkurat har begynt. Hicks er midt i en *bit* om Kennedy, da han får den første kommentaren, tilsynelatende et oppmuntrende tilrop, "-Very Good!" (Hicks, 1989, 1:40). Under et minutt senere avbrytes han igjen, denne gangen av et litt utydelig tilrop om Oklahoma. Denne gangen svarer Hicks, "- OK, aaaaah, now what? Am I a fucking jukebox?! "Stick a quarter in his butt, push A 12!" (Hicks, 1989; 2:30). Så mimer Hicks en opptreksleke, der han tilsynelatende dytter et kronestykke i baken og så gjør en mekanisk og stilisert minioptreden med generisk innhold. Han bukker mekanisk til begge sider, før han glir over i en annen rolle, der han lager dyrelyder, breker som en geit, går over i sin vanlige scenepersona og utbryter "- Boy, it`s all so real, it`s all so fucking real!" (Hicks, 1989, 2:55) før han går og drikker litt vann.

Når den første publikummeren kommer med et kort, i og for seg positivt tilrop, (med mindre det skal forstås ironisk) påvirker det den autopoietiske feedback-syklusen. Andre i publikum hører tilropet, og registrerer at Hicks tilsynelatende ignorerer det.

"The actors act, that is, they move through space, gesture, change their expression, manipulate objects, speak or sing. The spectators perceive their actions and respond to them. Although some of these reactions might be limited to internal processes, their perceptible responses are equally significant: the spectators laugh, cheer, sigh, groan, sob, cry, scuff their feet, or hold their breath; they yawn, fall asleep, and begin to snore; they cough and sneeze, eat and drink, crumble wrapping paper, whisper, or shout comments, call "bravo" and "encore", applaud, jeer and boo, get up, leave the theatre, and bang the door on their way out. Both the other spectators as well as the actors perceive and, in turn, respond to these reactions. The action on stage thus gains or loses intensity; the actors' voices get louder and unpleasant or, alternatively, more seductive; they feel animated to invent gags, to improvise, or get distracted and miss a cue; they step closer to the lights to address the audience directly or ask them to calm down, or even to leave the theatre. The other spectators might react to their fellow spectators' responses by increasing or decreasing the extent of their participation, interest, or suspense. Their laughter grows louder, even convulsive, or is suppressed suddenly. They begin to address, argue or insult each other. In short, whatever the actors do elicits a response from the spectators, which impacts on the entire performance. On this sense, performances are generated and determined by a self-referential and ever-changing feedback loop. Hence, performance remains unpredictable and spontaneous to a certain degree. (Fischer-Lichte, 2008, s. 38)

Her beskriver Fischer-Lichte hvordan de ulike aktørene påvirker hverandre, uansett hva de gjør. Effekten av påvirkningen slynges tilbake i opptreden, og dette påvirker neste runde i syklusen. Slik skapes det mening fra denne selvreferentielle syklusen. Beskrivelsen i sitatet passer også på stand-up, der publikum aktivt kan påvirke det som skjer.

Om det første tilropet ikke hadde en merkbar effekt på opptreden, endrer det andre tilropet utviklingen. Hicks forholder seg til kommentaren, han endrer sitt opprinnelige materiale for å tilpasse seg konflikten som har oppstått. Publikum må forholde seg til Hicks aggresjon og motangrep, som igjen setter i gang mange følelser og reaksjoner hos de enkelte tilskuere. Slik virker den autopoietiske feedback-syklusen, det tilføres fortløpende noe nytt til opptreden.

Feedback-syklusen opererer hele tiden, også i de opptredenene der publikum ikke heckler. Hicks forholder seg til latteren, eller fraværet av den, og avpasser tempo og fremtoning til publikums humør. Hicks søker også kontakt med publikum fortløpende gjennom sine opptredener.

Klar for konflikt

Hicks drikker litt vann, tenker seg om, og sier "-Yeah, buddy". Den samme stemmen som ropte "very good" litt tidligere hermer etter Hicks, som svarer tørt, "-Thank you mam, be my

little echo." "-You suck!" sier stemmen mot Hicks, som tilsynelatende ikke bryr seg. Mange i publikum bemerker utfordringen i kommentaren med et "ooh", som for å egge Hicks til å ta opp hansken. Hicks slår oppgitt ut med hånden i en avfeiende gest, og sier rolig, "-Thank you, it's my mother, and ..." Så ombestemmer han seg, og fortsetter, med stigende volum og intensitet i stemmen:

"" You suck", you fucking cunt, get the fuck out of here right now! Get out! [Hicks reiser seg opp, og går mot kanten av scenen, det ser ut som han henvender seg direkte til heckleren] Fuck you. Fuck you, you idiot. You're everything that America should be flushed down the toilet, you fucking turd. Fuck you. Get out! Get out, you fucking drunk bitch. Take her out! Take her fucking out. Take her to somewhere that's good. Go see fucking Madonna, you fucking idiot piece of shit. [Hicks setter seg foroverbøyd på stolen, imiterer henne med en inbitt grimase] 'You suck, Buddy, you suck. I can yell at the comedian cause I'm a drunk cunt. [Reiser seg opp igjen, går til motsatt side av scenen. Roper intenst i mikrofonen.] That givesme carte blanche, I got a cunt, and I'm drunk, [begynner og springe frem mot heckleren med sprikende bein og hofta fram.] I can do anything I want. [Bøyer seg framover, skriker] I dont have a cock, I can yell at performers, cause I'm a fucking idiot, cause I got a cunt. [Går tilbake, sitter på et kne, henger over stolen og peker på heckleren, roper av full kraft mot slutten av setningen.] I want you to go and fine a fucking soul! (Hicks, 1989, 3:12)

Gjennom hele denne tiraden heier og hoier publikum med. Hicks eskaleringer i kroppsspråk, stemmebruk og budskap blir hver gang svart med oppmuntrende tilrop og støy fra publikum. I den direkte konflikten mellom Hicks og heckleren, jobber den autopoietiske feedback-syklusen med å forme utviklingen i opptreden.

Eugenio Barba og energi

Hicks og publikum tilfører hverandre energi i dette utbruddet. Hicks energiske opptreden på scenen, lydnivå og intensitet, speiles av publikum. Spenningen øker, helt til Hicks henger over stolen sin, og skriker av full hals.

"Where one to follow Barba's insights, a mere corporeality capable of commanding space and attention would not be a sufficient definition of the embodiment process at play here. First and foremost, these embodiment process create energy, that is to say they require the body to be brought forth as energetic. The performer employs specific techniques and practices of embodiment enabling him to generate energy, which circulates between him and the spectators, immediately affecting the latter. The "magic" of presence therefore lies in the performer's particular ability to generate energy so that it can be sensed by the spectators as it circulates in space and affects, even tinges, them. This energy constitutes the force emanating from the performer. Insofar as it animates the spectators to generate energy themselves, they will perceive the actor as a source of power. This unexpected energy flow thus transforms actor and spectator alike." (Fischer-Lichte, 2008, s. 97)

Her refererer Fischer-Lichte til Eugenio Barba, som jobbet med spørsmål rundt energi, kroppslighet og teater. Jeg mener Hicks og publikum har en slik dynamikk i utbruddet jeg viste til over. Som Fischer-Lichte understreker flere steder, er opplevelsen av nærvær eller tilstedeværelse kun mulig å *føle* i en performativ situasjon, men jeg mener videoen gir en god indikasjon på en slik energiutveksling mellom Hicks og publikum. Videoen viser bakhodene til seks personer langs scenekanten, og de beveger seg, kommenterer til hverandre, ler og klapper mye gjennom hele sekvensen. Deres fysikalitet speiler Hicks, som fremhever korporaliteten sin på scenen i det ville utbruddet.

Fischer-Lichte referer til Barba som forteller om spesifikke teknikker skuespillere benytter for å skape denne energien. Basert på videoopptak er det umulig å si noe sikkert om de aktuelle parters energi eller tilstedeværelse, men eksempler som dette antyder en slik kvalitet. Barba forteller om teknikker som kan læres, og det ville ikke vært unaturlig om Hicks hadde tilegnet seg noen slike. I mer normale stand-up-situasjoner viser Hicks en lignende intensitet og kroppslighet, og et veldig tydelig fokus mot publikum.

Scenepersona og korporalitet

Hicks er fysisk aktiv gjennom hele tiraden. Han bruker kropp og stemme fullt ut, og beveger seg brått og voldsomt. Hicks spesifikke korporalitet blir framhevet ved bevegelsene og intensiteten. Når han må forholde seg til publikums avbrytelser og, brytes formen der han primært *representerer*. Opptreden beveger seg over til å forholde seg til situasjonen der og da, og blir mer tilstedeværende. Hicks avslører sitt eget humør og sine egne følelser, og viker fra det originale narrative i et kroppslig utbrudd. Plutselig konkurrerer Hicks person med scenepersonaen om forrang i denne situasjonen, publikum oppfatter endringen fra materiale til ren, sosial konfrontasjon.

"For Grotowski, "having a body" cannot be separated from "being a body." The body does not represent a tool - it is neither a means for expression nor material for the creation of signs. Instead, its "material" is "burned" and converted into energy through acting. The actor do not control their body - neither in Engel's nor Meyerhold's s sense - they rather turn it into an actor itself: the body acts as embodied mind." (Fischer-Lichte, 2008, s.82)

Jeg er usikker på om Hicks passer til beskrivelsen av "holy actor", som Fischer-Lichte referer til via Grotowski i denne sammenhengen. Likevel antyder sitatet over noe om det som skjer med Hicks. På scenen er han en scenepersona som opererer innenfor et vidt spekter. Når han forlater det strenge narrative for å kommentere selve opptreden befinner han seg et sted mellom "å være kropp" og "å ha kropp". Denne dikotomien er fremfor alt relevant for

publikum. De er innforstått med hans rolle som underholder, og ser Hicks oppførsel som et brudd med denne rollen.

"The main focus lies on the moment of destabilization, in which perception switches between phenomenal body and character. The perceiving subject stands on the threshold between two modes of perception, as alternately the actor's real body and the fictive character step into foreground." (Fischer-Lichte, 2008, s. 89)

Jeg mener publikum blir satt i en slik situasjon når Hicks på en eller annen måte bryter med det de ser på som scenepersonaens fremtoning. De vet ikke om de ser på en "ekte" kropp, eller en fiktiv karakter. Avstanden mellom Hicks og Hicks scenepersona, er mye mindre enn avstanden mellom en skuespiller og rollen, så dette bruddet blir mindre voldsomt enn i en ren teatersammenheng. Likefullt er dette den samme effekten, bare i en mindre grad, og den fører til at publikum må reorientere seg og forholde seg *eksplicit* til spørsmålet om hva de faktisk er vitne til, om dette er ekte eller skuespill.

Magistrøm

I noen øyeblikk i *The Infamous...* er Hicks tilstedeværelse veldig sterk fordi han reagerer intenst, tydelig og aggressivt i de konfliktene som oppstår. Hicks bruker de samme teknikkene i andre opptredener, og oppnår et tilsvarende intenst nærvær ovenfor sitt publikum.

"To the spectators, who are struck by this presence as by lightning - a "stream of magic" - it appears unforeseeably; its inexplicable appearance lies beyond their control. They sense that the power emanating from the actor that forces them to focus their full attention on him without feeling overwhelmed and perceive is as source of energy. The spectators sense that the actor is present in an unusually intense way, granting them in turn an intense experience of presentness. I will call the actor's ability of commanding space and holding attention *the strong concept of presence*." Fischer-Lichte, 2008, s. 96)

Fischer-Lichte deler inn tilstedeværelse i tre varianter; svakt, sterkt og radikal. Her omtaler hun den sterke varianten, som krever oppmerksomhet og genererer en sterk følelse av tilstedeværelse hos publikum. Det er ingen tvil om at Hicks kunne ha den sterke formen for tilstedeværelse ovenfor publikum, slik som eksemplene i teksten viser. Jeg ser det også som en forutsetning for å overleve i jobben som stand-up-komiker, spesielt med de utfordrende betingelsene Hicks la for seg selv.

"What is fascinating about the phenomenon of presence is that, evidently, components of mind and body meet and interact. Consequently, presence is not "primarily a physical but a mental phenomenon" notwithstanding its physical effects on performers and audience. "Presence is an `untimely` process of consciousness - located simultaneously within and without the passage of time"

(Lehmann 1999:13). I agree with Lehmann's definition of presence as a process of consciousness - but one that is articulated through the body and sensed by the spectators through their bodies. In my view, presence represents a phenomenon which cannot be grasped by such a dichotomy as body vs. mind or consciousness. In fact, presence collapses such a dichotomy. When the actor bring forth their body as energetic and thus generates presence, they appear as embodied mind" (Fischer-Lichte, 2008, s. 98)

Her viser Fischer-Lichte via Lehmann hvordan tilstedeværelse kan forstås som bevissthet som artikuleres og sanses kroppslig. Ved en slik tilnærming kolliderer dikotomien mellom kropp og sinn, og skuespilleren står fram som legemliggjort sinn. En slik lesning fjerner endel teoretisk støy når jeg etterhvert skal se nærmere på Hicks monolog. "Presence does not make something extraordinary appear. Instead, it marks the emergence of something very ordinary and develops it into an event: the nature of man as embodied mind" (Fischer-Lichte 2008:99) Jeg forstår dette sitatet som en beskrivelse på hva som skjer i noen øyeblikk når Hicks opptrer. Hans rolle og funksjon som underholder blir glemt eller satt til side, og publikum blir vitne til legemliggjøringen av sinnet. Denne tilstanden vokser frem fra den ordinære sosiale situasjonen, og glir over til legemliggjørelse i intense øyeblikk, manet frem av voldsom tilstedeværelse.

Konfrontasjon og energi

Videre i *The Infamous...* fortsetter publikum, med jevne mellomrom, å heckle. Hicks beklager seg, kjefter, ignorerer og truer med å gå. Gjennom hele opptredenen gjennomsyrrer konflikter og munnhuggeri dynamikken mellom Hicks og publikum. Selv om Hicks ikke får gjennomført materialet sitt slik han har tenkt, er opptredenen relativt morsom, og publikum ler av spøkene og virker oppriktig engasjert i de voldsomme tiradene og raseriutbruddene. Det oppstår fraksjoner i publikum som støtter Hicks, og fraksjoner av hecklere som stadig avbryter.

Opptredenen avbrytes så ofte, og konfliktene generer så mye energi, at stadig flere publikummere lar seg rive med. Intensiteten er smittsom, og når først noen avbryter, gjentar mange, den samme *oooh*-lyden, som fulgte den første heckleren. Her har publikum funnet en kollektiv måte å utfordre Hicks på, hver gang de sammen roper "oooh" etter et avbrudd, tvinger de Hicks til å gå i konflikt med hecklerene. Den autopoetiske feedback-syklusen har generert en situasjon der det er legitimt å delta, selv om Hicks hudfletter flere av hecklerne. Hicks tvinges også til å forholde seg til hecklerene for ikke å miste ansikt.

Også Hicks får energi av konfrontasjonene. Noen ganger virker det som han fasiliterer hecklingen ved å ta lange pauser, spørre publikum spørsmål eller faktisk referere til tidligere heckling, når situasjonen først har roet seg. I disse situasjonene oppstår det gjerne nye

konfrontasjoner, som kulminerer med latter, hoing og applaus. Her er et eksempel på dette, der Hicks har gjort seg ferdig med en *bit* om fordelene med røyking og tilstanden med de hjemløse i New York. *Biten* avslutter med at han finner en avdød uteligger som noen har urinert på fordi han har fått tilbake luktesansen etter å ha sluttet å røyke. Hicks mimer personen som urinerer på uteliggeren, før han setter seg på stolen. "Peeing on the dead, you got to respect that in any culture. Peeing on the alive, even better!" (*The Infamous Loses It Show* 9:12) Han får et ironisk "yeah" ropt fra salen, og hermer etter dette. Det er relativt stille i rommet, og Hicks utbryter, i en sliten og litt nedbrutt tone:

"Oh, man, I don't know what's going on with this, this sucks. It does suck, your right lady. I do suck. [naah -tilrop fra salen] I do, man, lost the will to live. No one enjoys my humor, man. I've a very dark sense of humor, no one fucking digs it, man." (Hicks, 1989, 9:22)

Her blir Hicks avbrutt av den samme kvinnen som Hicks akkurat refererte til. "-You're right!" sier heckleren, med nedlatende stemme. (Hicks, 1989, 9:38) Tilropet blir nok en gang fulgt opp av publikums oppstemte "ooh", kravet om at Hicks tar opp hansken og forholder seg til fornærmelsen. Hicks ser bort der heckleren sitter, og fortsetter:

"Sir, stick your cock in her mouth and shut her up! [Publikum jubler og hoier, Hicks tar noen trekk av sigaretten, venter til det roer seg igjen] Oh, it's in there, oh. Ha haha, we're just teasing. Aaah [breker som en geit]. Sorry. No, I'm not. I've decided to murder someone tonight. [synger] What a liberating feeling, knowing you're going to go through with it. It really is, just to know that you just decided, you're just gonna put the gun in her fucking mouth and go: why not? [Hicks ser på heckleren, mens han mimer pistolen med hånden]. Ughr ah ughht. [Mimer heckleren med pistolen i munnen, som derfor ikke kan snakke tydelig]. Exactly, I can't think of a reason either. Khang khang khang. [pistollyder] Just walk away and watch the grey clouds kinda part and suddenly a ray of sunshine beams on the earth, crickets chirping [gresshoppelyder] a bird twittering [fuglelyder] and life begins to form on the planet again. Just with one decisive act, take out one loud drunk bitch and suddenly the sun... the stars are sparkling, you know, kids are out in the park with kites again. We got rid of the one drunk bitch, something's better about the world today. [Applaus og hoing] (Hicks, 1989, 9:40)

Publikum følger denne tiraden også, og klapper, jubler og ler. I denne sammenhengen virker det som utgangspunktet for tiraden var Hicks selv, når han tilsynelatende sympatiserte med heckleren og ikke var fornøyd med sitt eget materiale. Den voldsomme reaksjonen, overdrevne misogynien, og publikums reaksjon fra den forrige voldsomme tiraden blir gjentatt igjen, denne gangen med en volds- og mordfantasi.

Her forholder Hicks seg til resultatet av den autopoietiske feedback-loopen, og gjenskaper energien og galskapen fra det forrige utbruddet. Etter episoden fortsetter tilropene

fra publikum med økt styrke, og Hicks forholder seg tidvis til det publikum sier. Publikum på sin side vokser også på utbruddene, og det virker som de nesten føler eierskap for konfrontasjonene. Dette skjer ved utfordrende tilrop når Hicks blir hecklet, applaus og støy når Hicks svarer med overdrevne tirader, og tilrop og kommentarer respons på Hicks utbrudd fra scenen.

I disse situasjonene er humoren satt delvis til side. Hicks er ikke primært morsom, men intensiteten og råskapen i responsen hans lokker frem kaos og støy hos publikum. De opplever overtramp og sosiale transgresjoner, selv i stand-up-sammenheng. De reagerer med sjokk og vantro, ved å stønne, hoie eller bryte ut i overrasket latter.

Fellesskap

Hicks og de mest aktive hecklerne har tråkket opp sporet langt utenfor reglene som vanligvis gjelder for standup. Derfor utvikler opptreden seg slik at publikum kan bidra med støy og tilrop uten at de bryter noen grenser. Jeg forstår det slik at den autopoietiske feedback-syklusen har endret reglene, og befester denne situasjonen som en enkeltstående hendelse, en *event*.

"... three aspects have crystallized that directly constitute the nature of performance as event and indubitably are of central importance to its specific aestheticity. These are: first, the feedback loop's autopoiesis, which engenders the performance, and the phenomenon of emergence, second, a destabilization, even erasure, of binary oppositions; and third, situations of liminality that transform the participants of the performance." (Fischer-Lichte, 2008, s. 163)

Opptreden er kjønnnet via feedback-syklusen, slik Fischer-Lichte skriver, i den grad at den "lever sitt eget liv", at den står frem som levende, legemliggjort materiell, og at den er blitt en utfylt versjon av sitt eget potensiale. Oppgaven skal senere se på de to andre aspektene Fischer-Lichte skriver om, men allerede her ser jeg at opptrendene har, via den selvrefererende feedback-syklusen, inntatt en unik materialitet og signatur, den er levende og ukontrollerbar for de involverte enkeltpersonene - den er en unik hendelse. Som jeg har vært inne på tidligere er denne opptreden spesiell i all sin ekstremitet, men den autopoietiske feedback-syklusen fungerer også under fredeligere omstendigheter, bare mer subtilt.

I forholdet mellom Hicks og hecklerne har flere små fellesskap utviklet seg. Kort beskrevet eksisterer det et fellesskap som av ulike årsaker er i konflikt med Hicks, som heckler eller støtter dem som gjør det. Det eksisterer også et fellesskap blant publikum som støtter Hicks. I hver enkelt konflikt ser jeg dem i samme gruppe som Hicks, der alle angriper eller forsvarer de samme synspunktene. Det finnes også en mer nøytral gruppering, som ikke eksplisitt tar side, men som likevel kommenterer og hauser opp stemningen, og som omfavner

energien som utløses i friksjonen mellom de stridene grupperingene.

Ellers oppstår og kollapser det større og mindre fellesskap fortløpende. Når Hicks får holde på uavbrutt en stund, og faktisk får gjennomført en *bit* som slår godt an, oppstår det et fellesskap med både Hicks og publikum. Dette fellesskapet samles i en tilsynelatende fredelig og produktiv standup-situasjon, i skarp kontrast til konfliktene tidligere. Dette relativt forsonede fellesskapet går raskt til grunne når en ny konflikt oppstår.

"These short-lived, transient theatrical communities of actors and spectators are particularly relevant for an aesthetics of the performance. First, they clearly highlight the fusion of the aesthetic and the social. The community is based on aesthetic principle but its members experience it as a social reality - even if uninvolved spectators might perceive it purely aesthetic. Second, the communities are not the result of clever staging strategies, as was assumed at the beginning of the twentieth century. Instead, they occur due to the specific turns the autopoietic feedback loop takes. Role reversal - which may indeed be triggered by staging strategies - opens up the possibility for collective action. It is an opportunity for actors and spectators to physically experience community with another group from which they were originally excluded. This experience may be disrupted at any time by the community members or by the uninvolved spectators. The community in turn breaks down, leading the feedback loop to take yet another turn." (Fischer-Lichte, 2008, s. 55)

Her befinner publikum seg i skjæringspunktet mellom en estetisk opplevelse og en sosial situasjon. De samles i grupperinger i takt med feedback-syklusens bevegelser. Fischer-Lichte nevner rollereversering som utgangspunkt for kollektiv handling. Når tilskuerne begynner å blande seg i opptreden, og gjør krav på oppmerksomheten på bekostning av Hicks, sier de fra seg rollen som passiv tilskuer. Hicks på sin mister posisjonen sin i sentrum og han blir en tilskuer.

Når medlemmer i publikum gjør et aktivt forsøk på å påvirke opptreden reverserer de sine rolle som tause tilskuere, de blir aktive deltakere i opptreden. Dette gjelder alle de ulike grupperingene i salen. Både de som støtter Hicks med oppmuntrende tilrop eller applaus, og de som egger til strid ved å presse Hicks til å svare heckleren, tar en aktiv rolle i opptreden. De krever at begivenhetene styres i en spesifikk retning, og slik har de reversert sine roller som kun tilskuere.

"The role reversal brought a general attribute of the feedback loop into focus: it is impossible to control or predict spectators` reactions in advance or gauge their effect on performers and other spectators. Although ordinarily these processes occur on a barely perceptible level, they are at work in all performances. With the help of the "magnifying glass" provided by role reversal, they merely become accessible to the spectators. The only condition for these processes to be set in motion lies in the bodily co-presence of actors and spectators, constitutive of performance in general. Performances exemplifies that all forms of physical encounters between people stimulate interactions even if their shape is not always plainly evident. To adapt Watzlawick's famous dictum: you cannot *not* react to each other. (Fischer-Lichte, 2008, s. 43)

Sitatet beskriver usikkerheten rundt publikums reaksjon, og sikkerheten om at mennesker i en slik situasjon må forholde seg til hverandre. Feedback-syklusen fratrukker de involverte reell *kontroll* over det som skjer, men sikrer dem en viss innflytelse.

"Participants dynamized the dichotomous subject-object relationship between art, theatre, and social event. The participants were able to experience the entire performance as essentially social. However subtly, the event was continuously informed by the negotiation and definition of positions - by shifting power relations that is. The analysis of the Performance Group's project shows that aesthetic, social, and political aspects are inextricably interlinked in performance. Such a connection is not established by political agendas alone; the fundamental bodily co-presence of actors and spectators engenders and guarantees it. The invisible link between the aesthetic and the political may always have been acknowledged implicitly." (Fischer-Lichte, 2008, s. 43)

Sitatet over viser til et prosjekt fra *The Performance Group* som oppnår lignende effekter som jeg ser hos Hicks. Ved kroppslig felles tilstedeværelse med både skuespillere og tilskuere settes det i gang prosesser som binder sammen det politiske og det estetiske. I dette tilfelle er den politiske striden åpenlys, Hicks er rett og slett i konflikt med deler av publikum. Stort sett er de politiske aspektene *innen* en opptreden mindre tydelige.

Rollereversering

"Role reversal based on bodily co-presence the ostensible dichotomy of the aesthetic and the political, regardless of whether it redefines, projects, or partly realizes the relationship between actors and spectators as one of co-subjects or whether it opens up possibilities for mutual manipulation. Role reversal lays bare and simultaneously affords the actors and spectators the experience of a performance that is by default as much aesthetic as it is political. (Fischer-Lichte, 2008, s. 44)

Rollereversering endrer tilskuere fra å være tause lyttere, til å bli deltakere. Så fort de deltar aktivt i det som skjer påvirker de opptredenene, og derfor blir situasjonen også politisk, i tillegg til estetisk. I eksempelet jeg har vist til er disse effektene veldig tydelige, men publikums påvirkning på Hicks, selv når den er subtil og indirekte, gjør at alle opptredener har et slik politisk aspekt innebygget i seg.

"Jesus, this isn't very comfortable. I don't know why I picked this position. [Tenner en sigarett, strever litt] -Need help? [Tilrop fra salen] -Ooooh[utfordrende støy fra salen] -When did this become a fucking join-in-party, man? I missed the whole entertainment meeting that decided that..." (Hicks, 1989, 22:20)

Her beklager Hicks seg over avbruddene i en litt oppgitt tone. Publikum tvinger stadig Hicks til å ta stilling til avbrytelsene, og Hicks virker litt brydd av å bli styrt inn i konflikten av publikum. Så anklager han Arsenio Hall, en talkshow-vert, for å være årsaken til ukulturen der publikum avbryter, og fortsetter med en improvisert bit der Jesus er gjenoppstått og er

gjest på dette talkshowet. Han avbrytes fortløpende når han tar små pauser, og utbryter til slutt i en nedbrutt tone.

"Oh, please, God in heaven, man... I'm gonna leave, I'm gonna go eat polish [polish dogs - pølse i brød]. You guys have more fun without me, you will. Cause really... you will... -Give it up guys [Tilrop fra salen] -Nahh [skuffet tilrop] [begynnene applaus] -No, fuck it, I'm staying because of that you fucking dick... You'll be the first to go, Mr. Shirt-And-Tie-Man, Mr. Work-For-The-Man, Mr. See-Traffic-Every-Day-The-Rest-Of-Your-Fucking-Pathetic-Life. I will take off my mask and display my true self to you, you cum sucking piece of shit. [Reiser seg] Fuck you! Do you want me to take my mask off, and display my life to you fucking worms? Or do you want me to pretend that I'm the comic monkey boy [setter seg på huk, vinker mekanisk] and you are the upstanding citizen? [breker som en geit] (Hicks, 1989, 23:30)

Hicks virker først nedbrutt, men kvikner til av applausen som kommer når publikum tror han gir seg. Så angriper han tilsynelatende en publikummer, før han hisser seg ytterligere opp i en selvgod tirade der han referer til publikum som "fucking worms", og truer med å ta masken av å vise sitt egentlige jeg.

Hicks breker mot slutten av denne tiraden, et grep han ofte bruker i forbindelse med sataniske bilder. Når han breker som en geit gjør han det også for å understreke poenget om at publikum er en lettlurt dyreflokk. Brekingen fungerer både som satanisk alludering, og som bilde på publikum som flokkdyr. Disse to poengene ender uansett opp på samme sted til slutt - med at ondskapen er representert som middelmådighet og trangsynthet.

Vanligvis er det publikum som tar initiativ til konflikter med Hicks. Slik sett skiller hendelsen, som sitatet refererer til, seg litt ut fordi det er Hicks som angriper publikum, inkludert de som ikke har kommet med provokasjoner. Hicks er derfor også ansvarlig for å eskalere konflikten i dette tilfellet. Publikum har samme reaksjon på Hicks utbrudd som tidligere, de følger intensiteten i tiraden.

Hicks får også applaus og energi fra publikum når han tilsynelatende skal forlate scenen. Om Hicks skal gå av scenen eller ikke er naturlig nok en situasjon som bærer med seg mye liminalitet. De som oppfordret til applaus og som klappet høflig, tror nok Hicks er på vei ut, og må forholder seg til en komiker som "ga tapt" i konflikten med hecklerene. Når han allikevel blir, må de endre ståsted tilbake igjen til stand-up-situasjonen, vekk fra den høflige normstyrte situasjonen de satt seg i, da de først klappet. Hicks på sin side vet at det oppstår en strøm med energi i rommet når han vurderer å kaste inn håndkleet. Om Hicks oppriktig vurderte å forlate scenen er umulig å si, men på overflaten virker det som publikums applaus og støtte førte til at han fortsatte setet sitt. På den måten tilføres ytterligere makt til publikum,

denne omdreiningen i feedback-syklusen gir publikum større kontroll over hvorvidt Hicks skal opptre for dem eller ikke.

- This is comedy hell! Hicks trenger konflikten

Hicks fortsetter sin opptreden med stadige tilrop. Flere mannlige tilskuere gjentar til stadighet "Freebird!" og "Kevin Matthews". Denne type tilrop er en kamp om oppmerksomhet og posisjon. De kommenterer ikke det som skjer på scenen, de angriper ikke Hicks direkte, men de gjør krav på resten av publikums oppmerksomhet og de nekter Hicks muligheten til å gjennomføre en uavbrutt monolog. Hvis Hicks ønsker å bli hørt av publikum kan han ikke dele oppmerksomheten med hecklerne, så når han blir avbrutt venter han ofte til tilropet er ferdig før han forsetter. Hicks improviserer en sang om at han har timevis med grisevitser, og publikum ler og klapper med, men avbruddene fortsetter.

"Oh, this is a nightmare, this is comedy hell. Folks, I really apologize for this whole show. Generally there is material, I swear to God there is. There is a point of view and everything. Tonight, sorry, didn't work out... hahahaha. The airline lost my sense of humor. -Where is the exit? [Spørsmål fra salen] - The exit is right over there [peker, nøytral tone] -They told me i had to leave... [Oppgitt publikummer] - Why, what? [Hicks virker overrasket] couldn't ... [samme mann sier noe oppgitt, umulig å tyde] -Are you ...Y'all, this guy can stay, he`s a good guy! - Kicking him out... [Uklart tilrop fra annen person] - Don't kick him out! [Hicks i overbærende tone] [hoing, støy, buing] If you leave, I'm leaving! [Slenger mikrofonen på gulvet, jubel og støy fra publikum.] -I'm not leaving, I'm getting paid for this, get outta here! What, are you nuts? I got brand [uklart]. I can't stay here and make a true decision. I'm a monkey boy!" (Hicks, 1989, 26:10)

Sitatet over viser neste runde i feedbacksyklusen, der Hicks plutselig blander seg inn i publikums mulighet til å overvære opptreden. Denne gangen forsøker Hicks å redde en heckler som blir kastet ut av vaktene. I forrige sitat ble Hicks opptreden reddet av litt applaus fra publikum. Hicks bruker seg selv som ultimatum og sier han nekter å fortsette hvis mannen blir kastet ut, til applaus fra publikum. Igjen fører et opptrinn til at publikum forhandler, snakker seg imellom og bråker. Det har oppstått en ny situasjon der premissene er endret, og de forsøker å finne seg til rette under de nye forholdene. Hicks er plutselig ikke den aggressive og ampre provokatøren lenger. Han er nå solidarisk med sitt publikum i konflikten mot dem som forsøker å presse regler og reaksjoner utenifra på opptreden.

Her kan det virke som om Hicks avgrenser opptreden, ved å si at ingen skal kastes ut med makt og at det er lav - eller ingen - terskel for tilrop og støy. Det stemmer overens med tanken om at opptreden er underlagt feedback-syklusen og at denne har laget normene for

hva som er godtatt innenfor det enkelte *setet*. Hicks ønsker kanskje ikke at faktorer utenfor skal påvirke opptredenens autonomi. Dynamikken i salen er i stor grad avhengig av konflikten mellom Hicks og publikum, der han stadig henter latter og energi. Ved at vaktene begynner å kaste ut bråkmakere mister Hicks tilgangen til denne energikilden, han er nå på mange måter avhengig av energien og kaoset fra konfliktene.

Publikum forholder seg altså til en ny faktor, vaktene som forsøker å kaste ut en bråkmaker. Hicks scenepersona er også annerledes når han plutselig forsvarer en heckler. Både Hicks og selve opptredenens rolle er i en tilstand av krise, og de involverte er i en liminell situasjon. Hicks tar som vanlig et lite skritt tilbake igjen, og fortsetter monologen med å fraskrive seg ansvaret for ordene sine.

"The effect of the autopoietic feedback loop negates the notions of the autonomous subject. The artists, like all participants, is assumed to be a subject engaged in a continuous process of determining and being determined. This mutual determination contradicts the notion of a subject that sovereignly exerts their free will and can fashion themselves independently of others and of external directives." (Fischer-Lichte, 2008, s. 164)

Her peker Fischer-Lichte på mekanismene Hicks påvirkes av, han er ikke herre over egen tilstand. I stedet er han med i en fortløpende prosess der han både agerer selv og blir påvirket og definert utenifra. Slik blir Hicks fortløpende kastet frem og tilbake, scenepersonaen - hans iscenesatte selv - underkastes endringene i den autopoietiske feedback-syklusen.

Holy actor og Satan på scenen

Dette segmentet er betegnende for Hicks, jeg vil anbefale leseren å se video av denne sekvensen. Hicks fortsetter litt med å mime apen, før ha nynner:

"I'm in comedy hell, and you have put me there... What can we talk about? I'm beginning to believe in a palpative evil on this planet right now. In fact, I believe there is an antichrist, in fact [pause] I know who the antichrist is. -Who?[Tilrop] -Dick Clark![Applaus] Sounds ludicrous, doesn't it, Dick Clark the antichrist, but think about it: Who's been on TV as long as you can recall? Dick Clark! Who has not aged one fucking day? Dick Clark! Who brings us Tiffany, Wham!. KC and The Sunshine Band? Bobby Goldsboro?! Dick Clark! That is not Dick Clark, that is a Dick Clark rubber mask with a zipper in the back. When he gets off that TV-show, year after year, week after week, systematically lowering the standards of this country, he undoes that zipper and underneath is a cloven-hoof, horned wolverine: Frrr, uhhrrrrr [Hicks lager en vibrerende summelyd, mens han mimer djevelen] There is a knock on the door, the door opens and John Davidson walks in. Uhrrrr vrrrrr. John Davidson drops his pants and his bikini panties, and leans over a desk. [Flytter mikrofonstativet unna, skaper mer plass på scenen] Anyone not know where this one's headed? The wolverine puts on some mood music, klikk kss [mimer kassettpiller, begynner å synge med lokkende stemme] "Lady, your my knight in shining armour ..."

Obligingly, John Davidson parts his buttocks, to reveal a pink, jasmine scented anus, which pooches open in anticipation. [Mimer med tommel og pekefinger, synger videre] "And i love you ..." It winks [hermer videre] the wolverine mounts him. [Synger videre, mimer seksualakten, blandet inn med den vibrerende summelyden] "Lady ... vhhrrrrr." [Snur seg mot publikum, normal stemme:] Stop me if you have heard this before! No one has, oh, bummer...[fortsetter mimingen og summingen litt til] The wolverine explodes a cloud of silverfish, followed by a black, puss-gorged tick, that crawls out of the scaly penis of the wolverine,[mimer en krypende mark med fingrene] into the bowels of John Davidson. Hooking itself to the inner lining of his colon, [mimer at den biter seg fast] where it begins to suck and swell. [Hicks mimer den voksende, pulserende marken. Puster, piper og stønner.] Until the size of an airbag. John Davidson is now pregnant with the children of the prince of darkness, bloated, fat and satisfied. Six months, six days and six hours later his bile breaks, and he shits the brood. [Eksplisitt miming med tilhørende lydeffekter] Heraldo Rivera, Madonna, Dan Quale, Herado, Paula Abdul, Michael Bolton, all the mediocre broods of Satan, shat out of John Davidson's ass! Thank you, thank you very much. You know folks... [Uklart tilrop] Yes..."(Hicks, 1989, 27:21).

Denne *biten* er tatt med i sin helhet, selv om dette kapittelet egentlig handler om de performative sidene i Hicks stand-up. Det neste kapitlet tar for seg det politiske ved angrepene på populærkulturen. Denne *biten*, og hvordan setet utvikler seg videre, forstås best ut fra den autopoietiske feedbackloopen som har ført narrativet hit.

Det ekstreme ved *biten* følger en formel som Hicks brukte relativt ofte, han satte offentlige personer i vanvittige situasjoner, og beskrev detaljert og lyrisk kroppsfunksjoner og grusomheter. Kjente og kjære fjes fra amerikansk underholdningsadel representerer for mange en slags hellig kaste, de er minste felles multiplum, et felles referansepunkt for alle. At akkurat to gamle travere herfra, Dick Clark og John Davidson, skal nedverdiges på denne måten er tungt for mange. Dick Clark var den evigunge, amerikanske versjonen av Vidar Lønn Arnesen, John Davidson sjarmerende programleder i spørreprogrammer.

I opptaket høres publikum som jamrer seg og stønner i avsky, blandet med nervøs eller sjokkert latter. Denne reaksjonen får Hicks i lignende tilfeller også. Han setter publikum i en så drøy situasjon som mulig, og tvinger en reaksjon ut av dem. De sjokkerte lydene vi hører i bakgrunnen er lyden av liminalitet. Publikum klarer ikke å følge det de hører fra scenen, ubehaget de føler får utløp mens de forsøker å tilpasse seg. For noen av tilskuernes del opphører Hicks rolle som komiker midlertidig, i den forstand at det han sier og gjør ikke kan være humoristisk motivert. Fischer-Lichte ser liminalitet som en mulighet for forandring. Når publikum først må reorientere seg i situasjonen *må* de finne en ny måte å tolke hendelsene på slik at de finner igjen fotfestet.

Hicks begynner denne biten med å si at han er i "comedy hell". Han sliter med å holde publikums oppmerksomhet lenge nok til å få gjennomført en bit, og spør "- What can we talk about?" I denne situasjonen vurderer Hicks hva som kan fungere, og henter frem det drøyeste han har av materiale. Hicks har på dette tidspunktet ingenting å tape, og derfor mulighet til å utfordre publikum på denne måten. Utviklingen i biten er voldsom, og Hicks lever seg aktivt inn i rollene han spiller. Siden dette *er en bit*, og ikke improvisert kjefting, får Hicks også mulighet til å vise litt lyrisitet, alliterasjon, skuespill, timing og sangtalent. Hicks bytter roller mange ganger, han er alle de ulike aktørene, lydsporet og fortellerstemme, og scenepersonaen bryter inn for å høre om publikum har "hørt den før". Denne kommentaren lager et lite hull på den spente stemningen ved at illusjonen brytes midlertidig, før han fortsetter igjen. Hicks bruker stemmen og stemmeleie aktivt og poengterer voldsomhetene, og han legger rytmisk trykk på ordene han fremfører. Hicks tar pauser som om han skulle fremført et dikt, noe han på mange måter gjør. Han tar seg også god tid til å mime det som skjer, mens han fordyper seg i lydeffektene.

Biten om Dick Clarke absorberer all oppmerksomheten i rommet, og Hicks får holde på uforstyrret helt til *biten* er avsluttet. Det virker nesten som om publikum sitter forhekset gjennom *biten*, for krangelen bryter løs igjen så fort Hicks er ferdig. Det er noen situasjoner som dette i alt etterlatt materiale som gjør at jeg kan inkludere tanken om *holy actor* i denne oppgaven. "Presence does not make something extraordinary appear. Instead, it marks the emergence of something very ordinary and develops it into an event: the nature of man as embodied mind." (Fischer-Lichte, 2008, s.99) Voldsomheten i innholdet og Hicks entusiastiske og lyriske innlevelse treffer noen av de samme nervene som de aggressive utbruddene tidligere. Tilstedeværelsen og intensiteten endrer det ordinære i situasjonen (mann i svarte klær som snakker i mikrofon) til legemliggjort sinn. I dette tilfellet er det legemliggjorte sinnet fremstilling av Hicks sataniske konspirasjonsteori. Tematisk er denne *biten* veldig sentral for Hicks, med sitt angrep på middelmådig populærkultur som ondskap på jorden. Som en kommentar til populærkulturen er avslutningen også en referanse til Elvis. Hicks takker for oppmerksomheten fra publikum etter å ha gjort seg ferdig med *biten* på samme måte som Elvis pleide å takke sitt publikum etter hver sang.

Iscenesettelsen er en nøkkel for å forstå Hicks rolle på scenen. Hicks iscenesetter en variant av seg selv, en scenepersona. Denne karakteren befinner seg et sted mellom en skuespiller med et manus, og Bill Hicks biografiske selv. Hicks skrev sitt eget materiale, og hadde tydelige meninger som reflekteres i *setene* hans. Det skjer likevel en endring når Hicks står på scenen.

"The process of staging proceeds from the very assumption of a difference between staging and performance. In other words, staging proceeds from the insight that the bodily co-presence of actors and spectators is required to generate the performance. Any definition of *mise en scène* had to take into consideration" (Fischer-Lichte, 2008, s.187)

Iscenesettelse krever en forforståelse av situasjonen der skuespillere og publikum er på samme sted. Denne forståelsen kommer av at iscenesettelsen ikke er allmektig, men utsettes for et publikum og kontrolleres av feedback-syklusen.

"Thus I shall define staging as the process of planning (including chance operations and emergent phenomena in rehearsal), testing and determining strategies which aim at bringing forth the performance's materiality. On the one hand, these strategies create presence and physicality, on the other, they allow for open, experimental and ludic spaces for unplanned and un-staged behavior, actions and events. The *mise en scène* provides a strong framework for the performance and the feedback loop's autopoiesis but is nonetheless unable to determine or control the autopoietic process. The concept of staging thus always already includes a moment of reflection on its own limits." (Fischer-Lichte, 2008, s. 188)

Denne definisjonen av iscenesettelse er lite kontroversiell, det viktige er at Fischer-Lichte tar høyde for feedback-syklusen. For Hicks var prosessen litt annerledes, men grunnelementene er de samme. Hver opptreden varierte i takt med hvordan den autopoetiske feedback-loopen behandlet bitene. Hicks prøvde ut og tilpasset materialet til det fant en form som fungerte, og etter det, var gjennomføringen av en *bit* så lik som mulig.

Den som framfører materialet er den samme hver gang, Hicks scenepersona. Karakteren som fremfører materialet er nettopp strategiene Hicks bruker for å skape tilstedeværelse og fysikalitet på scenen, og produserer opptredenens materialitet. Hicks kropp er det fysiske utgangspunktet, men også bevegelser, mimikk og væremåte definerer tilstedeværelsen på scenen. Scenepersonaen kan forstås som summen av alt som er framført til nå i *setet*. Som Fischer-Lichte understreker åpner iscenesettelsen også for tilfeldigheter, ikke-planlagte hendelser og publikums innspill, og denne vissheten ligger implisitt i iscenesettelsen.

Hicks iscenesetter seg selv - scenepersonaen

Fischer-Lichtes beskrivelse av iscenesettelsesprosessen passer svært godt til hvordan Hicks stand-up fungerer. Hicks iscenesetter seg selv, men konseptet er det samme. Fordi Hicks stand-up kommer fra en iscenesatt persona er det viktig å forstå at dette er en strategi for å frambringe opptredenens materialitet, og ikke fra Bill Hicks som privatperson.

"Yet, so far, the definition of staging lacks one essential component, already discussed in the preceding chapter. The staging process also develops the strategies aimed at exciting and directing the audience's attention. Staging is responsible for the performative generation of materiality in such a way that the appearing elements attract the audience's attention and simultaneously highlight the very act of perceiving itself. Staging brings about situations in which even inconspicuous and ordinary elements become remarkable and appear transfigured. Moreover, the spectators become aware of that they are affected and transformed by their experience of the movements, light, colors, sounds, odors and so forth. The *mise en scène* can therefore be defined and described as a process that aims at the reenchantment of the world and the metamorphosis of the performance's participants." (Fischer-Lichte, 2008, s. 189)

I stand-up er det helt avgjørende å holde publikums oppmerksomhet og å skape spenning. I dette ligger det humoristiske elementet som i utgangspunktet er kjernen i stand-up. Når Hicks står på scenen, uten noe spesielt kostyme, med bare en mikrofon og en krakk, er alle delene i opptreden høyst ordinære. Det er iscenesettelsen av seg selv som komikeren og underholderen Bill Hicks som tillater de grenseoverskridende forandringene. Fischer-Lichte definerer *mise en scène* som prosessen som søker å re-forhekse verdenen og å utføre en metamorfose på publikum. Jeg ser biten om Dick Clark som djevelen som et veldig tydelig typisk eksempel på dette. Hicks iscenesettelse av seg selv, først som uberegnelig scenepersona fanget i feedbacksyklusen, så forlenges scenepersonaen inn i en *bit* der de ordinære betingelsene rundt opptreden blir forhekset om til Hicks sataniske konspirasjon.

Publikums merkelige oppmerksomhet er også en metamorfose, fra aggressive hecklere til oppriktige tilskuere - og tilbake igjen. Hele situasjonen er også en følge av Hicks planlegging og strategi for både opptreden og oppmerksomheten til publikum, det Fischer-Lichte referer til som *staging*. Disse planen blir forpurret og kullkastet når feedback-syklusen totalt endrer løpet Hicks hadde lagt opp. Fra disse betingelsene oppstår en ny, unik materialitet, som altså fenger publikum i noen minutter.

Fischer-Lichte opponerer mot tanken om at *mise en scène* fungerer best når den ikke virker iscenesatt [sitat, side 190]. Jeg ser denne biten som et eksempel på dette, publikum forstår at det de ser hverken er ekte eller improvisert, likevel fungerer biten etter hensikten. Den fremstår som et stilisert og teatralisk brudd med resten av opptreden, og jeg mener det er nettopp denne tydelig estetiserte materialiteten som fenger publikum i så stor grad.

Jeg har gjennomgått det tilgjengelige materialet fra Hicks, og denne *biten* eksisterer i to *set* til, *Nothing Goes Right* fra 1988 og *Sane Man* fra 1989. Etter dette er denne *biten* byttet ut med en lignende, som også involverer middelmådighet, populærkultur og satanisme.

Av de bevarte opptakene av denne biten er det framføringen i *Infamous Looses It Show* mest eksplisitt. Hicks tar seg bedre tid, han går dypere i rollene, poengterer og uthever

stavelsene innbitt, nesten arkaisk. I de andre to opptredenene har publikum ikke hecklet og stemningen har vært lett og god hele tiden, og Hicks gjennomfører ikke biten med samme fandenivoldske entusiasme. Jeg ser de ulike framføringene av den samme biten i sammenheng med Hicks iscenesettelse av seg selv, møtt med feedback-syklusen.

Det kreves en implisitt forståelse av scenepersonaen til Hicks for å kunne analysere opptredenene riktig. I standup-terminologi refereres det vanligvis til *persona* uten noe videre forklaring. Begrepene som er introdusert av Fischer-Lichte passer bedre enn terminologi fra teater eller film. *Iscenesettelse* og *mise en scène* er overlappende. For Hicks del fungerer iscenesettelsen av personaen som utgangspunkt for opptredenene, det er det publikum ser og opplever. *Mise en scène*, forstått som prosessen som søker å re-forhekse verden og å transformere publikum, er de kreative og estetiske prosessene som til syvende og siste avgjør hva scenepersonaen foretar seg. Fra Hicks står på scenen til han går av igjen er feedback-syklusen aktiv, og gir hver enkelt opptredenene en egen signatur og materialitet.

Mer konflikt

Biten om Dick Clark er den første, til nå, som er fremført i sin helhet uten avbrudd. Den oppsummerer en av Hicks *modus operandi*, han presenter innhold som er ekstremt og intenst, og presser publikum til å følge med. Hovedbudskapet presenteres når publikum har mistet fotfeste og må orientere seg på nytt for å forstå det som skjer på scenen. Når publikum tvinges til å tenke over hva de er vitne til, og hva de faktisk synes om det som blir presentert er de åpnet for nye ideer. Måten publikum forsto Hicks og opptredenene på i utgangspunktet er ikke lenger tilstrekkelig, de må tenke seg frem til en annen forståelse av opptredenene. Etter den sataniske konspirasjonen der Dick Clark er djevelen selv, er mange i en slik tilstand, og feedbacksyklusen i denne opptredenene styrer dem inn i en konfrontasjon med Hicks. De er ikke enig i Hicks implisitte samfunnssyn, og "tar igjen" med heckling.

"- there is no joke anymore, sir, there are none, you... [Utydelig heckle], there is no more, you lost the ability to think, so fuck you! Go back to Gallagher, that's where you belong, you fucking idiot...Go back to Gallagher you fucking yuppie piece of shit. Fuck you, fuck you all America, fuck you, go Saddam, nuke everybody and fuck off! [Hicks drikker vann, utydelig heckle] hah - teasing, - calm down! [Tilrop fra salen] -So whats your point? [Tilrop fra salen, utforderende stemme] -Yeah! [Tilrop fra salen] - Well, your proving my point, that's the problem, the whole point, the whole (31:54 utydelig heckle) the whole point is about mediocrity, but as I look around me, I understand that some of you aren't gonna get it! (Hicks, 1989, 31: 14)

I dette sitatet blir Hicks stadig vekkt avbrutt, og flere ganger venter han til hecklerne er ferdig, før han fortsetter. Hicks svarer hecklerne med å be dem dra tilbake til Gallagher, en mer publikumsvennlig komiker som Hicks stadig kritiserte, blant annet fordi han avsluttet opptredenene sine med å ødelegge frukt med en diger hammer.

Publikum blander seg videre inn når Hicks fortsetter med å ønske atomkrig og heier på Saddam Hussein. Hecklerne prater og roper i munnen på hverandre, en person i publikum ber de andre roe seg ned. Så roper en mann litt ampert: *So what's your point!?* noe som øyeblikkelig blir fulgt opp fra enda en person med et entusiastisk *Yeah!* Personen som avkrever Hicks svar heckler ikke på samme måte som tidligere, der tilropene er nedsettende eller utfordrende. Det er heller ikke avbrytende eller en kamp om oppmerksomhet. Denne heckleren forstår rett og slett ikke hva Hicks mener, og krever en forklaring. Interaksjonen mellom publikum og Hicks når et metanivå der Hicks ikke bare angripes som iscenesatt versjon av seg selv, men også avkreves en forklaring på iscenesettelsen og prosjektet sitt. Dynamikken mellom publikum, der de angriper og forsvarer Hicks, gjør at enda en heckler henger seg på med et entusiastisk tilrop, han støtter opp om kravet om en forklaring.

I denne lille passasjen utøves det kontroll fra flere i publikum. De hysjer på hverandre, oppildner hverandre, og det mest ekstreme - en publikummer krever at Hicks skal stå til rette for sitt verk, tre ut av den iscenesatte personaen og forklare de sosiale transgresjonene. I en slik situasjon ser jeg veldig tydelig mange små og store rollereverseringer. Hicks er først blitt tilsidesatt til rollen som taust objekt, både ved at hecklerne har kapret oppmerksomheten og scenen, i den forståelse at de nekter ham å komme til orde. Han blir også utfordret til å kaste scenepersonaen, og møte publikum sosialt, ikke estetisk, for å stå til rette for det estetiske i prosjektet sitt. Publikummeren som hysjer på de andre har trådd ut av den passive situasjonen som publikummer og representerer en politisk agenda ovenfor de andre i salen. Mannen som roper ut til støtte for heckleren har også bestemt seg for å delta aktivt i det som skjer, og vil gi støtte til kravet om en forklaring.

Liminalitet

Det oppstår en eksplisitt debatt om hva som skjer på scenen når en tilskuer avkrever Hicks en forklaring. I hele *setet* har Hicks også blitt avbrutt av publikum, som ønsker å bryte opp Hicks monolog. Hicks tar tilsynelatende opp hansken, men svarer fortsatt med en iscenesatt forklaring på eget prosjekt. Selv om Hicks ikke trer ut av personaen sin mener jeg likevel han er ærlig når han sier det handler om middelmådighet. Det er kanskje det viktigste temaet for

Hicks, basert på de bevarte opptredenene. Hicks svarer altså ærlig på spørsmålet, han velger å møte tilskueren som avkrever en forklaring.

Jeg synes denne situasjonen er spesielt interessant, fordi den viser at det oppstår et brudd i den estetiske opplevelsen. Utvekslingen gjør at opptredenene et lite øyeblikk går fra å være primært estetisk til å være vel så mye sosial. Dette øyeblikket et viktig eksempel på liminalitet slik Fischer-Lichte bruker ordet.

"When oppositions dissolve into one another our attention focuses on the transition from one state to the next. The space between oppositions opens up; the in-between thus becomes a preferred category. Again and again we have seen that the aesthetic experience enabled by performances can primarily be described as a liminal experience, capable of transforming the experiencing subject. Evidently, this type of aesthetic experience is of pivotal importance to the aesthetics of the performative as it captures the nature of performance as event." (Fischer-Lichte, 2008, s. 174)

Liminalitet oppstår i overgangen mellom to tilstander eller situasjoner, i det øyeblikket man ikke helt tilhører noen kategori, men befinner seg midt imellom to. Fischer-Lichte tillegger denne tilstanden stor viktighet, og gjentar at det er i denne tilstanden det er størst mulighet for å forandre det erfarende subjektet.

Fischer-Lichtes tanke om liminalitet er viktig for denne oppgaven, etter å ha lest og analysert Hicks lenge er tanken om liminalitet forløsende. Hicks skapte fortløpende denne type øyeblikk i alle sine opptredener, han presser publikum fra skanse til skanse, slik at de stadig ender opp mellom to kategorier eller situasjoner, og må forholde seg aktivt til det som skjer rundt dem igjen og igjen. Publikum må kontinuerlig reorientere seg for å finne ut hva som foregår rundt dem, slik at de kan plassere Hicks og materialet de blir presentert for. I videoopptaket ser man publikum som beveger seg nervøst på stolene sine, som lener seg framover og fokuserer på scenen, eller lener seg tilbake i sjokk og vemmelse. Hicks opptreden forflytter publikums buksebaker frem og tilbake på stolene når de skremmes eller lokkes fra skanse til skanse, små og store øyeblikk med liminalitet oppstår når de fortløpende søker og forstå det som skjer foran og rundt dem.

"In performance, aesthetic experience and liminal experience ultimately coincide due to the workings and effects of the autopoietic feedback loop. The liminal situation is not only a result of the experience of elusiveness, generated by the permanent, reciprocal transitions between subject and object positions. Rather, every turn the feedback loop takes must also be seen as a transition and hence as a liminal situation. Every crossing of a threshold creates a state of instability with unpredictable consequences and as much risk of failure as a chance of successful transformation." (Fischer-Lichte, 2008, s. 177)

Hver omgang i feedback-loopen blir også en liminell situasjon, på samme måte som de andre situasjonene som krever at man passerer over en terskel. Det oppstår en situasjon av ustabilitet

og utprøving før kontrollen er gjenvunnet. Når subjektet først er i en situasjon der det aktivt må reorientere seg for å få tilbake forståelse av situasjonen og dermed kontrollen, er premissene for å forandre subjektet til stede. Det er *denne* funksjonen som er performativitetens transformerende potensial, og derfor også nøkkelen til å forstå Hicks standup.

Hicks var neppe bevisst performativ teori, men han hadde mellom 200 og 300 opptredener i året i sin karriere som profesjonell komiker, og forsto kanskje denne mekanismen intuitivt fra scenen. Det er i hvert fall tydelig at Hicks skaper liminalitet fortløpende. Han tvinger publikum til å kontinuerlig ta stilling til hvem han er, til om noe er lov å le av, eller til hva som er sant. I forlengelsen av dette må de også ta stilling til hvem de er selv.

Hicks klager over middelmådighet i det amerikanske samfunnet, og synger sviskeklassikere ispedd med breking. Det blir relativt stille, og Hicks utbryter resignert og litt ampert:

"There are no jokes, oh, they're leaving, thank you Jesus, God. [Lite opphold i monologen, utydelig heckle "money"] - I'll pay you the money; just get the fuck out... You know, the thing is, the problem with you dude, is this: The fact that you don't get it or like it, that's fine, the fact that you wanna ruin it for everyone else, that's why you're a cocksucker! [Kaster sneipen på gulvet, trækker på den] That's why! (...) (Hicks, 1989, 32:50.)

Igjen tar stemningen seg opp i løpet av den aggressive tiraden. Denne lille episoden er en slags reversering av den forrige jeg viste til. Konflikten oppstår denne gangen ikke fordi en aggressiv heckler avbryter, men fordi Hicks tar en pause for å reagere på en utydelig kommentar. Han bestemmer seg for å angripe hecklerne, og gjør det utenfor den estetiske rammen konfliktene har vært innenfor tidligere. Han forsøker så saklig som situasjonen tillater å forklare sitt egentlige synspunkt, nemlig at han aksepterer uenigheten eller misforståelsen, men at hecklernes avbrytelser ødelegger for de andre i publikum.

Denne tilsynelatende ærligheten står i kontrast til mordfantasiene og kommentaren om "go Saddam, nuke everybody" noen minutter tidligere. Oppriktigheten introduseres som et brudd, der publikum nå må tolke rollen hans på nytt siden han tilsynelatende trer ut av scenepersonaen igjen. Han tilbyr eksplisitt å refundere billetten til mannen som klager, og styrker på den måten tanken om at dette er en slags reell forhandling, ikke noe scenepersonaen sier for å underholde. Her tvinger han publikum til å orientere seg på nytt, og dermed havner de i et liminelt øyeblikk.

Når han tilbyr seg å refundere billetten "- I'll pay you the money, just get the fuck

out..." virker Hicks også oppriktig både i stemmebruk og kroppsspråk. Han er irritert og litt nedstemt, og ikke tydelig iscenesatt som komiker. Banningen kommer naturlig i setningen, og er ikke nødvendigvis en funksjon av scenepersonaen. Når Hicks forsetter er han tydeligere iscenesatt igjen, han retter seg opp, stemmen får mer snert og nerve. Publikum setter pris på kommentaren, og han får positive tilrop.

Kroppsspråket blir såpass tydelig at det peker på en større grad av iscenesettelse. Han gestikulerer ivrig og tydelig mens han forklarer publikum " that's why you're a cocksucker!", kaster sigaretten sin på gulvet, trækker på den og fortsetter: "That's why! "(Hicks, 1989, 33:11) mens han snurrer pekefingeren i luften og peker. Slik poengterer han utskjellingen fysisk på en slik måte at scenepersonaen igjen er tilstede, og har absorbert de siste endringene fra feedbackloopen.

Den litt passive og oppgitte begynnelsen på tiraden er gjort mulig fordi både publikum og Hicks har bidratt til å tøyne grensene for hva som er lov innenfor denne opptreden. Publikummeren synes det er ok å kreve pengene tilbake og Hicks behøver ikke lenger begrense sin rolle på scenen til den vanlige scenepersonaen han ikler seg, men kan bruke litt mer av sitt personlige register og væremåte. Ved å gå nøye gjennom videoopptaket får jeg inntrykk av at Hicks er litt resignert, og at han ikke er like opptatt av å holde maska slik som scenepersonaen hans vanligvis gjør.

Når Hicks få minutter tidligere ble avkrevd en forklaring på sitt kunstneriske prosjekt ble det introdusert et element av oppriktighet i *setet*. Feedback-syklusen endret situasjonen slik at deltakerne i konflikten blir stilt til ansvar og avkrevd forklaring for oppførselen sin. Det er litt av den samme følelsen Hicks viser nå, en viss oppriktighet i forhold til konflikten og de involverte. En slik kommunikasjon med publikum har jeg ikke sett i noen av de andre bevarte opptakene av Hicks.

Konflikten i sitatet over har oppstått fordi den autopoietiske feedbacksyklusen har introdusert aggresjonen - som tiraden likevel kulminerer i - som et legitimt redskap, og som en godt fungerende strategi for å skape liv og stemning i rommet. Denne gangen er det Hicks som forsøker å kle av hecklerne å ved stille dem til ansvar, som noen som saboterer for fellesskapet. Hicks hisser seg opp, og publikum følger aggresjonen og jubler og ler mens han altså litt karikert stumper sigaretten sin.

Om Hicks forlater scenepersonaen sin i dette tilfelle er et vanskelig spørsmål. Jeg vil hevde at hele standup-situasjonen er så uforutsigbar og ukontrollert at slike endringer bare blir absorbert av scenepersonaen, slik at Hicks aldri forlater scenepersonaen sin før han fysisk går av scenen og blir privatperson igjen. I stedet oppstår det et øyeblikks liminalitet når Hicks

atferdsmønster endrer seg og publikum må reorientere seg, og finne en måte å inkludere den siste runden i feedback-syklusen til sin egen forståelse av det som skjer.

Freebird - Hitler had the right idea!

Kranglingen og de voldsomme tiradene gjør naturlig nok noe med forholdet mellom Hicks og publikum i dette *setet*. Monologen fortsetter med at Hicks forsøker å peke på mekanismene som utløser aggresjonen, altså at hecklerne ødelegger for fellesskapet, kanskje for å gjøre stemningen litt lettere. Angrepet på heckleren fortsetter som en komisk overdrivelse. Hicks fortsetter med å spørre heckleren om han drar på konsert med Eric Clapton og tar med sin egen gitar for å vise hvor flink han er til å spille. Hicks mimer og nynner en amatørmessig fremføringen av riffet til *Smoke On The Water*.

"Does it bother anyone that I'm playing along too? I mean, the show is *me*, right, I mean, you pay, then suddenly you're the center of attention? Right? Y'all are the people who worked forever to this, right, and not me? So you could get drunk and ruin other people's night? Is that how it works, America? [Brummer, breker, glir over i:] That's right, you fucking goat people! Fuck off. ... " (Hicks, 1989, 33:29)

Igjen forsøker Hicks å angripe hecklerene med at de ødelegger for alle. Her kulminerer det i breking, Hicks refererer til publikum som "goat people". Hicks fortsetter så med noen eldre, trygge *biter*. Folk ler, men avbruddene fortsetter.

-Freebird [rop fra salen] Please quit yelling that, it's not funny, it's not clever, it's stupid, it's repetitive- Why the fuck would you continue to yell that? I'm serious. - Kevin Matthews [tilrop] - Kevin Matthews, OK, what does that mean now?! Now what does it mean? I understand where it comes from, so do you, now what does it all mean? What is the culmination of yelling that? - Jimmy Short! [Tilrop] Jimmy Short. He's not here; he's not going to be here. Now what? Now where are we?? We're here at you interrupting me again, you fucking idiot! [Reiser seg fra stolen, setter seg på kne. Intensiteten i stemmen øker] Yes you, see where we're at, we're here at the same point again, where you, the fucking peon masses, can once again ruin anyone who tries to do anything, because you don't know how to do it on your own! That's where we're fucking at! Once again, the useless waste of fucking flesh, that has ruined everything good in this goddamned world! That's where we're at! [Springer til andre siden, bøyer seg framover, brøler] Hitler had the right idea, he was just an underachiever! Kill 'em all Adolf, all of 'em - Jew, Mexican, American, White - Kill 'em all! Start over, the experiment didn't work! Rain forty days please, fuckin' rain and wash these turds off my fuckin' life, wash these human waste of flesh and bones off this planet. I pray to you God to kill these fuckin' people. [Ligger over stolen, skriker seg hes] -Freebird [tilrop] Freebird. [Faller om på scenen] - And in the beginning, there was the Word; Freebird, and "Freebird" would be yelled throughout the centuries. Freebird, the mantra of the moron.

Freebird, Freebird Freebird Freebird. [messer] We keep yelling it, one day it will be funny, keep doing it. Freebird Freebird Freebird. We will sit at the feet of Kevin Matthews Freebird Freebird Freebird Freebird. [Publikum messer med.]I'm feeling enlightened [lotusstilling]. Freebird. How holy!" (Hicks, 1989, 36:11)

Denne passasjen er utgangspunktet for en mytologisering av Hicks. Sitatet om at Hitler hadde rett men bare var udyktig er ofte brukt til å definere Hicks som en rabiatisert misantrop. I denne sammenhengen leser jeg råskapen som relativt kalkulert, det er bare nok en trefning med publikum, og Hicks trekker på erfaringene fra tidligere i opptreden. Han svarer avbruddene fra publikum med så ekstreme verbale utsagn som mulig, og får applaus og tilrop for galskapen. Gjennom hele tiraden hører man at publikums positive reaksjon egger Hicks til å legge enda mer aggresjon og intensitet i utblåsningen.

Situasjonen begynner litt på samme måte som den forrige voldsomme utblåsningen, nemlig ved et krav om forklaring. Denne gangen er det Hicks selv som forsøker å presse en heckler til å forklare hva han mente med tilropene, "Why the fuck would you continue to yell that? I'm serious." (Hicks, 1989, 36:16) Hicks øker intensiteten og volumet, og gestikulerer voldsomt i møte med heckleren. Den autopoietiske feedbackloopen har produsert en situasjon der direkte kommunikasjon utenom opptreden eller heckling er akseptert. Striden med hecklerne tar nok en gang et skritt ut av den estetiske situasjonen, men hecklerne nekter og ta opp den sosiale hansken som er kastet, og svarer i stedet estetisk med mer heckling. Hicks forsøk på sosial kommunikasjon førte til et øyeblikks liminalitet i det opptreden bevegelse seg over på den sosiale arenaen, før den kastes tilbake i den estetiske maktkampen. Her kollapser dikotomiene, som vanligvis deler inn opptreden i ulike kategorier.

Først presser Hicks monologen så ekstremt det er mulig med Hitler-referansen før det hele løser seg opp i nok en merkelig situasjon der Hicks "dør" og gjenoppstår til messende rop av *Freebird*. Også her skjer det en overgang, der Hicks tilsynelatende gir etter og fremstiller seg selv som pasifisert. Hicks alluderer til Bibelen og gjenoppstår i en slags preken om ordet *Freebird*, før han setter seg på kne og fortsetter å messe "Freebird" sammen med publikum. I denne situasjonen deltar publikum aktivt i opptreden, når de messer ordet "Freebird" mens Hicks reiser seg fra gulvet og "gjenfødtes".

Freebird, gjenfødelse og sammensmelting av dikotomier

"The border turns into a frontier and a threshold, which does not separate but connects. In the face of unbridgeable oppositions, we find gradual differences. The aesthetics of the performative does not pursue the projects of homogenization, which according to Girard's theory of sacrifice would invariably lead to eruptions of violence. Rather, its aim is to transcend rigid opposition and to convert them into dynamic gradations. The project of the aesthetics of the performative lies in collapsing

binary oppositions and replacing the notion of «either/or" with one of "as well as." It is an attempt to reenchant the world by transforming the borders established in the eighteenth century and opening them up into thresholds." (Fischer-Lichte, 2008, s. 204)

Fischer-Lichte peker her på tanken om at det performative river ned gjensidige motsetninger og forhekser verden ved å endre grenser til terskler. I situasjonen der Hicks og publikum går fra å være i aggressiv konflikt, til å plutselig messe *Freebird* sammen, oppstår en slik situasjon.

Publikum tar en aktiv, kollektiv del i det som skjer. Den voldsomme Hitler-tiraden avsluttes med mer heckling og at Hicks "dør" og gjenoppstår mens publikum messer "Freebird". De har med sin innsats altså presset Hicks til vanvidd, død og gjenoppstandelse, og kontrollerer på den måten opptreden med sine tilrop. Når Hicks går igjennom disse fasene endrer han seg såpass at hele opptreden settes i en situasjon av liminalitet, og det er publikums innsats som preger avslutningen på episoden. De reverser rollene sine, tar aktiv del i opptreden og styrer utviklingen videre. Det kan virke som at publikum har tatt eierskap over opptreden, og styrer den i positiv retning. Etter det voldsomme utbruddet og gjenfødselen går resten av *setet* fint, Hicks blir ikke avbrutt og publikum ler og klapper.

I denne opptreden er den autopoietiske feedbacksuklusen veldig tydelig, Hicks manus er forkastet og ting er ute av kontroll. Publikum deltar aktivt, deres status som passive tilskuere er opphevet. Dikotomiene underholder/publikum er delvis utvisket, dikotomien humor/alvor er smeltet sammen. Normale sosiale normer er også forlatt. Det oppstår fortløpende situasjoner med liminalitet, der meningen eller hele situasjonen "henger i lufta", før det midlertidig stabiliserer seg igjen.

Fischer-Lichtes begrepsapparat gjør en forståelse av denne opptreden mulig. De voldsomme angrepene og den ustanselige hecklingen assimileres i opptreden og er i lange perioder sentrum i situasjonen. Når situasjonen kommer ut av kontroll står feedbacksyklusen ekstra tydelig frem.

Kapittel 3:

Den politiske Hicks og *Revelations*

Jeg har valgt *Revelations* for å se på Hicks som politisk aktør fordi denne opptredenen er representativ for Hicks de siste årene. *Revelations* er lett tilgjengelig på nett, og bilde- og lyd kvaliteten er god. Når jeg har nærlest dette *setet* kommer jeg frem til at alle delene i opptredenen til syvende og sist speiler et politisk syn som står i kraftig kontrast til det rådende synet i USA. I amerikansk komi-tradisjon er dette relativt uvanlig, selv komikere som er kjent som politiske har sjeldent rene politiske *set*. Jeg har valgt å sammenligne Hicks med noen samtidige stand-up-komikere og som ellers i oppgaven bruker jeg mitt register av Hicks materiale i *biter*.

Hicks og Carlin

Her er det naturlig å trekke fram en samtidig komiker, George Carlin. Carlin var aktiv som komiker fra 1956 til han døde i 2008. Carlin regnes som en av de tre store komikerne som preget hele sjangeren, sammen med Lenny Bruce og Richard Pryor. I 1972 ble han faktisk fengselet for å ha gått gjennom listen over de sju ordene man ikke får lov å si på TV i en standup-klubb. Carlin var også svært politisk, og hadde flere sammenfallende syn med Hicks. Carlin hadde allerede på 80-tallet rukket å bli en levende legende, og *setene* hans ble med tiden mer politiske, lyriske og misantropiske. Han var også en mulig kandidat for min masteroppgave.

Carlin bruker tid på innfløkte tankeeksperimenter, observasjoner om menneskeheten, litt poesi, og han fremkaller gjerne noen sentimentale øyeblikk om hunden sin. Han var lidenskapelig opptatt av språk og kommunikasjon. George Carlin ble i sin samtid sett på som en hardtslående representant for ytterfløyen av verdiliberal amerikansk venstreside. Han beskrev selv opptredende sine som tredelt, "the little world", "the big world" og "humanity's bullshit". Den første kategorien er ren observasjonshumor, den andre er refleksjon om samfunnet og relasjoner, samt språk og sjargong. Den siste kategorien er et brutalt skråblikk på menneskehetens mørke sider, som drap, masse mord, voldtekt og selvmord.

Carlin fremsto som en kontroversiell figur, men ble en kjent skikkelse med stor tilhengerskare. Han spilte inn massevis av opptredener for HBO, og produserte stadig nytt

materiale. Det første poenget om de lite seksuelt tiltrekkende abortmotstandere åpnet han ofte med, i dette *setet* er det utgangspunkt for flere politiske *biter*.

En svartkledd aldrende, men fortsatt spenstig, Carlin jogger inn på scenen til stående applaus. Han avfeier applausen, nærmest kjemper seg til nok ro i salen til han kan innlede *setet* sitt:

"Thank you, thank you! Why, why, why, why is it that most of the people who are against abortion are people you wouldn't want to fuck in the first place, huh? Boy, these conservatives are really something, aren't they? They're all in favor of the unborn. They will do anything for the unborn. But once you're born, you're on your own. Pro-life conservatives are obsessed with the fetus from conception to nine months. After that, they don't want to know about you. They don't want to hear from you. No nothing. No neonatal care, no day care, no head start, no school lunch, no food stamps, no welfare, no nothing. If you're preborn, you're fine; if you're preschool, you're fucked. Conservatives don't give a shit about you until you reach "military age". Then they think you are just fine. Just what they've been looking for. Conservatives want live babies so they can raise them to be dead soldiers. Pro-life... pro-life... These people aren't pro-life, they're killing doctors! What kind of pro-life is that? What, they'll do anything they can to save a fetus but if it grows up to be a doctor they just might have to kill it. They're not pro-life. You know what they are? They're anti-woman. Simple as it gets, anti-woman. They don't like them. They don't like women. They believe a woman's primary role is to function as a brood mare for the state. Pro-life... You don't see many of these white anti-abortion women volunteering to have any black fetuses transplanted into their uteruses, do you? No, you don't see them adopting a whole lot of crack babies, do you? No, that might be something Christ would do!"(Carlin, 1996, 1:10)

Carlin inntar den samme politiske holdningen som Hicks i abortspørsmålet, og den samme aggressive holdningen mot staten og militære. Begge bruker mer tid på å angripe nettopp pro-life bevegelsen enn de argumenterer for et gitt syn. Carlin gjør et poeng av at delta i pro-life bevegelsen ved noen anledninger faktisk drepte leger. Hicks hadde nøyaktig samme poeng noen år tidligere, i sitatet lenger ned.

Carlin ble forøvrig ikke kritisert for å stjele Hicks *bit* i dette tilfellet. Ironien om menneskene som definerer seg *pro-life*, og samtidig dreper leger, er et godt synlig poeng. I denne sammenhengen er det verdt å nevne anekdoten om den samtidige komikeren Dennis Leary, som ble anklaget for å stjele store deler av Hicks materiale. Leary brukte en upolitisk innfallsvinkel på Hicks *set*, og ikledde seg en lignende amper og aggressiv scenepersona. Leary oppnådde større berømmelse enn Hicks selv, og solgte mye av albumet *No Cure For Cancer* fra 1993, tittelen spiller blant annet på at Leary, som Hicks, røyker mye på scenen. Hicks døde av kreft året etterpå, og Leary trappet ned som komiker og forsøkte seg på en karriere som skuespiller.

En av grunnene til at Hicks ikke nådde ut til USA slik som Leary og Carlin, var måten Hicks gikk til verks på. Leary forholdt seg ikke til vanskelige politiske spørsmål, men spilte en munnrapp drittsekk på scenen. Carlin brukte tid på de tunge spørsmålene og markerte seg tydelig politisk. Til tross for den aggressive fremtoningen i eksempelet over virker Carlin bekymret over det han ser på som en usosial og moralsk forkastelig utvikling. Han støtter også kvinnesaken og feministene. I det neste eksempelet tar Hicks for seg abort, og han går aktivt til verks for *vemme* sitt publikum. Når man hører dette opptaket, -eller de andre opptakene av abort-*biten* -kommer det tydelig frem at han presser publikum til de stønner og sukker av ren avsky.

Her har Hicks akkurat beklaget seg over abortmotstanderne i pro-life bevegelsen, at de er sure og kjedelige:

"And oddly enough, that face, is the exact same face non-smokers have too." I'm a non-smoker. I'm pro-life. I'm a pro-life non-smoker." [Sur, bedrevitende stemme Hicks reserverer for disse gruppene i opptredenene sine. Tilsvarende beskt ansiktsuttrykk i tilgjengelige videoklipp.] Let the party begin! [nynner på the Kinks You Really Got Me.] I've been getting that look a lot lately, because I've started smoking again... [Avbrutt av applaus] Gee, I don't know how with a support group like you I fucking failed, you know. Damn! How did I fail, you know, everyone helping me out... "Bill's gonna kill himself, whooa! Bill's gonna lose a lunge, yeah! That's the dude!" [Hicks mimer og overdriver publikums reaksjon på røykevanene sine.] No, I've been getting that look alot lately, because I've started smoking again, and performing abortions, so... I mean everywhere I turn now, I don't wanna get out of bed most days to be honest with you. Just scraping a uterus here, don't bother me... Is this bad for a dead? Is this... Ah, once the baby is dead this doesn't matter does it? [Hicks prater med sigaretten i munnen, og referer til om passiv røyking er et problem for fosteret.] Hate to hurt the little piece of flesh in there. [Hørbar vemmelose hos publikum.] (Rant In E Minor, Non smokers: 00.30)" But I've always found religion to be fascinating, ideas, such as how people act on their beliefs, pro-lifers murdering doctors, hahaha, pro-lifers murdering people, hahahahaha, it's irony on a base level, but I like it!" (Hicks, 1997b, Gifts Of Forgiveness: 00.00)

Der Carlin faktisk nådde ut og var spiselig for en stor andel av amerikanere, fløy Hicks altså under radaren. Carlin hadde jobbet jevnt og trutt i mange år før Hicks ble født, og hadde naturlig nok hatt tid til å bygge seg opp en stor fanbase i USA. Carlins begavelse med språk, og rutinerte og presise fremføring, var en viktig faktor for den fortløpende suksessen, men ikke den eneste grunnen til at Carlin oppnådde resultatene Hicks håpet på. Der Carlin gjorde det politiske til kun en del av et *set*, er Hicks opptatt av å presentere et helhetlig verdenssyn. Der Leary er frekk og fändenivoldsk, er Hicks politisk motivert og forsøker å gjøre situasjonen fysisk ubehagelig for publikum.

Carlin fremsto som en politisk komiker. Det amerikanske publikummet klarte å svelge det subversive politiske synet fra Carlin når det var utspedd med lune observasjoner om negleklipping, søte hunder og tullete språk i reklamer. Hicks nådde aldri ut på denne måten. Hans upopulære politiske syn og hang til å fremkalle avsky hos publikum preget en opptreden i så stor grad at det begrenset hans popularitet i hjemlandet. Hicks byr ikke på muntre ordspill eller lune situasjoner fra hverdagen, han er også kjemisk fri for sentimentale familieobservasjoner. I stedet er hele *setet* dedikert til å fremme et kontroversielt politisk verdenssyn.

Revelations

Jeg har delt *Revelations* kronologisk inn i tolv deler, adskilt av innhold og tematisk tilknytning. Hver av disse består igjen av flere *biter*, samt *skiter* - små frittstående skuespill. Jeg skal forsøke å oppsummere Hicks politiske syn via denne inndelingen, markert med tall i parentes. Denne oppsummeringen er på motivnivå, analysen av virkemiddel kommer senere.

Hicks åpner *Revelations* med sin forakt mot (1) Los Angeles, han angriper menneskene som bor der, de dumme lovene og ofrene for opptøyene i 1992. Hicks harselerer med serviliteten til vanlige folk ovenfor lover og regler, og den manglende evnen til å tenke selv.

I den neste delen (2) angriper Hicks avtroppende president George Bush Sr. og visepresident Dan Quayle. Han er kritisk til Irak-krigen, og gjør et poeng ut av at både USA og England har solgt våpen til Irak. Dette sammenligner han med et brutalt drap på en uskyldig gjeter i en westernfilm, gjennom en *skit*. Hicks går videre til et annet drap, nemlig (3) attentatet på John F. Kennedy, som han ser på som et statskupp.

Revelations fortsetter med en lang sekvens der Hicks gjør (4) narr av de fundamentalistiske kristne i USA, og poengterte at både Reagan og Bush faller innenfor denne kategorien. Hicks går så tilbake til Kennedy, og er oppgitt over (5) folks manglende interesse for tvetydighetene rundt drapet på presidenten. Hicks latterliggjør vanlige folks reaksjon på den offisielle versjonen av drapet, og viser til idiotiske TV-programmer som skal distrahere folk, og disse programmenes falskhet og dobbeltmoral. (6) Nyhetsprogrammene på TV ser Hicks på som ren skremselspropaganda, ment for å holde folk innendørs og redde.

Omtrent halvveis ut i *setet* setter Hicks av to og et halvt minutt der han (7) ber folk i reklamebransjen ta selvmord, før han fortetter med en lang sekvens om (8) kultur, seksualitet og pornografi. Han begynner med å irritere seg over den dårlige filmen *Basic Instinct*, som ble omdiskutert fordi man så en truseløs Sharon Stone et lite øyeblikk i løpet av filmen. Hicks

synes ikke dette er verdt å bruke tid på, han ser dette som distraksjon og hype fra en kynisk og kvalitetsfattig underholdningsindustri. Så går han over i en *skit* med panfiguren sin Goat Boy, som skal reflektere naturlig seksualitet i kontrast til Hollywood og synet som ellers er sosialt akseptert i det konservative USA. Skuespillet trekker ut i eksplisitt seksuelt langdrag, før Hicks avslutter med å peke nese til sensurert engelsk pornografi.

Setet fortsetter med et (9) positivt blikk på marihuana, som Hicks ser på somnaturlig, og et forbud er derfor mot Guds vilje. Han irriterer seg over barn, og mener den populærkulturelle amerikanske forståelsen om at fødselen er et mirakel er overdrevet. Hicks fremfører så en *skit*, (10) der en ape spiser psykedelisk sopp, og evolusjonen plutselig skyter fart. Hicks følger opp med en fortelling der han og vennene kjører bil i LSD-rus og blir stoppet av politiet. Han argumenterer også for narkotika ved å vise til musikk skapt av rockere i narkorus.

I motsetning til musikerne som produserer skikkelig rock, er "dagens" musikere feige og servile, og gjør det de får beskjed av myndighetene for pengenes skyld. Her kommer(11) Satan inn i bildet i en eksplisitt vulgær *skit*, der djevelen mottar oralsex fra flere populære artister mot å gjøre dem til stjerner, og slik reduserer Satan systematisk det kulturelle nivået på jorden. Hicks avslutter dette med alle de positive erfaringene og innsiktene han har fått av LSD, og tenker seg hvordan dette ville gjort seg på nyhetene.

Til slutt tar Hicks på seg cowboyhatten og frakken i en teatralisk gest, og skal forsøke å forklare sitt eget ståsted. Han presenterer et (12) positivt og LSD-inspirert syn på selve tilværelsen, før han avslutter med en bønn om nestekjærlighet og omsorg for verdens fattige i stedet for krigføring.

Jeg ser alle disse poengene som politiske på et eller annet nivå, de henger sammen og er premisser for hverandre. Det gjelder på den ene siden kampen for individets frihet, blant annet i forhold til seksualitet og forståelsen av rus. På den andre siden er kampen mot undertrykking. Hicks ser en mektig kirke, stat, militærmakt, kapital og underholdningsindustri som på sin side ønsker å utøve kontroll. Han samler dem i en massiv konspirasjon som også involverer Satan. Disse tunge aktørene jobber for å holde massene servile, dumme og redde, og slik opprettholdes status quo, og de sin egen makt. De skyr ingen midler, og ingen er trygge.

Med noen få spesifikke unntak, som alle referer tilbake til Hicks tidligere materiale, ser jeg alle *bitene* i *setet* falle innunder denne politiske forståelsen. Jeg mener derfor det er riktig å forstå Hicks først og fremst politisk, rett og slett fordi det er det han velger å bruke det

aller meste av scenetiden sin på. Humoren er ikke nødvendigvis det sentrale for Hicks, i stedet er det den ukonvensjonelle forståelsen av verden han ønsker å spre.

Wrong meeting -Kennedy

En vanlig fremgangsmåte for Hicks var å ta utgangspunkt i et relativt kjent fenomen, gi sin egen forståelse av situasjonen og så forklare hvilke konsekvenser dette hadde. Slik forholder han seg til drapet på John F. Kennedy, Hicks var tydelig inspirert av filmen JFK av Oliver Stone som kom i 1991.

"Kennedy, I love talking about the Kennedy assassination because to me it's a great example of, uhh, a totalitarian government's ability to, you know, manage information and thus keep us in the dark any way they... Oh sorry wrong meeting... Ah shit. That's the meeting we're having tomorrow at the docks [Blunker konspiratorisk]. (Hicks, 1993c, 14:00)

Den foregående *biten* avslutter med et skuespill der en revolvermann skyter en gjeter, som et bilde på amerikansk utenrikspolitikk. Overgangen fra dette drapet til mordet på Kennedy henger sammen tematisk, samtidig som publikum fortsatt er veldig oppmerksomme etter det lille skuespillet Hicks fremførte. Dette er gode forutsetninger for Hicks til å spille de subversive politiske meningene sine helt ut.

Når Hicks begir seg ut på resonnementet sitt om den totalitære regjeringens informasjonskontroll, vet ikke publikum hvor de har han. Han legger ansiktet i tilsynelatende alvorlige folder, snakker rolig og behersket og gestikulerer slik en politiker ville gjort. I utgangspunktet hører ikke den måten å kommunisere på hjemme i stand-up, men den autopoietiske feedbackloopens utvikling og den fellesskapsfølelsen som råder i salen tillater Hicks i å gjennomføre en slik politisk, ikke - humoristisk *bit* uten at det *åpenbart* føles feil. I stedet sitter publikum med en følelse at det skurrer litt, et økende ubehag på Hicks vegne, den tette kontakten med publikum svekkes. For publikum er *biten* som gjennomføres kanskje først og fremst vanskelig å plassere.

Når Hicks greier ut om sin konspirasjonsteori rundt drapet på Kennedy settes publikum i en terskelsituasjon. De vippes av pinnen, og må gjøre seg bevisste tanker om situasjonen, samtidig som Hicks er inne på kjernen i konspirasjonsteorien om drapet på Kennedy. Ifølge Fischer-Lichtes tanker om liminalitet vil publikums "forsvar" mot nye impulser være svekket i slike situasjoner, det er akkurat her publikum er mest åpne for å faktisk endre seg.

Når Hicks først har satt publikum i en slik situasjon frarøver han dem igjen fotfeste ved å stoppe opp å se tomt på publikum - som nå er helt stille - før han kan "avsløre spøken" med kommentaren "Oh sorry wrong meeting ... Ah shit. That's the meeting we're having tomorrow at the docks." Hicks avslutter denne kommentaren med et konspiratorisk blunk til publikum, som ler lettet. Slik introduserer han tanken om at det er noe som skurrer rundt drapet på Kennedy. Han har presset publikum inn i en beklemt situasjon, som han så ufarliggjør. Ved den forløsende kommentaren får publikum gå et steg tilbake, puste ut og ta inn over seg at det var en spøk likevel.

Den autopoietiske feedbackloopen oppdateres av dette krumspringet. Publikum vet nå at Hicks gjerne begir seg ut på tankerekker og prosjekter han plutselig går tilbake på. De vil muligens rette seg opp i stolryggene og følge ekstra med for å avdekke Hicks finter og feilinformasjon så de unngår å bli lurt.

Bekreftelsen på at Hicks sier mye rart og ubehagelig uten å egentlig mene det, tillater ham også å gå litt lenger i sine mest kontroversielle resonnementer uten å miste publikums velvilje helt. Den autopoietiske feedbackloopen har nå bygget inn muligheten for at en slik "sikkerhetsventil" skal slå inn, å redde publikum fra de verste situasjonene Hicks fører dem inn i, de sitter med vissheten at han når som helst kan trekke seg fra en vanskelig påstand.

Oswald sitter ikke i vinduet

Når Hicks faktisk kommer i gang med Kennedy, begynner han *biten* med samme ordlyd som den forrige, nemlig: "I love talking about Kennedy." Hicks knytter dem sammen, samtidig som den lille forskjellen i intonasjon og kroppsspråk melder om en annen innfallsvinkel. Denne gangen virker Hicks avslappet og oppriktig, i motsetning til den iscenesatte, doserende og belærende personen som sa den samme setningen 25 sekunder tidligere. Slik forsøker han å signalisere at han nå kommer til et poeng han faktisk mener, orden er gjenopprettet i *setet*, publikum kan igjen forvente seg humor.

«I love talking about Kennedy. I was just down in Dallas, Texas. You know you can go down there and, er, to Dealey Plaza where Kennedy was assassinated. And you can actually go to the sixth floor of the Schoolbook Depository. It's a museum called... "The Assassination Museum". I think they named that after the assassination. I can't be too sure of the chronology here but... Anyway, they have the window set up to look exactly like it did on that day. In addition, it is really accurate, you know, cos Oswald's not in it. [Latter] "Yeah, yeah so wow, that's cool." *Painstaking accuracy*, you know. " (Hicks, 1993c, 1993: 14:25)

Ved å antyde at han nylig har vært der og sett selv, forsøker Hicks å øke sannhetsgehalten i det han forteller. Museets nøyaktighet i gjenskapelse av situasjonen, ved at Lee Harvey Oswald ikke sitter i vinduet utløser en, for Hicks, viktig latter hos publikum. Her presenteres i praksis det samme poenget som i "konspirasjonen" over, nemlig at Lee Harvey Oswald ikke skjøt Kennedy. Denne gangen aksepteres poenget hans, publikum validerer det i form av latter og bifall. Hicks understreker poenget sitt igjen med en gjentakelse av poenget; "Painstaking accuracy", formulert ekstra presist og tydelig og understreket med en gest med hånden som skal understreke poenget ytterligere.

Det er også verdt å merke seg at latteren som utløses av dette poenget lar vente på seg litt, før spøken går opp for publikum, som ler lenge og gir applaus. I det Hicks belønner museet for nøyaktigheten ved at Oswald ikke er der, kondenseres alle poengene rundt konspirasjonen og Hicks vender i triumf tilbake til utgangspunktet som ble møtt med taushet rett før. Kommentaren om kronologien i opprettelsen av museet, at det muligens var laget på forhånd, ser ut til å gå publikum hus forbi. Hicks presenterer synet sitt på en så forsiktig og subtil måte som mulig, det tar rett og slett litt tid før publikum forstår implikasjonene av det han faktisk har sagt. Etter latteren får han også anerkjennende applaus, også for det komediske håndverket han har lagt i situasjonen.

Personifisering

Hicks presenterer altså sitt egentlige poeng via en enkeltperson godt kjent fra nyere historie, Lee Harvey Oswald. Dette er et toneangivende øyeblikk i opptreden, hansken kommer for alvor av og Hicks understreker at han skal angripe sitt hjemland for fullt. Det avgjørende øyeblikket er altså der han viser til en historisk enkeltperson, og setter poenget sitt på spissen. Denne gangen er poenget til og med at den historiske personen *ikke* er der.

Denne formelen er en gjenganger i *setet*. En situasjon "lades" med intensitet og forventning, før Hicks snevrer perspektivet inn slik at narrative blir destillert. En uoversiktlig og kompleks situasjon blir konsentrert ned til en figur som personifiserer problemet eller situasjonen, og et poeng utløses gjerne fra et punkt som er så lite som mulig. Det oppstår naturlig nok et misforhold mellom de små figurene, og de voldsomme og kompliserte strukturene de representerer. Når Hicks styrer narrativet slik han gjør, overbelastes disse figurene, de rives i stykker av meningen som er bundet opp i dem i det Hicks presenterer en punchline. Narrativet får slik en utpreget, gjentakende struktur, der Hicks oppsummerer store forhold via enkeltpersoner, og får på den måten meningstette symboler å sjonglere med når han presenterer de etter hvert krevende poengene sine.

Alt Hicks gjør i *setet* kan forklares som premiss for noe som kommer senere. Jeg skal senere vise hvilke konkrete premisser som ligger til grunn for Hicks opplevelse av og reaksjon på Kennedydrapet. Hicks presenterer gjennom *setet* sin verdensforståelsen, og han bygger stein på stein gjennom hele opptreden. Det eksisterer riktignok noen unntak, det gjelder *biter* som viser tilbake på tidligere glansnummer som Hicks egentlig har forlatt. Jeg ser disse som en kort hilsen til gamle fans, og derfor som vedlikehold og invitasjon til fellesskap.

Kupp! Kupp!

Fortsettelsen understreker det samme poenget fra et praktisk perspektiv, at det ville være umulig å skyte Kennedy fra dette vinduet. Hicks bruker det som forklaringen på avsperringen i museet, og vitser overdrevent og nesten hjertelig om turistene som besøker museet, og plutselig forstår at de har vært utsatt for et statskupp.

"It's true, it's called the 'Sniper's Nest'. It is glassed in; it's got the boxes sitting there. You can't actually get to the window as such but the reason they did that of course, they didn't want thousands of American tourists getting there each year going [mimer turisten som ser ut av vinduet] "No fucking way! I can't even see the road. Shitthey're lying to us. Fuck! Where are they? There's no fucking way. Not unless Oswald was hanging by his toes, upside down from the ledge. Either that or some pigeons grabbed onto him, flew him over the motorcade... Surely someone would have seen that. You know there was rumors of anti-Castro pigeons seen drinking in bars... Someone overheard them saying 'coup, coup' Coup. Unbelievable."(Hicks, 1993c, 15:13)

Hicks fantasifulle tanke om duene trekker *biten* i humoristisk og leken retning, og tar tilsynelatende noe av alvorret ut av konspirasjonen. Hicks leker seg med duenes ko-ko, som plutselig sier "coup", altså statskupp. På samme måte som den diskre setningen "cos Oswald's not in it" markerer duenes sang om "coup" et slikt tungt poeng. Hicks distanserer seg fra sine egne, alvorlige påstander og presenterer dem via pussige, minimale innfallsvinkler i en punchline. Den lille, ukompliserte duens sang brukes til å oppsummere drap på presidenten og statskupp i verdens mektigste land.

Hicks gjennomførte de samme *bitene* om Kennedy som jeg har gjennomgått her, sommeren etter, i et skurrete videoopptak fra *Laff Stop* i Austin. Ordlyden er nesten ordrett den samme, bortsett fra at Hicks politiske tale som han egentlig skulle fremføre dagen etter "at the docks" er litt lenger og mer akademisk. I denne klubben er det 200-300 tilskuere, ikke 2000 som der *Revelations* ble spilt inn. At rammene er annerledes, tillater også Hicks å holde

et betraktelig høyere tempo. Når Hicks kommer til sekvensen der han mimer duene som flyr Oswald over bilkortesen slik at han skal kunne skyte Kennedy, og duene synger "coup, coup" begynner noen i publikum å bue og bråke. Hicks snur seg mot publikum og sier:

"Ah, it`s a pun! Get off your fucking wee-hey-puns high horse. It`s the best pun you`ll ever hear![peker på publikum] Anti-Castro pigeons flying Oswald over the motorcade, saying "coup". [Latter] Fuck! That`s gonna be in Highlights Magazine next week!" (Hicks, 1993b, 20:42)

Dette eksempelet viser at det samme innholdet blir presentert og mottatt annerledes på en liten klubb, og publikum er direkte i kontakt med Hicks på en annen måte. I USA er det mange som misliker Hicks tolkning av drapet på Kennedy, og protesterer når han lar duene synge "coup, coup". Hicks svarer med å referere tilbake til spøken sin, og argumenterer med at det er et artig poeng, og at publikum må ned fra sin høye hest. Så gjentar han poenget sitt, til mer latter, før han fortsetter med neste *bit*, som handler om det Hicks nettopp ble konfrontert med, nemlig at folk er lei oppstusset rundt Kennedy.

Fortsettelsen er nesten identisk i de to *setene*, ordlyden er nøyaktig den samme i de fleste setningene i neste *bit*, der Hicks for alvor introduserer religion. Her snur han folks reaksjon om Kennedy til å bli et poeng om Jesus. Hicks forankrer denne overgangen veldig tydelig i *setet* når han understreker poenget sitt så mange ganger. Han skal senere tilbake fra Jesus til Kennedy med en annen fiffig overgang, som han får enda bedre tilbakemelding på hvis *denne* overgangen ligger tydelig nedfelt i feedbackloopen.

"And you know what's wild, people's, er, attitudes in the States about it. Talking about Kennedy, people come up to me: "Bill, quit talking about Kennedy, man. Let it go. It's a long time ago - just forget about it. "And I'm like alright, then don't bring up Jesus to me. As long as we're talking shelf life here. "Bill, you know Jesus died for you. "Yeah, well it was a long time ago. Forget about it! How about this. Get Pilate to release the fucking files. Quit washing your hands Pilate – release the goddam files. Who else was on that grassy Golgotha that day? "Bill, it was just, you know, hur, taking over of democracy by a totalitarian government, let it go." (Hicks, 1993c, 16.22)

LA - Oppbygning av premisset

Bitene om Kennedy er det tredje segmentet i *setet*. Hicks har først introdusert sin misnøye med den tause og servile majoriteten i USA, deretter hengt ut Bush og regjeringen som kyniske mordere. For at Hicks skal kunne gjennomføre *setets* politiske ambisjoner, uten å virke unødvendig sutrete, trenger han en skikkelig fiende, scenepersonaen han ikler seg trenger en legitim grunn til å være så amper.

Hicks åpner *setet* med å gjøre narr av innbyggerne i LA. En *bit* i det første segmentet handler om "the pedestrian right of way law". Hicks peker på at LA er så dobbeltmoralsk at vanlig folkeskikk i trafikken må inn i lovverket.

"LA is the home of the pedestrian right of way law. What this law is, is if a pedestrian decides to cross the road, anywhere or any time on the road, every car has to stop and let this person cross the road. Yes, 'cos only in LA does common courtesy have to be legislated. Ha haha." (Hicks, 1993c, 3:15)

Han forklarer oppførselen til bilistene som ble fanget i opptøyene i Los Angeles ut fra denne loven. Hicks viser til en video, filmet fra helikopter og vist på nyhetene verden rundt, der bilførere som stoppet foran rasende ungdom ble dratt ut av bilene sine og mishandlet. Når Hicks gjør narr av ofrene på denne måten i starten av *setet* signaliserer han at hele opptredende vil være røff i tonen, han får introdusert scenepersonaen sin effektivt.

Det kan virke som han kun bebreider LA, men jeg forstår Hicks slik at LA er symbolet for alt Hicks misliker i USA. Det er den største byen, og består av folk fra hele landet som er flyttet til California for å søke lykken. Slik utgjør LA et tverrsnitt av befolkningen og kulturen, og passer perfekt som et bilde på den servile befolkningen i USA, som han anser som det virkelige problemet. Slik introduserer han et viktig premiss i forhold til *bitene* om Kennedy og statskuppet, nemlig at befolkningen i det er redde og uvitende, og ikke makter å tenke selv stilt ovenfor en vanskelig situasjon. Her lar Hicks Reginald Denny, det mest kjente av ofrene fra opptøyene, personifisere den servile idiotien til en hel befolkning.

"Pick it up!" - Energi og kommunikasjon

I den andre av de tolv delene jeg har delt *Revelations* inn i, viser Hicks til Bush kynisme og manglende moralske kvaler. Angrepet på Bush fungerer naturlig nok frittstående, og lignende *biter* finnes i mange av Hicks opptredener. I denne sammenhengen er den det andre viktige premisset for å forstå Hicks syn på Kennedydrapet, fordi denne konspirasjonen nettopp er avhengig av en kynisk og brutal statsmakt.

Hicks sammenligner våpensalget og den påfølgende krigen mot Irak med en gammel westernfilm. USA er skurken og skyter en gjeter for egen underholdnings skyld, etter å ha lurt gjeteren til å ta imot en pistol.

"We keep arming these little countries then we go and blow the shit out of 'em. We're like the bullies of the world, you know. We're like Jack Palance in the movie *Shane*... Throwing the pistol at the shepherd's feet: "Pick it up!" (Hicks, 1993c, 12:33)

Hicks spiller både den nervøse gjeteren og revolvermannen, i en lang og grundig fremføring av scenen fra filmen. Denne *biten*, som Hicks noen ganger omtaler som "My Little Western Skit" figurerer i mange *set* fra slutten av 1992. Denne gangen virker det som Hicks improviserer litt og forlenger skuespillet, endringen dukker opp igjen i senere varianter *skiten*.

"I don't wanna pick it up mister, you'll shoot me. ""Pick up the gun". "Mister, I don't want no trouble huh. I just came down town here to get some hard rock candy for my kids, some gingham for my wife. I don't even know what gingham is, but she goes through about 10 rolls a week of that stuff. I ain't looking for no trouble mister. ""Pick up the gun". Khang khang khang[skytelyder]. "You all saw him. He had a gun." (Hicks, 1993c, 12:55)

Når Hicks glir inn i rollen som revolvermann og ser kaldt på publikum får han en tydelig positiv reaksjon. Det lille skuespillet holder åpenbart publikums oppmerksomhet selv om det ikke inneholder noen punchline, eller ekstreme poenger. Hicks oppfatter de positive signalene fra publikum og forlenger *skiten* litt. Skuespillet er hele tiden orientert mot publikum, latteren og støynivået følger utviklingen i mimikken i ansiktet, kroppsspråket, stemmeleiet og vekslingen mellom de to karakterene.

"At all events, aesthetic perception here takes the form of oscillation. It switches focus between the actor`s phenomenal and semiotic body, thus transferring the perceiving subject into a state of betwixt and between." (Fischer-Lichte, 2008, s. 88) I denne sammenhengen viser Fischer-Lichte til at en skuespillers spesifikke fysikalitet er med på å forstyrre inntrykket, slik at persepsjonen hele tiden veksler mellom skuespiller og karakter. Jeg tror en lignende mekanisme utløses når Hicks plutselig transformerer seg vekk fra den kjente scenepersonaen til å spille et skuespill med to markerte roller. "The perceiving subject stands on the threshold between two modes of perception, as alternately the actor`s real body and the fictive character step into the foreground" (Fischer-Lichte, 2008, s.89).

Når Hicks går inn og ut av de ulike rollene tar publikum raske avgjørelser om hva de faktisk ser på. De er tvunget til å aktivisere seg for å plukke opp de nye rammene Hicks plutselig introduserer.

Gjennom hele *setet* forholder publikum seg til Hicks scenepersona, som igjen har samtaler med karakterer som oppstår og forsvinner igjen. De samme forutsetningene gjelder da, men de gangene Hicks plutselig legger ut på et eksplisitt lite mini-skuespill, eller *skit*, er

forskjellene tydeligere, og endringene publikum må gjennom tilsvarende større. Ved slike formelle endringer i *setets* struktur aktiviseres publikum litt ekstra.

I gjennomgangen av *The Infamous Loses It Show* var oppgaven inne på Hicks evne til å snappe til seg å holde publikums oppmerksomhet. Der skjedde det også i en situasjon der Hicks brøt med de formelle grensene i *setet* og presenterte et lite frittstående skuespill.

"It can be assumed that the performer's ability to generate presence is based on his mastery of certain techniques and practices to which the spectators respond - be it from his first appearance on stage and throughout the performance or only for very specific moments. To the spectators, who are struck by this presence as by lightning - a "stream of magic" - it appears unforeseeably; its inexplicable appearance lies beyond their control. They sense the power emanating from the actor that forces them to focus their full attention on him without feeling overwhelmed and perceive it as a source of energy. The spectators sense that actor is present in an unusually intense way, granting them in turn an intense sensation of themselves as present. To them, presence occurs as an intense experience of presentness. I will call the actor's ability of commanding space and holding attention the *strong concept of presence*. (Fischer-Lichte, 2008, s. 96)

I noen tilfeller virker det som Hicks besitter en slik evne, at det oppstår - med fare for å virke litt søkt - et øyeblikks magi som trekker til seg oppmerksomheten i salen. Disse øyeblikkene oppstår oftest når Hicks underbygger et viktig poeng med et lite frittstående skuespill. Ofte foregår disse skuespillene uten mye dialog, men med mye fysisk mimikk og innlevelse.

I kapittelet om *The Infamous Loses It Show* der jeg forsøkte å se Hicks opptreden ut fra performativ teori, var jeg innom Fischer-Lichtes forståelse av Eugenio Barba og tanken om *the radical concept of presence*. Jeg skal ikke gjenta alt innholdet, men jeg mener at i dette tilfellet oppstår det en energistrøm i salen som både Hicks og publikum føler og bidrar til. "This unexpected energy flow thus transforms actor and spectator alike." (Fischer-Lichte 2008:98) Publikums energi gjør at Hicks dveler enda litt ekstra i skuespillet sitt om den nervøse gjeteren, og hele situasjonen blir tatt opp av feedbackloopen.

Hicks spiller den onde revolvermannen i *skiten*, han har redusert statsmakten til en kaldblodig morder som dreper for moro skyld. Hicks tvinger publikum til å se *en* person som dreper for moro skyld, i stedet for å la poenget handle om den store upersonlige organisasjonen som utgjør den amerikanske militærmakten. Deretter går han rett over til drapet på Kennedy, som han beskylder den samme statsmakten for å ha gjennomført. Jeg mener Hicks med denne personifiseringen, og deretter overgangen til Kennedydrapet, ønsker å endre fokus fra vidt til smalt, slik han gjør ved flere viktige korsveier i *setet*. Jeg mener også han vil presisere for publikum *enkeltindividet*, også i forbindelse med Kennedydrapet.

Jeg mener dette er en av grunnene til at han ønsker å trekke *skiten* med gjeteren og

revolvermannen så langt ut, det brutale i situasjonen skal nedfelles grundig i folks bevissthet. Ifølge konspirasjonen Hicks viser til via filmen *JFK*, var bakmennene for drapet på presidenten en grå masse høye herrer med mye å vinne på at den kalde krigen fikk fortsette. Hicks ønsker å personifisere en enkelt lystmorder som representant for hele utenrikspolitikken, før han brått retter blikket mot Kennedydrapet. Slik markerer han at hver og en av de ansvarlige, som han altså mener er eliten som styrer USA, skal forbindes direkte med den brutale morderen. Han vil understreke at det er *enkeltindivider* som faktisk står bak den voldelige politikken som rammer både fattige irakere og presidenten i USA.

Hvis publikum først går med på tanken om at det er kaldblodige enkeltindivider som har drept Kennedy for egen vinnings skyld virker også konspirasjonen sterkere og mer skremmende. Her forsøker Hicks å legge premisser for å kunne legitimere sitt eget korstog, jo mer grusomme fiendene hans virker jo mer tid kan han sette av til å angripe dem.

Rettferdig harme

Når han til slutt kan "bevise" at Kennedydrapet var et kupp fra haukene og krigshisserne på høyresiden i amerikansk politikk, har han også rettferdiggjort sin egen harme over situasjonen. De to første segmentene fungerer også som premisser for det tredje. Den servile befolkningen og den kyniske og krigerske ledelsen var årsakene til at kuppet var mulig, etterpå har disse mekanismene bare styrket seg. Hvis tingenes tilstand faktisk er slik han hevder, har han også legitimert sitt eget politiske korstog mot de rådene maktene i USA, og slik kan resten av *setets* politiske innhold forsvares.

Det eksisterer to hovedlinjer, den ene handler om den lille mannen, den andre om store. For Hicks er ikke den lille mannen en helt, men en idiot som er skremt og utnyttet. Det gjelder Reginald Denny, men også den ansiktsløse massen som ser på de dårlige TV-programmene og filmene, og som gjør som den statlige skremselspropagandaen sier. Hicks introduserer denne gruppen først i *setet*, når han klager på LA.

Denne gruppen inkluderer også de fundamentalistiske kristne. På samme måte som resten av den skremte befolkningen er disse menneskene lurt av en mektig elite og kan manipuleres til lydighet. Hicks angrep på religionen begynner med Bush ferske tap i presidentvalget. Hicks sier at dette endelig avslutter 12 år med fundamentalistiske kristne presidenter i Det Hvite Hus. Hicks latterliggjør fundamentalismen ved å ta for seg de mest keitete dogmene, og så spinne rundt forklaringene. De hevder at jorden er 12 000 år gammel, for det er summen av alderen på "familietreet" som presenteres i Bibelen. Dinosaurfossilene har Gud plantet i bakken for å teste menneskets tro:

"You die and go to St. Peter... "Did you believe in dinosaurs?" "Well, yeah. There was fossils everywhere" Thuh [fall-lem åpnes, faller mot helvete] "Aaaaaaarhhh!" "You fuckin idiot." [St. Peter lener seg over fall-lemmen og roper ned] "Flying lizards, you're a moron. God was fuckin' with you!" (Hicks, 1993c, 21:00)

Hicks fortsetter med en lengre sekvens der Gud og Jesus begraver fossiler for å tulle med menneskene på jorden. Den lille mannen får her gjennomgå, samtidig som Hicks søker å avsløre religion som en kontrollmekanisme ved å peke på dogmer som åpenbart og beviselig er feil, og som begrenser de som tror på dem. Slik viser Hicks at kirken kontrollerer en uvitende befolkning, og utøver makt og kontroll over disse. *Bitene* der Hicks angriper de fundamentalistiske kristne i USA er fornøyelige, og står fint på egen hånd, men Hicks bruker dem også som premiss for senere poeng og som byggesteiner i verdensordningen han skisserer.

Goat Boy

Sekvensen der Goat Boy dukker opp er ikke det tydeligste politiske innslaget i *Revelations*, men jeg mener den viser seg å være nettopp politisk. Karakteren opponerer mot det populærkulturelle synet på kropp og samliv, representert ved filmen *Basic Instinct* som Hicks akkurat har hisset seg voldsomt opp over.

Bitene om Goat Boy er viktig for denne oppgaven, fordi karakteren er utgangspunktet for de tydeligste performative elementene i *setet*. Når de performative elementene dukker opp for alvor kan ikke Hicks la muligheten gå fra seg, og han trekker denne sekvensen ut så langt han kan for å få publikum med seg. De satte rammene for opptredenen er fylt med en ny aktør, Goat Boy, og plutselig tar alt en ny, utilsiktet retning. Ifølge den performative teorien jeg har vist til, er den kollektive involveringen avgjørende for at de subversive politiske ideene skal få fotfeste, derfor dikterer den autopoietiske feedbackloopen at Hicks må begi seg ut på ukjent territorium når muligheten er der.

Stay in the bit!

Jeg har i oppgaven flere ganger vist til HBO - opptredener fra ulike komikere. Kanalen er nå mest kjent for egenproduserte TV-serier av relativt høy kvalitet, men på 80- og 90-tallet var fokuset i større grad på sportssendinger. De gjorde imidlertid også plass til stand-up, profilerte

komikere fikk litt over en times sendetid (Hicks fikk 30 minutter). Man filmet rett og slett en opptreden og viser den på TV, og komikere referer ofte til en slik opptreden som en *special* eller en *HBO-special*.

Ut av denne tradisjonen, som fortsatt pågår, laget denne kanalen i 2011 en variant der de svært profilerte komikerne Jerry Seinfeld, Chris Rock, Luis CK og Ricky Gervais rett og slett snakket om stand-up. Opptaket er tilgjengelig på You Tube. Jeg mener dette lille opptaket er med på å bekrefte flere viktige premisser for oppgaven, og siterer kort fra en sekvens der de erfarne komikerne diskuterer hvordan de skal forholde seg til publikum i store saler. Luis CK forteller om da han turnerte med Jerry Seinfeld.

"-But then he invited me to do a bunch of shows with him, so we did some big theaters. And I had never done big theaters. And people applaud jokes in big theaters. (...) So I'm opening for Jerry in front of like, 1200, or 2500 people, and people are applauding bits, and I had never encountered it and I didn't know how to handle it. I'm just standing there, waiting for people to stop applauding. - I know, yeah, yeah. [Gervais bryter inn. Louie CK fortsetter] - Do I bow or do I say thank you? So I ask Jerry what to do, and he said you stay in the *bit*. You stay *in* the *bit* they're reacting to. You don't go "Hey, these people are applauding!" If you are angry, and that's why they're applauding you stay in that energy. Or if you're perplexed you stay, you keep ... and by the way, it lengthens, it keeps them excited about it (...) You do that too if they moan or boo or they get upset, you just stay in it and let them wrestle with that ... " (CK et al., 2011, 11:50)

Dette sitatet viser igjen de endrede rammene på en stor arena, komikeren på scenen kan bli avbrutt av applaus. De profilerte stand-up-stjernene i dette klippet er forøvrig helt komfortable i bruken av begrepet *bit*, som jeg også har gjort meg avhengig av i denne oppgaven. Louie CK bruker også ordet *energi*. Personen på scenen må holde på den energien som får aktiv tilbakemelding, og at dette igjen holder publikum oppspilt. Han understreker at dette også gjelder for negative følelser fra publikum.

Det kan virke litt selvsagt, men det er interessant for oppgaven å høre de samme argumentene komme fra stand-up-miljøet som Fischer-Lichtes bruker i sin performative teori. Også der er det viktig med kontakten med publikum, at man skaper noe sammen, som lever et liv via den autopoietiske feedback-loopen. Denne prosessen kan også skje via energistrømmer, og det er akkurat det Louis CK forteller om her. Han forteller også hvordan han slet med å orientere seg mot et publikum som forholdt seg annerledes enn det publikumet han var vant til fra stand-up-klubbene.

Randy Pan the Goat Boy - publikum og Hicks møtes

Jeg har vist til at publikum kommuniserer annerledes i en stor sal enn i en liten, de er naturlig nok mindre verbale i et stort teater. Kommunikasjonen skjer også via energistrømmer, slik

som i westernskuespillet, og denne formen for kommunikasjon ser ut til å fungere også på større scener. Hicks er avhengig av et fellesskap med publikum, og et fellesskap oppnås best via rollereversering og deltagelse. Hvis Hicks ikke får de performative sidene ved opptreden sin til å fungerer vil *setet* føles mindre intenst (og mindre morsomt). Da får han heller ikke gjennomslag for sitt politiske syn på samme måte. Derfor *trenger* Hicks at publikum reverserer sine roller som nøytrale tilskuere og tar aktiv del i det som skjer på scenen, i den prosessen ligger ifølge Fischer-Lichte nøkkelen til en vellykket *performance*. Den vanlige måten med direkte verbal kommunikasjon, slik jeg viste i kapittelet om *The Infamous Loses It Show*, lar seg ikke enkelt gjennomføre her.

Jeg mener å kunne oppfatte at Hicks og publikum møtes i et fellesskap i løpet av Goat Boy-sekvensen. Dette skjer via energistrømmer mellom Hicks og publikum, der publikum utøver innflytelse på hva som skal skje på scenen. Ut fra verbalteksten alene kan jeg ikke peke på en slik utvikling, transkribert materiale viser ikke denne energien. Jeg mener jeg likevel kan vise til denne effekten ved å sammenligne *biter* fra andre situasjoner, kombinert med å studere videoopptaket nøye.

Hicks fortsetter å klage på filmen "Basic Instinct". I den sammenheng slipper Hicks til karakteren Goat Boy. Navnet på karakteren refererer til den førkristne pankulten, som ikke utviser et tabubelagt syn på seksualitet.

"Horrible film. And then I come to find out after that film, that all the lesbian sex scenes, let me repeat that, [spredt latter, Hicks smiler og ler, tar en kunstpause] all the lesbian sex scenes were cut out of that film, because the test audience was turned off by them.[Hicks aksentuerer hvert enkelt ord, tommel og pekefinger føres sammen i en nøyaktighetsgest.] Ha. Boy, is my thumb not on the pulse of America. I don't want to seem like Randy Pan, the Goat Boy [hoing fra publikum, Hicks svarer med en liten grimase], but, er, that was the only reason I went to that piece of shit. [Gjør en overdreven gest for å vise han er forlegen.]" (Hicks, 1993c, 36:30)

Hicks bruker den dårlige filmen som utgangspunkt for å raljere med tabubelagt seksualitet. Fiendebildet han fortløpende finjusterer inkluderer nå også denne dimensjonen.

Så fort han nevner Goat Boy får Hicks positiv tilbakemelding fra salen, han blir møtt med applaus og hoing. Denne typen reaksjon har vært fraværende i den store salen til nå. Jeg antar at noen blant publikum har sett Hicks opptre nylig, og jubler for introduksjonen av Goat Boy. *Biten* fortsetter med at Hicks ser for seg hvordan filmen ville vært med han som testpublikum, og så hvordan hovedrolleinnhaver Michael Douglas ville beklaget seg over å bli klippet helt ut av filmen.

Her dukker Goat Boy opp. Hicks går inn i rollen som Goat Boy og endrer stemmeleie

og kroppsspråk for å spille rollen som den grovskårne og dyriske panfiguren. Hicks lukker øynene nesten igjen, han snakker saktere og dypere, lener seg tilbake og beveger seg med tyngre skritt og gester. Replikkene innledes med en hes latter som minner litt om grov breking fra en geit. I sitatet under møter Goat Boy en kvinne, som Hicks gestalter som en nysgjerrig ungpике. Hun beveger seg nervøst, men utfordrende, tygger på leppene og tar seg til håret, i en overdreven representasjon av naiv feminin ungdommelighet.

" - Ha ha haw. Goat boy called it like he saw it Mikey. You made your 14 mill, now hit the fucking road. Goat boy has invited some people over to see the video premiere of the Goat-Boy Edited Version. Ha ha ha. I am Goat boy. -What do you want, Goat Boy? You big old smelly, shaggy thing..- Hohoho. Goat Boy is here to please you. - How? - Ha ha ha. Tie me to your headboard, throw your legs over my shoulders and let me wear you like a feedbag. [simulerer oralsex] Pnaarwww. -Aaargh! Hold onto my horns. -Goat-Booooy! -Yes my love? - You're a big old smelly thing.- Ha haha. [Hicks går tilbake til scenepersonaen] I need professional help at this point, I think I need a priest at this point. "Forgive me Father for I have sinned." "What have you done my son?" "Well, I said the word 'fuck' gratuitously." "Yes and what else, my son?" "Er... [flirer]I lied." "Yes and what else my son?" "That's about all, oh oh one thing I keep thinking I'm a randy goat, fucking everyone. (Hicks, 1993c, 38:05)

Jeg har tidligere vært inne på mekanismene rundt begrepene *strong* - og *radical concept of presence*, som Fischer-Lichte utgreier. Når Hicks begynner det lille skuespillet om møtet mellom faunen og den unge jenta settes slike mekanismer i sving. Publikum følger skuespillet, det er tydelig at Hicks har kapret publikums oppmerksomhet på en sterkere måte enn tidligere. Selv om Hicks ikke presenterer en punchline som sådan, følger publikums latter og støy hver minste lille bevegelse som skjer på scenen.

Jeg har sammenlignet denne gjennomføringen av *biten* med Goat Boy med alle de andre bevarte opptakene, utgaven i *Revelations* varer fem ganger så lenge som de andre. Dette byr på et praktisk problem for Hicks, han har rett og slett ikke planlagt mer materiale til Goat Boy, *biten* er gjennomført og Hicks har ikke mer. Fortsettelsen inneholder både improvisasjon og "lån" av en annen *bit* fra Hicks materialbank. Han trekker dialogen og kroppsspråket ut så langt han kan og veksler stadig frem og tilbake mellom karakterene. Hvis man kun følger transkripsjonen er det vanskelig å forstå hvorfor Hicks velger å dvele såpass lenge over denne figuren, som vanligvis kun får et lite minutt på scenen, derfor anbefaler jeg leseren å gjøre et raskt videosøk på nett.

Energien som plutselig strømmet rundt i salen, og tilropene og jubelen som dukker opp, gjør at Hicks spinner videre på Goat Boy i seks minutter. Hicks er raskt innom spørsmålet om kvinnelige prester, før Goat Boy igjen dukker opp. Basert på *setets*

oppbygning skulle han egentlig ikke dukket opp igjen. Hicks introduserer nemlig *biten* som vanligvis kommer etter Goat Boy, som handler om engelsk porno slik: "Now you guys are totally weird sexually. Here's why". Her ombestemmer han seg, og improviserer videre rundt faunen. Siden han ikke har mer materiale lener han seg på de to karakterene, ikke innholdet.

Ved å studere andre *set* som inneholder disse to *bitene*, ser jeg altså at Hicks gjør denne endringer i materialet sitt akkurat her. Årsaken til at han tar en pause fra manus for å spinne videre rundt Goat Boy er fordi publikum setter pris på det. Denne kommunikasjonen skjer ikke gjennom at publikum klapper eller kommer med oppmuntrende tilrop, eller får kollektiv latterkrampe. Publikum er faktisk andektig stille i perioder mens karakterene utfolder seg på scenen. Her er det energistrømmene mellom Hicks og publikum som styrer opptredenen, slik Fischer-Lichte forklarer i tanken om *the strong-* og *the radical concept of presence*. Som jeg var inne på i det forrige kapittelet, mener jeg det er naturlig at Hicks skulle være i stand til en slik tilstedeværelse. Han gjennomførte over 200 opptredener i året, og debuterte som 14-åring som stand-up-komiker. Tilstedeværelse, helt alene på en naken scene, var tross alt yrket hans. Jeg mener Hicks endret opptredenen sin her i takt med energinivået i salen. *Grunnen* til at han valgte dette har jeg vært inne på tidligere, nemlig at den store salen gjør det vanskelig for publikum å nå frem til Hicks. Når publikum først gjør dette vil ikke Hicks la anledningen gå fra seg, og kaster seg rundt for å følge publikums krav. Slik får publikum påvirket Hicks, de reverserer rollene sine og tar aktiv del i utformingen av *setet*. Da styrkes fellesskapet, som igjen er en absolutt nødvendighet for en vellykket performance. Jo mer vellykket de performative elementene blir, jo sterkere fungerer den politiske overtalelsen.

Hicks har altså ikke mer materiale til Goat Boy, og låner innhold fra en *bit* han ikke har fremført på lenge. Han forsøker å tilpasse dette innholdet til Goat Boy, når han skal forklare faunens fascinasjon for unge jenter.

"Now you guys are totally weird sexually. Here's why. Oh yeah, coming from Goat Boy, oh boy. - Yes Bill, and how is that? That we have human sex? Does that bother you Bill? [Her kommer Goat Boy tilbake] - Goat Boy finds that disgusting. Where is the fun in that? Ha ha. Goat Boy loves young girls. 16 years old ooh Goat Boy, hello. - Hi Goat Boy you big old smelly thing. Ooh you smell like an old boot. - Ha ha ha. I don't see you running away. - I'm not scared of you... Besides, your eyes are really kind and peaceful. Except for that fire that burns real far deep inside of 'em. - Ha ha ha - Oh Goat Boy, what's that? - That is my purple wand, and my hairy sack of magic. - You do tricks? - Ha ha ha. - What can you do with that? - Goat Boy can make a bell ring in your stomach - What does that bell mean? - It calls Goat Boy to dinner Ha ha. Gnoor. - Goat Boy, aargh!" (Hicks, 1993c, 41:10)

I denne sekvensen er innholdet mest sannsynlig improvisert, det eksisterer hvert fall ingen andre bevarte opptak med dette innholdet. Hicks holder fortsatt publikums oppmerksomhet, i så stor grad at han fortløpende utsetter avslutningen av *biten*. Hicks tar lange pauser og dveler ved karakterene, opptreden flyter i stor grad på energien som utløses av Hicks improviserte skuespill. Publikum ler og hoier og virker fortsatt forhekset av dramaet som utspiller seg. Da han introduserte alderen på jenta Goat Boy var fascinert av, var han inne på begynnelsen av en *biten* han skal låne materiale fra. Hicks utsetter denne sekvensen, og lar det improviserte skuespillet utvikle seg videre. Før Hicks forsetter, setter han seg selv i publikums sted og antyder at nok får være nok med Goat Boy.

"Okay Bill, stop with the Goat boy thing, we get it alright. It's kinda amusing but... okay. [Goat Boy dukker opp igjen] - You don't like Goat boy? Goat boy is hurt by your indifference. He wanted you to come dance with him in the pastures. Ding ding. [nynner] Goat Boy wants to string flowers through your hair, and on your head. Do dodobe do.[nynner videre] - Why do you like young girls, Goat Boy?- Because you are beautiful. There's nothing between your legs, it's like a wisp of cotton candy framing a paper cut. Ha haha. Gnor. And turn you around and open your cheeks, it's like a little pink quivering rabbit nostril. Oh how cute! I bet your asshole tastes better than most girls' pussies. Come here. [simulerer sex] Gnor. - Goat Booyo!-Gnor. - Shaggy old thing. I'm not going to kiss you, I don't know where your mouth's been.- Do you want me to tell you? "Okay, Bill seriously this Goat Boy thing, it's getting weird." (Hicks, 1993c, 43:03)

Her fortsetter Hicks som før, Goat Boy synger og danser på scenen. Når han fyller rollene som Goat Boy, eller den unge jenta på scenen, fortsetter den positive reaksjonen fra publikum. De eksplisitte og vulgære referansene til 16-åringens underliv er altså hentet fra en helt annen *bit*, som ikke har vært fremført i sammenheng med Goat Boy ellers, hverken før eller senere.

Biten der den vulgære referansen brukes siste gang, er i samleren " *Flying Saucer Tour Vol. 1*". Der bruker Hicks formuleringen for å provosere frem en negativ reaksjon hos publikum, som han så kan spinne videre på. "You get down between her legs, it`s like a whisp of cotton candy framing a paper cut!"(Hicks, 1991: Young Lady, 00:22). Når han blir hecklet for denne beskrivelsen, svarer han tørt: "Believe it or not, somehow there is going to be a joke involved on my part." (Hicks, 1991: Young Lady, 01:16).

Når Hicks skal framføre denne *biten* fra Goat Boy karakteren sin, glipper faktisk rollegestaltningen et øyeblikk, og det vulgære poenget om den unge kvinnens underliv fremføres fra den vanlige scenepersonaen, ikke fra Goat Boy. Jeg mener dette viser hvor vant Hicks er med å gjennomføre materialet sitt. Når han skal improvisere og kombinere materialet sitt på en ny måte "mister" han panfiguren et lite øyeblikk. Det er altså en glipp fra Hicks side.

Hicks avslutter sekvensen med nok en gang å sette seg selv i publikum rolle og klage på innholdet. Når han enda en gang fortsetter med Goat Boy, referer han til publikum og peker og ler. Publikum på sin side ler, hoier og kommer med oppmuntrende tilrop. Som jeg var inne på tidligere, gir ikke teatersalen publikum de store anledningene for den vanlige måten å kommunisere med Hicks på. Når publikum først når frem til Hicks på en slik måte, holder han denne kontakten så lenge han bare kan.

"Okay, Bill seriously this Goat Boy thing, it's getting weird. Ha ha. Except for some of my goat children. [ler, peker på publikum][jubel og hoing] - Mooore, Faaather, mooore, more Goat Boy, Faather. We are your goat children. We too lay in the forest waiting for young virgins to come." (Hicks, 1993c, 44:37)

Den direkte kommunikasjonen der Hicks omtaler den ivrigste gjengen i salen som "some of my Goat Childeren" viser resultatet av skuespillet. Fra energistrømmene som halte ut Goat Boy tid på scenen, har det nå oppstått et fellesskap i salen. Entusiasmen rundt panfiguren har gitt publikum en reel mulighet til å påvirke innholdet, og Hicks på sin side har gått langt for å imøtekomme dette kravet. Ut av dette har det oppstått et eksplisitt fellesskap, Hicks føler dette så tydelig at han faktisk sier det rett ut, til stor glede for noen blant publikum.

For min argumentasjon er Goat Boy-seansen og fellesskapet som oppstår da, svært viktig. Fischer-Lichtes teori om performativitet var nødvendig for å kunne belyse hva som skjedde i salen, hvordan kontakten og fellesskapet oppsto. I utgangspunktet var jeg ikke sikker på om rammene i *Revelations* tillot de performative mekanismene å fungere slik de gjør i mindre sammenhenger, men det gjorde de. Goat Boy seansen utløste energi hos publikum, som ønsket å forlenge denne delen av opptredenen. Dette resulterte i det spontane lille fellesskapet som oppsto. Jeg mener dette styrker oppgavens utgangspunkt om at Fischer-Lichtes teori om performance kan berike forståelsen av Hicks standup. Sekvensen viser også at Hicks *prioriterer* å gå lange omveier for å styrke fellesskapet med publikum, spesielt når de aktivt påvirker utviklingen i *setet*.

Med Goat Boy finner jeg et av de gjennomgående trekkene ved Hicks stand-up, personifiseringen. På samme måte som den onde revolvermannen ble gjort til personifisert representant for den aggressive amerikanske politikken, blir Goat Boy gjort til representant for den genuine menneskelige seksualitet. I all sin overdrivelse skal den kåte geiteskikkelsen representere de undertrykte behovene til en nasjon under press fra konservative moralister. Akkurat dette elementet er ikke så synlig i *Revelations*, fordi den autopoietiske

feedbackloopen har kastet panfiguren ut i en annen rolle enn vanlig.

Satan setter punktum

Oppgaven forflytter seg til det nest siste segmentet i *setet*, der Hicks lar konspirasjonen sin toppe seg. Tidligere i *Revelations* har Hicks skrytt av marihuana, nå bygger han videre på resonnementet. Hicks mente Gud spredde en del narkotiske stoffer på jorda for å hjelpe menneskeheten i gang. "To make marihuana against the law is like saying that God made a mistake." (Hicks, 1993c, 54:30) Hicks følger opp dette med en *skit*, der han forsøker å vise hvordan evolusjonen fikk hjelp av sopp med det LSD-lignende stoffet psilocybin. En liten ape prøver å fange en ku, trækker på kumøkk og irriterer seg over dette. Apen forsøker å få kumøkka av seg, ser en liten sopp og spiser den. Så begynner den å le, le mer, og sier plutselig "I think we can go to the moon". (Hicks, 1993c, 58:14) Hicks nynner på Richard Strauss "*Slik talte Zarathustra*" fra *2001: En romodysse* mens han spinner mikrofonen sakte rundt forbi månen, som er en av få rekvisitter på scenen.

Som med den forlengede *biten* om Goat Boy tar Hicks seg god tid i skuespillet, og er leken og oppriktig som den lille apen. Denne *biten* varer litt over to minutter uten at Hicks egentlig sier noe. Feedbackloopen belønner at Hicks bruker lang tid på *skitene* sine, og publikum følger interessert med på den lille apens opplevelse med psykedeliske soppen. Denne gangen lar Hicks en liten ape personifisere utviklingen menneskeheten har gått gjennom.

Tabuene rundt narkotika var et tema Hicks alltid snakket om i opptredende sine. I *Revelations* gir han publikum et utdelt positivt syn på narkotika, og forklarer altså at Gud har gitt dette til menneskene for å hjelpe dem med evolusjon. Hicks modererer denne virkeligheten litt når han forteller historien om når han og vennene hans ble stoppet av politiet når de kjørte bil i LSD-rus. Dette er kanskje Hicks mest berømte *bit*, men den er ikke så viktig i dette *setet*. Det finnes knapt et opptak av Hicks der han ikke forteller denne historien, den er nok inkludert i *Revelations* av respekt for den trofaste fansen. Når alt går galt i "*The Infamous Loses It Show*" roper en vennlig innstilt publikummer på nettopp denne historien, som Hicks forteller med ok resultat litt senere.

Suckersof Satans Cock

Hicks positive syn på narkotika kommer i konflikt med det politisk korrekte USA i den *biten* som ferdigstiller fiendebildet i dette *setet*. Helt fra tidlig på 1980-tallet har stort sett materialet

reflektert Hicks fascinasjon for The Beatles, Rolling Stones og Jimmi Hendrix, men dette kommer ikke så godt frem i *Revelations*. I de fleste *set* bruker han dem som eksempler på at narkotika har bidratt positivt. Hicks har forklart at narkotikaen kommer fra Gud, og angriper derfor de populære artistene som er med i "*Rock Against Drugs*".

"Drugs have done good things for us, if you don't believe they have, do me a favor - take all your albums, tapes and CDs and burn em cos you know what, the musicians who made that great music that has enhanced your lives throughout the years? Rrrreal fucking high, ha haha ho ho. And these other musicians today who don't do drugs and in fact speak out against them? Boy, do they suck!"(Hicks, 1993c, 1.03:38)

Fiendebildet Hicks har konstruert gjennom hele *setet* blir her endelig satt sammen. Forbrukerne som gjør som de får beskjed om av de maktsyke og kyniske politikerne, er også ofre for Satans plan på jorden. Han jobber gjennom middelmådige artister, for å senke standarden for menneskene på jorden. Konspirasjonen inneholder også regjeringen som har "godkjent" de dårlige artistene.

Hicks slår seg løs og benytter alle grepene han har vært gjennom tidligere i *setet* når han simulerer de middelmådige artistenes kontakt med Satan. *Biten* kulminerer i den siste *skiten* i *setet*, der profilerte amerikanske artister utfører oralsex på Satan i bytte mot *fifteen minutes of fame*. Presidenten, regjeringen og markedskreftene inkluderes også når populærkulturen får gjennomgå. Hicks lader dette med så mange fæle bilder som mulig, og han manøvrer endelig det engelske publikummet over streken. Publikum både ler og kvier seg, mange gir tydelig uttrykk for at Hicks er *vel* beskrivende.

"What a coincidence! Ball-less, soulless, spiritless corporate little bitches, suckers of Satan's cock, each and every one of them. Gnorr. "We're rock stars against drugs cos that's what the President wants." Aw, suck Satan's cock. That's what we want isn't it, government approved rock n roll? Whooh, we're partying now! "We're rock stars who do Pepsi Cola commercials." Gnorr. Suck Satan's cock. Put that big scaly pecker down your gullet. Drink that black worm jism. Drink it! Fill your little bellies!" (Hicks, 1993c, 1:04:07)

Hicks opptreden kulminerer i de sataniske motivene mot slutten av *setet*. De små dramaene han har spilt seg gjennom i tidligere har varmet opp publikum til avslutningen, der Hicks etter beste evne gestalter Mørkets fyrste på scenen. Publikum har gradvis blitt eksponert for Hicks små skuespill, når en slikt *skit* innledes intensiveres derfor oppmerksomheten mot scenen og energinivået i salen endrer seg. Hicks putter hodet på mikrofonen inn i munnen sin, og

produserer rullende umenneskelige brøl, hyl og stønn gjennom hele seansen.

De fem siste setningene i det forrige sitatet viser Hicks evne til å presentere grotesk poesi, der ordvalg, intonasjon, rytme og tempo er nøye gjennomtenkt og innøvd. På samme måte som Satans rolle i *The Infamous Loses It Show* er det eksplisitt seksuelt, grotesk poetisk og lydmalende. Publikum vrir seg i vemmelse, samtidig som Hicks holder oppmerksomheten deres.

"Ha haha. Send in Vanilla Ice. Hello Vanilla. Says here on your application, you have no talent, and yet you want to be a star. I think something can be arranged. Whuh. Suck Satan's cock. Gnoor. I will lower the standards of the earth. I will put 56 channels of American Gladiators on every TV. I will put all the money in the hands of 14 year old girls. They will think you are charismatic, deep and edgy. GnnooOOooOor. Send in MC Hammer on your way out. Hello Hammer. Back again, huh?" (Hicks, 1993c, 1:05:15)

Hicks som Satan produserer massevis av lydeffekter, og en beskrivelse av videoen vil ikke være dekkende uansett. *Biten* kulminerer i ville lydeffekter og overdrevne beskrivelser, det vanvittige skuespillet binder sammen *setet* både innholdsmessig og formmessig. Feedbackloopen, som i dette *setet* har favorisert Hicks *skiter* og krevd at de prioriteres, gjør at Hicks kan gjenta det samme poenget igjen og igjen med publikums velsignelse og vemmelse. Etter både Vanilla Ice og MC Hammer tar Hicks seg tid til å nevne Marky Mark også, før han avslutter.

"Hammer's a great dancer." Whaaat? The guy's gotta a sand crab in his knickers. [Danser] He's not dancing, he's having a fit! That's Satan's sperm eating its way through the lining of his stomach. Gnoor. 15 minutes almost up, Hammer! Ooorgh argh. Ha haha. Send in Marky Mark." (Hicks, 1993c, 1:07:30)

Biten om Satan og de dårlige artistene er nesten helt lik hver gang den framføres. I et opptak gjort i Oxford under samme turneen reagerer publikum på *biten*, og Hicks forklarer underveis: "It`s part horror film, just hang with me, all right? - Jesus, Satan`s semen, what is this!? What is he doing? [Hicks parodierer publikums reaksjon]" (Hicks, 2005, Religion/Drugs, 23:15). I dette tilfellet kommenterer Hicks liminaliteten han har skapt, før han går videre. Når han kommenterer seg selv slik fungerer det litt som når han "er på feil møte". Samtidig som de mest kontroversielle aspektene blir tonet ned setter han også spørsmålstegn ved sitt eget innhold, han gjør det vanskeligere for publikum og spore meningen som ligger bak.

Publikums reaksjon veksler hele tiden mellom vemmelse og fascinasjon, og som tidligere i *setet* absorberer de små skuespillene publikums fulle oppmerksomhet.

Energistrømmene som lar publikum kommunisere med Hicks flyter fritt mens det sataniske sexritualet fortsetter. Etter lyden å dømme, presser hendelsene på scenen frem en terskelsituasjon hos dem blant publikum som føler ekstra mye vemmelse, man kan faktisk høre lyden av kollektiv vemmelse og avsky under flere av de mest ekstreme *bitene*. Når Hicks presser frem en slik situasjon, smelter mange av de klassiske motsetningene sammen, det som skjer på scenen er ikke lett definerbart, det er både spøk og alvor, både morsomt og ikke morsomt, publikum både trekkes mot ham og frastøtes samtidig.

"At least the performances under discussion here cannot be adequately described with the help of a binary that insists on diametrically opposing aesthetic and non-aesthetic spheres. Instead, the performances in question postulate that the aesthetic melts into the social, the political, and the ethical. While oppositional binaries claim these categories to be strictly apart, performance blends them together as if naturally." (Fischer-Lichte, 2008, s. 172)

Her viser Fischer-Lichte til opptredende hun har analysert. Den samme tendensen ser jeg hos Hicks, motsetninger smelter sammen, spesielt der opptredenene koker. Selv om Hicks og opptredenene på disse ekstreme tilfellene er umulige å plassere innenfor forenklede dikotomier er det vanvittige utbruddet som utgjør setets toppunkt naturlig innenfor sin egen ramme.

Når Hicks først er ferdig med denne biten tar han en lang pause, han går frem og tilbake på scenen, drikker vann med en kommentar om at det er bra for stemmen, og ser ut på publikum. Det virker som noen kommer med en kommentar i den lange pausen, han svarer hvert fall noen med en kort kommentar, "Hey, dont fuck with me man!", men med en lur grimase, det er ikke snakk om amper heckling. Dette setter også effektivt punktum for denne delen av sekvensen, samtidig som publikum får en tenkepause.

Kronen på verket

Satanfiguren skal fungere også på motivplan, Hicks ønsker å detaljere djevelens møte med de håpefulle, dårlige artistene så godt som overhode mulig. Dette fungerer på egen hånd som en hån mot de dårlige musikerne Hicks henger ut. Hver detalj og illustrasjon løfter frem skikkelsen, og tillater djevelen å ta form på scenen i øyeblikkets liminalitet.

På det narrative planet fungerer sekvensen også, konspirasjonen Hicks forsøker å legge frem får den ultimate forankring hvis selveste Mørkets Fyrste står som bakmann, motivert av ønsket om å ødelegge for menneskeheten. Performativt settes publikum i en terskelsituasjon, både fordi det eksplisitte innholdet og energistrømmene fra scenen påvirker dem.

Hicks benytter seg også av det samme grepet han har brukt igjen og igjen, personifiseringen. Hicks begynner diskret med å henge ut en vag gruppe artister, innledet med det naivt barnlige ordet *boy*: "Boy, do they suck!" Gradvis går han over til å mime handlingene han skildrer, slik at *skiten* snevres inn og destillerer til noen få voldsomme og groteske detaljer: "Suck Satan's cock. Put that big scaly pecker down your gullet. Drink that black worm jism. Drink it! Fill your little bellies!"

Når Satan blir løftet frem og eksplisitt skildret, fungerer han som representant for den store grå massen av gufne interesser som hindrer meningsfull menneskelig utvikling på jorden. Denne *skiten* oppsummerer de politiske maktforholdene, kommersielle interessene, den kummerlige kulturen og den manglende personlige friheten. Dette er temaer Hicks har vært inne på fra før, sammen har de så mye tyngde at han velger å personifisere alt sammen i en høyst aktiv og godt beskrevet Satan.

Vemmelse, liminalitet og politikk

Hvorfor velger Hicks og provosere frem vemmelse og avsky hos publikum? Dette er noe han gjør bevisst, monologen topper seg alltid før eller senere ved at Hicks får publikum til å vri seg i stolene sine. Carlin på sin side går ikke av veien for morbide observasjoner eller tankeeksperimenter, men på en slik måte at publikum applauderer han hjertelig fram.

Hele Hicks opptreden ble klippet vekk fra *The Late Show With David Letterman* høsten 1993. Opptredenen inneholder ingen elementer av oppriktig vemmelse, men er en striglet og forkortet versjon av det *setet* Hicks vanligvis fremfører. Hicks mente selv han ble kuttet fordi han angrep pro-life bevegelsen, som hadde kjøpt mye reklameplass på TV-kanalen. Hendelsen gikk veldig inn på Hicks, og i et *set* fra et par dager senere bruker han mye tid på episoden. I dette sitatet forsøker han å forklare publikum hvorfor han faktisk går så langt som han gjør, og han viser til det klassiske begrepet katarsis:

"The Greeks used to put in their plays lots of bodily functions, you know what I'm saying, bodily functions and graphic sexual material, because they believed that in performing that way, they released the demons of shame from the audience, which is the same way I believe." (Hicks, 1993d, 30:32)

Hicks versjon av gresk teaterteori kan kanskje tilskrives noe av drivkraften bak ønsket om å vemme sitt publikum. Jeg er ikke så interessert i hvordan han begrunner motivasjonen sin, men tanken om å drive ut demoner er ikke så søkt som den kanskje virker. Jeg mener effekten Hicks oppnår er den samme jeg stadig kommer tilbake til i avgjørende øyeblikk hos Hicks,

nemlig liminalitet. Når publikum er presset for langt og de stønner av fysisk ubehag er de i en terskelsituasjon. Rammene for opptreden er sprengt og publikum søker fotfeste og fornuft, de vil fjerne seg fra det ekle og frastøtende som skjer på scenen. Samtidig klarer Hicks å holde publikums oppmerksomhet slik at vemmelsen blir ytterligere forsterket. Om han ikke direkte driver ut demoner, så skaper han i hvertfall en situasjon som åpner for at publikum aktivt søker forståelse, og det er i slike situasjoner Hicks har mulighet til å påvirke. Hicks *set* er ladet med politisk mening, og når dørene til publikums bevissthet (som Hicks kanskje ville sagt) er sprengt opp, setter kanskje noe av subversiviteten seg fast der inne.

Denne enkle og litt brutale mekanismen gjorde at Hicks stand-up fikk en viss gjennomslagskraft, og det eksisterer en slags kult-bevegelse som stadig løfter fram og hyller Hicks. Dessverre for Hicks, bidro den også til å begrense populariteten hans, folk på utkikk etter en ukomplisert latter hadde enklere alternativ å le av.

Kapittel 4, konklusjon

Let's get back to my show

Den siste opptreden som Hicks spilte inn er fra komiklubben *Igby's* i San Fransico, 17. november 1993. Selv om det er vemodig å se Hicks avslutte karrieren syk, sliten og bitter foran et magert publikum inneholder selve opptreden noen viktige øyeblikk, og flere av *bitene* jeg har sett på tidligere i oppgaven konkluderes på mange måter her. Sykdommen Hicks på den tiden led av preger ikke innholdet i synlig grad, også her fremstår Hicks politisk. Kun nær familie var klar over Hicks diagnose før han døde.

I kapittelet om performativitet viste jeg til et av Hicks sterkeste øyeblikk som komiker, der han klarer å gjennomføre *skiten* om Dick Clark og John Davidson uten avbrudd, foran et publikum som helt opptil da, bråket og hecklet hele tiden. Hicks drar til seg oppmerksomheten, og i noen minutter fulle av vemmelse og avsky holder den magiske strømmen fra scenen publikum forhekset. Det Hicks forsøkte å vise her var hvordan djevelen befolker kloden med middelmådige kjendiser som ødelegger for fellesskapet: «All the mediocre broods of Satan, shat out of John Davidsons ass!"(Hicks, 1989, 31:05).

Hicks beholder denne idéen, i *Revelations* må de middelmådige artistene gi Satan oralsex i bytte mot karrierer, og slik reduserer Satan nivået på jorden. I det siste videoptaket av Hicks er Satan litt mer i bakgrunnen, selv om han gjør en kort opptreden som kuet ektemann gift med ei kontrollerende dame. Hicks angriper i stedet de middelmådige artistene selv, i en *bit* han begynte med på slutten av karrieren.

Etter en introduserende *bit* om Bob Dylan, begynner Hicks siste bevarte *set* slik.

I'm glad you brought a book in case the show bores you, very nice. I hope you all brought reading material with you tonight. If not, we can pass *Juliet* around the room [snapper til seg boka, sender den rundt], anyone at any point feels like... you wanna read *Juliet*? Ok – He's big in Monreal... [kvinne i publikum] He's big in Montreal, oh, is that where you're from? Let's get back to my show... I ... End of, end of, end of audience participation. I'm not that quick on my feet, it's an illusion!" (Hicks, 1993a: 00:56)

Hicks tuller litt med publikum, men han avbryter dialogen med kvinnen før den får begynt. Likevel rekker han å etablere et slags fellesskap med salen når han tuller med boka, han viser at det eksisterer en kanal for dialog, før han altså blokkerer den.

Fevered Egos

Hicks fortsetter med å fortelle at dette er hans siste opptreden, noe han gjorde hver gang det siste halve året han opptrådte. Så forklarer han at grunnen til at han legger opp er at han endelig har fått sitt eget TV-program. Jeg ser denne *biten* som fortsettelsen på de to jeg viste til over, om djevelen og middelmaßighet.

"It is a half hour weekly show that I will host, entitled *Let's Hunt and Kill Billy Ray Cyrus*. [Applaus] Ok, thanks, thanks! Y'all tune in? Cool! It's fairly self explanatory, each week we let the hounds of hell lose and we chase that jar head, no-talent, cracker asshole [hoing og applaus] all over the globe 'till I finally catch that fruity little pony tail of his, pull him to his knees, put a gun in his mouth, khang [mimer skuddet]. And we'll be back in '95 with *Let's Hunt And Kill Michael Bolton*. So, [applaus] thanks you, thanks alot! You see, the run is fairl limitless with this idea. We're not gonna run out of story linens any time to fucking soon here. And we're kicking it all off with our Marky Mark, Vanilla Ice, MC Hammer Christmas spectacular. And I don't wanna give away any secrets, but the first one we hunt and kill on the Christmas special is Marky Mark, because; his pants kept falling around his ankles, and he couldn't run away! It's hilarious, he's hopping along, I crossbow him right in the abs. And there is something really neat... to see him laying face down in the snow, and his blood seeping out and the snow melting, and he just sinks from view. (Hicks, 1993a: 02:38)

Hicks fortsetter med å fortelle hvor flott og deilig verden plutselig har blitt, nå som Marky Mark er borte. Legg merke til at det er de samme tre rapartistene som han hengte ut i *Revelations* som får gjennomgå her også. Hicks forsøker altså ikke å gi oss et verdensbilde som i de andre *setene*, han vil i stedet introdusere sin egen utopi via dette brutale TV-programmet. Hicks fortsetter lenge med å beskrive den nye lykken vi plutselig opplever.

"Your bowls loosen, ahh, my first solid shit in years. I had no idea the psychic price I was paying that he existed simultaneously with me on the planet! I didn't know the burden that I carried every day. (...) All I'm trying to do folks, is rid the world of all these fevered egos that are tainting our collective unconscious and making us pay a higher psychic price than we could fucking imagine. [applaus] That in fact is how I exactly pitched it to the network, seriously, I went in and I said: I wanna do a show where we rid the world of all these fevered egos that are tainting our collective unconscious, and the CBS guy goes: will there be titty? And i said yeah, all right. (Hicks, 1993a: 04:16)

Slutten på dette sitatet er oppsummerende for Hicks prosjekt. Det intense kjøret mot kjendiser Hicks ikke likte var unikt i USA, det eksisterer ikke noe sammenlignbart i Norge. Hicks angriper også de største nasjonale ikonene når de er på høyden, i kontrast til norske komikere som laget *Finn Kalvik-nyheter* på NRK lenge etter at Kalvik var på høyden. Hicks har i alle *set* kommet med sleivspark til populærkulturen, dette er den siste mutasjonen i utviklingen før Hicks død.

Hicks ønske om å fjerne de syke egoene som forgifter den kollektive underbevisstheten er saklig sett både søkt, utrivelig og fascistoid. Hicks tuller så mye med TV-konseptet sitt at det er tydelig det ikke skal tas bokstavelig eller seriøst. I stedet skal *biten* forstås i overført betydning, da Hicks i dette tilfellet er politisk fordi han bekymrer seg for nivået på den kollektive offentligheten, og følgene dette får for befolkningen.

Frykt og avsky i Bill Hicks

På en god dag var Hicks morsom. Biografier og gamle intervjuer viser også en komiker som ikke jobbet spesielt hardt for publikums gunst. Han kunne virke sur, bitter, vulgær og amper, og møtte gjerne apatisk stilhet i lange perioder fra sitt publikum. I slike situasjoner pratet han uanfektet videre for dem som gadd å høre på. Hicks beskrives ofte som totalt fryktløs på scenen, han var ikke redd for at publikum ikke skulle le. Denne mangelen på frykt gjorde at han fortsatte sine lange, upopulære tirader i stedet for trygge vitser om sex og politimenn som han visste folk ville le av.

Hicks ønsket ikke bare latter, han forsøkte alltid å påføre sitt publikum et fysisk ubehag. Disse sekvensene, som oppgaven stadig er inne på, har en nøye tilpasset lyrisistet over seg, de er rytmiske og lydhørende. Hicks omtalte dem selv som *dark poetry*, og han fremfører dem som intense dikt til publikums sjokkerte fryd og vemmelse.

“Speaking of Satan, I was watching Rush Limbaugh the other day. Very scary world we live in, folks. Didn’t Rush Limbaugh remind you of one of those gay guys who like to live in a tub while other guys pee on him? [jubel] Don’t you see, you see that... You know what I mean, can’t you picture his flabby little corpulent body in a tub, and Reagan, Bush and Quayle around the edges. His little pigly wigly dick can’t get hard, “uuhuu I can’t get hard, piss in my mouth, Ronnie!” He still can’t get hard, so they call in Barbra Bush, she sticks her pearls up his ass, squats over his face and undoes her girdle, her wrinkled, distended labia unfolds halfway to her knees, like some ball-less scrotum, ugh ughugh, she squeezes out a lincoln to his mouth, finally his dick gets half hard, uugh. A little clear bubble forms on the end with a maggot inside, pops the bubble, rushes out to a pro-life meeting or something... Am I the only one that sees that?” (Hicks, 1993a: 27:18)

Hicks oppnår den samme effekten som i lignende *biter*, publikum vrir seg i vemmelse, og stønner og hoier under hele seansen. Dette er enda en eksplisitt og makaber seksuelt ladet *bit*, der Hicks på sitt vis reduserer forholdet mellom den konservative politiske eliten og høyrepopulistiske media til en frastøtende orgie. Mønsteret med vemmelse er viktig å legge merke til, han driver det så langt at han innprenter en kroppslig følelse, ubehaget skal sitte i

kroppen på publikum. Som jeg har vært inne på i oppgaven tvinger Hicks frem liminalitet hos publikum i denne situasjonen, samtidig som han kanskje gjør seg selv utilgjengelig for et større publikum.

Hicks refererer til Satan, som den forrige biten handlet om, og understreker også nettopp at det er en skremmende verden vi lever i. Slik bygger han verdensbildet sitt, samtidig som han skaper performative effekter. Han reduserer det store og komplekse forholdet mellom makt og media på høyresiden i amerikansk politikk, til den ekle seansen det er referert til over. Dette er det samme reduserende virkemiddelet jeg har vært inne på med personifisering i det forrige kapittelet.

It's just a ride?

I avslutningen av *Revelations* forteller Hicks at verden kun er en berg-og-dal-bane i en fornøylespark, og ikke er virkelig. Så avslutter *setet* som han pleier å gjøre, med ønsket om et paradigmeskifte. Menneskeheten går fra det grusomme verdensbildet han har skissert gjennom hele *setet*, til en utopi, fordi alle forsvarsbudsjett går til mat, klær og utdanning til alle verdens fattige. Så kan menneskeheten utforske det ytre og indre rom sammen, i fred og harmoni, for alltid.

Denne avslutningen brukte Hicks i en eller annen variant på alle de bevarte opptrendene de siste årene. Jeg tror ikke Hicks idealisme her er falsk, eller at dette er et knep for å ta litt av brodden av gørrret og voldsomhetene i resten av *setet*. Avslutningen virker som en overraskende åpenbaring, i det Hicks gjennomgår en metamorfose fra ekkel larve til vakker sommerfugl. Når det utopiske budskapet er overlevert "skytes" sommerfuglen Hicks hver gang, på samme måte som de drepte heltene han alltid referer til like før. Jeg ser metamorfosen og den utopiske drømmen som et estetisk grep i Hicks *set*, der han forsøker å skape så stor kontrast som mulig mellom verdensbildet han har malt, og virkeligheten menneskeheten faktisk har mulighet til å nå.

I *Revelations* har Hicks toppet galskapen når han reinkarnerer Satan på scenen, han tar så en pause før han lader opp til avslutningen ved å peke på positive sider ved LSD, der visjonene for den utopiske fremtiden får et lite frampek. Slik går han fra det ene ytterpunktet til det andre, og den naive avslutningen blir stående i desto større kontrast til resten av *setet*.

Tanken på "fred i verden" er, dessverre, så gammel og utbrukt at den er en klisjé. Hicks slipper delvis unna dette fordi han har brukt hele *setet* på å vise seg som en kyniker som peker på utrivelige sannheter. Når han faktisk referer til en hyggelig sannhet, at vi kan oppnå fred hvis vi legger ned våpnene, slipper han altså i noen grad unna denne klisjéen.

Selv om avslutningen er såpass positiv, og skiller seg voldsomt ut fra *setet*, mener jeg ikke Hicks har *brukt* opptreden sin for å nå dette punktet fra en uventet vinkel for å få politisk gjennomslagskraft. Jeg forstår avslutningen som en kontrast til resten av *setet*, i et siste forsøk på en terskelsituasjon, og som et forsøkt på å sette resten av opptreden i perspektiv. Det handler altså ikke om "fred i verden", men at Hicks ønsker å få sitt verdensbilde forstått *fra* et slikt perspektiv.

Den endelige rettferdiggjøringen av *setets* sosiale transgresjoner er avstanden til utopien, Hicks gir seg selv tillatelse *fordi* utopien er så fjern. Jeg mener derfor at det er Hicks subversive, politiske verdensbilde som er kjernen i Hicks opptredener, ikke ønsket om utopi.

Ingen utopi

Hicks interesserte seg for FBI's beleiring av den religiøse kulten til David Koresh, våren 1993. Samtidig som han hadde svært lite til overs for religiøse fundamentalister så han også konflikten som et eksempel på at staten knuser den lille mannen. Hicks hadde vært kritisk til behandlingen av sekten i Waco i Texas siden beleiringen begynte, og brukte i sine siste *set* mye tid på stormingen av komplekset, som resulterte i 87 døde.

"Actually folks, I don't know if any of y'all have seen this, it's a tape, kind of bootleg going around, showing film of the Bradley tanks, not knocking – as the official story was – small holes to insert the tear gas, but crashing the building off of its fucking foundation, and fire shooting out of the tanks. The FBI and ATF are liars and murderers, and Janet Reno and president Clinton either: A knowingly passed on a lie or B: are so out of touch with their own fucking arms of their government that they're incompetent, and Clinton should be impeached immediately. Case fucking closed. (...) They burned these people in their homes. OK. That's our government. (...) I have no illusions about these cocksuckers, I know there is twelve guys who run the fucking world, and they own every company, you know. It's fact, you can look it up, I'm not a conspiracy nut. (...) I can't be this big of an asshole without having the truth to back me up. (Hicks, 1993a, 45:58)

Hicks er mindre sammenhengende enn vanlig, han nøler mer, og han søker punchliner enda mer sjelden enn vanlig. Hicks bruker dette som ledd i bevisføringen mot staten, der argumentasjonen hans peker på staten som enkeltmenneskets største fiende. Han søker vanskelige poenger i upopulære konflikter, før han går videre og forklarer hvordan dette påvirker han selv.

Clay, Leary, Gallagher og Carrot Top

At Hicks ikke slo gjennom i USA er ikke rart, med tanke på hans kontroversielle stil. Det som kanskje kan virke rart er at han faktisk klarte seg som omreisende stand-up-komiker i sitt

hjemland. I sitatet nederst nevner han to samtidige komikere som gjorde stor suksess. Jeg bruker ikke plass på disse komikerne i oppgaven, men anbefaler igjen et kort videosøk på nett for å kunne se på disse komikerne i kontrast til Hicks.

I møtet med det rådende tankesettet om stand-up i USA ble Hicks rett og slett ikke forstått. Han slo gjennom på den viktige stand-up festivalen i Canada, *Just For Laughs*, og senere hadde han en viss suksess i England. Hicks forsto naturlig nok disse mekanismene selv, og viser til dem i eksempelet under. Her har Hicks understreket poengene sine om at stormingen i Waco gjør staten til morder, han drikker litt vann før han fortsetter:

“But you know I knew Clinton was in with the big boys when he bombed Iraq. Do you remember that? Two day news story: Clinton launches 22 cruise missiles on Bagdad, in retaliation for the alleged, failed [Hicks understreker de to ordene], assassination attempt against President George Bush. We launched 22 three-million-dollars-apiece cruise missiles to Bagdad, killing six innocent people. I think that was a little overdone, you know. You know what we should have done? We should have embarrassed the Iraqians. We should have assassinated Bush, [jubel og applaus] and said: That’s how you do it, towelhead, don’t fuck with us. And see, if Bush would have been the one who had died, there would be no loss of innocent life. Yeah, so you see, I mean, that would have saved us a 100 million dollars... And I loved that too how the media called it, everyone in the government media called it a cowardly act on the Iraqians part. Because some Iraqi guys was gonna drive a Toyota car bomb and blow himself up in the process of trying to kill the president of the United States. Because that’s all they can really do, since we are the imperialist rulers of the new world order [De siste fire ordene sier Hicks med tysk aksent]. And we call that a cowardly act. Meanwhile, we’re launching cruise missiles 200 miles away, from floating iron islands. Who are the cowards again? [ingen reaksjon] OK... This is the material, by the way, who have kept me virtually anonymous in America. No one fucking knows me, no one gives a fuck.” (Hicks, 1993a, 47:57)

Mange politiske komikere angriper primært den politiske høyresiden, mens Hicks altså med hjertens lyst henger ut Bill Clinton også. Når han presenterer sitt syn på selvmordsbombere og amerikansk militærmakt er publikums reaksjon helt fraværende, og det gir Hicks anledning til å konstatere at prosjektet hans ikke får gjennomslag denne dagen heller. Han fortsetter bittert, i en oppsummering av samtiden og sine egne kolleger:

“Meanwhile, they’re draining the Pacific and putting up bench seats for Carrot Tops next Show Time special. Carrot Top, for people who didn’t get Gallagher. [mimer Carrot Top fan] “That Gallagher was a little heady, I couldn’t follow half of his stuff. Carrot Top’s more my speed. You see, first of all he’s got red hair, that just cracks me up on sight. I don’t even need material, ask my wife, I’m on the floor... Red haired man, red haired man! Red haired man on TV!”” (Hicks, 1993a, 49:28)

Hicks parasitt

Jeg har sett og hørt gjennom alle opptak av Hicks mange ganger. Med problemstillingen min i bakhodet har jeg saumfart og søkt etter biter, og *biter*, som passer. Slik sett har oppgaven båret frukter, jeg mener hvert eneste bevarte opptak av Hicks fra 1988 og utover hovedsakelig er *politisk*. Hicks bruker ikke nødvendigvis tiden til å beskrive hvordan man skal nå en bedre verden, men han tegner opp et verdensbilde som er undergravende. Han er misfornøyd med situasjonen, han fordeler skyld, og han vil rive ned det bestående.

Hicks påvirker publikum etter beste evne, og Fischer-Lichtes bok om performativ teori har vært avgjørende for å forstå hvordan Hicks søker å nå ut til publikum. Jeg gjentar ikke metodene i detalj, men Hicks søker å vippe sitt publikum av pinnen, snappe og tviholde oppmerksomheten. Tilskuere skal presenteres for brutal, men sammenhengene logikk mens de "ligger nede", og i et kaos av følelser skal Hicks undergravende tanker henge seg fast som parasitter. Når publikum forlater salen etter at Hicks har ønsket fred på jord og kjærlighet mellom mennesker skal parasittene vokse seg til masteroppgaver i litteraturvitenskap.

Om oppgaven

Jeg ønsket å skrive en oppgave om Hicks, i mitt stille sinn ville jeg med akademisk blick løfte fram en helt fra ungdommen og gi ham den oppmerksomheten han fortjente mens han levde. Hicks har holdt seg relativt bra i møtet med arbeidet mitt, han har ikke falt gjennom eller vist seg å være mindre enn jeg trodde.

Oppgaven på sin side har ikke løftet Hicks så mye videre frem. I stedet mener jeg å ha formalisert og bekreftet innsikter som et oppegående publikum ville oppfattet, men jeg ser en viss verdi i dette. Øvelsen i å anvende teori og nærlesing på et fenomen som opptak av stand-up har vært en lærerik måte å avslutte utdannelsen på. Arbeidet med sjangere langs randsonen har gitt mening, om ikke annet viser oppgaven at slikt arbeid kan gi resultater.

Min egen indeksering av Hicks arbeid var et meget heldig sted for meg å begynne oppgaven. Uten et slikt system ville jeg ikke klart å navigere i stoffet, og ville nok da forholdt meg til *en* opptreden i stedet. Utgangspunktet mitt med å konstruere et eget objekt på bakgrunn av Hicks *biter* ville blitt en annen oppgave enn denne. Grunnen til at jeg gikk bort fra dette var innsikten Fischer-Lichtes tanke om den autopoietiske feedback-loopen gav meg. Analysen av et *set* trenger forståelsen av hele opptreden.

Før jeg kom så langt pløyde jeg meg gjennom introduksjonssamlinger og andre verk om performativitet, uten egentlig å oppdage så mye nytt om Hicks. Min veileder anbefalte

meg tidlig Fischer-Lichte, som oppgaven gjorde seg helt avhengig av. Dette endret fokuset mitt noe, men jeg har ikke skrevet noe teoretisk oppgave. Teorien har kun vært et middel for å forstå Hicks bedre, noe jeg også oppnådde. Denne teorien er anvendelig i tekstanalyse, derfor kan Fischer-Lichte også være aktuell som pensum i litteraturvitenskap.

Konklusjon

Jeg innledet oppgaven med følgende problemstilling:

Oppgaven vil vise hvordan Hicks brukte stand-up som plattform for å forfekte et undergravende politisk syn.

Selve det performative ved forestillingen er en viktig del av det politiske, og det har jeg forsøkt å vise i denne oppgaven. Gjennom feedback-syklusen evnet Hicks å inngå i ulike relasjoner med publikum for å fremme sitt politiske synspunkt. Han forsøkte å skape liminalitet hos dem som så han opptre, og brukte dette som portal for det subversive politiske budskapet.

Referanser

Video på nett

Carlin, G.D.P 1996, *Back In Town*: HBO, New York.

Tilgjengelig fra: <http://www.youtube.com/watch?v=3HJry-jPAog> [30.10.2012]

Clay, A.D 1989, *Dice Man Cometh*: HBO, New York.

Tilgjengelig fra: http://www.youtube.com/watch?v=5Htf_F6Nmtg [12.12.2012]

Hicks, W.M 1993a, *Igby's*.

Tilgjengelig fra: <http://www.youtube.com/watch?v=-4fA5H0GyhE> [30.05.2013]

Hicks, W.M 1993b, *Laff Stop*:

Tilgjengelig fra: <http://www.youtube.com/watch?v=6bnjo97LP1s> [10.12.2012]

Hicks, W.M 1991, *One Night Stand*: HBO, New York.

Tilgjengelig fra: http://www.youtube.com/watch?v=_W5wfnAhu3s [20.05.2011]

Hicks, W.M 1993c, *Revelations*: Tiger Aspect Production,

Tilgjengelig fra: <http://www.youtube.com/watch?v=w7bcxBf2vK4> [29.12.2010]

CK, L., Gervais, R. D, Rock III, C.R og Seinfeld, J.A 2011, *Talking Funny*, HBO. New York.

Tilgjengelig fra: <http://www.youtube.com/watch?v=OKY6BGcx37k> [30.12.2012]

Hicks, W.M 1989, *The Infamous Loses It Show*:

Tilgjengelig fra: http://www.youtube.com/watch?v=kQt_cNEvJI8 [13.09.2013]

CD

Hicks, W.M 1997a, *Arizona Bay*: Rykodisc, New York.

Hicks, W.M 1993d, *Lost Hour*. Bootleg.

Hicks, W.M 1991, *Flying Saucer Tour Vol. 1* Rykodisc, New York.

Hicks, W.M 1997b, *Rant in E-Minor*: Rykodisc, New York.

Hicks, W.M 2005, *Salvation*. Rykodisc. New York.

Litteratur

Lahr, J 2005, *Bill Hicks: Love All The People*, Constable, London.

Fischer-Lichte, E 2008: *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*, Routledge, New York.

Vedlegg:

Transkribering av *Revelations*

You're in the right place. It's Bill. I'm living out in Los Angeles now so, you know, I like coming over here, you know, for the weather. You guys have weather. Cool. Los Angeles, every day, hot and sunny, today, hot and sunny, tomorrow, hot and, for the rest of the... hot and sunny, every single day, hot and sunny. And they love it. "Isn't great, every day, hot and sunny?" What are you, a fucking lizard? Only reptiles feel that way about this kind of weather. I'm a mammal, I can afford coats, scarves, cappuccino and rosy cheeked women.

LA is the home of the pedestrian right of way law. What this law is, is if a pedestrian decides to cross the road, anywhere or any time on the road, every car has to stop and let this person cross the road. Yes, 'cos only in LA does common courtesy have to be legislated. Ha ha ha Every car has to stop. Pretty ludicrous in light of the city we're in now right, if someone steps in front of your car here, you speed up and turn your wipers on you know. "Bum ch, bum ch. Bad call brother. Rrr." "Must've had a bad day. I don't know." Stupid law.

How many of y'all wondered like I did during the LA riots, when those people were pulled out of their trucks and beaten half to death [mimer slag]. How many of y'all wondered like I did: Step on the fucking gas, man! They're on foot, you're in a truck... I think I see a way out of this! That pedestrian right of way law. People are driving home, a gang of youths stepped in front of their truck, Molotov cocktails, clubs in hand, everyone of these idiots: Screech. [Mimer vennlig sjåfør som stopper og vinker fotgjengerene over veien, og så blir dratt ut av bilen etter håret.] I guarantee you that Reginald Denney, that truck driver. Never gonna stop again as long as he lives. Could be an old woman with a baby carriage crossing the road, he's: Urrr, urrrrr. "Not today, baby."

Not a time to quit smoking kids, hahaha. But I fucking did it. And yes, I miss' em. It is hard to quit smoking. Everyone of them looks real good to me right now. Every cigarette looks like it was made by God, rolled by Jesus, and moistened shut with Claudia Schiffer's pussy right now Wwww. "Golly that looks tasty!"

Every time I'm here something weird happens. This time Bush lost. Cool. People ask me where I stood politically you know. It's not that I disagree with Bush's economic policy or his foreign policy. But that I believe he was a child of Satan here to destroy the planet Earth. Yeah, I'm a little, a little to the left there, I was. I was leaning that way. [strekker seg mot venstre].

Yeah you know who else is going, little Quayle boy. Little Damien. Is that guy Damien? Tell me those blank empty eyes aren't gonna glow red in the very near future. [ruller øynene bakover, spiller Quayle som demon] Stop making jokes about meee. Nrrrr. I'll spell potato any fucking way I want. Nrrrr. Rioters in LA, let's nuke them. Bush was a pussy Nrr He held me back. Frightening people man.

Bush tried to buy votes towards the end of the election. Goes around, you know, selling weapons to everyone, getting that military industrial complex vote happening for him. Sold 160 fighter jets to Korea and then 240 tanks to Kuwait and then goes around making speeches why he should be Commander-in-Chief because, "We still live in a dangerous world." Thanks to you, you fucker! What are you doing? Last week Kuwaitis had nothing but rocks! They're arming the fucking world man. You know we armed Iraq. I wondered about that too, you know during the Persian Gulf war those intelligence reports would come out: "Iraq: incredible weapons - incredible weapons." How do you know that? "Uh, well... We looked at the receipts Haar." "Ah but as soon as that cheque clears, we're going in." "What time's the bank open? 8? We're going in at 9." "We're going in for God and country and democracy and here's a fetus and he's a Hitler. Whatever you fucking need, let's go. Get motivated behind this, let's go!

" Ohoh looks like Mr. Major was on the hot seat there for a second too. Little Iraq-gate, little rapscaillon he is. "Did we send, did I... did... I'll have to check Maggie's old calendar." What's funny about this. Every one of your papers says that you guys sold Iraq "machine tools"... which Iraq then converted into military equipment. I have news for you folks, a cannon is a machine tool. Your Orwellian language notwithstanding, it's a fucking machine, it's a tool.

Our papers in the States have the same thing. We sold Iraq "farming equipment" which Iraq then "converted". How do they do this? "Simsalabim simsalabim aa salabim sim sim sim salabim." Wow! It was a chicken coop, it's now a nuclear reactor!" "This war's for Aladdin." Farming equipment which they converted into military, okay, you got me I'm curious, exactly what kind of farming equipment is this? "Oh okay, well it's stuff for the farmers of Iraq." Yeah? What? "Ooh okay, ar well ooh one of the things we gave them was for the little farmer, a new thing we came up with called er the er, flame-throwing rake." "No it was for the farmer, see. He would rake the leaves and then just turn around Boooo." "But you know what the Iraqis did with that?" There's no trees in Iraq, what are you sending them rakes for, you asshole? "We could have done our research better perhaps yes." What else did you sell 'em? "Okay er one of the other things we gave 'em was a new thing... for the farmer." "The, er,

armoured tractor." "No, see, farmers when they farm look over their shoulders at times and they won't see a tree and they'll hit it maybe and there'll be a wasps nest in the tree and the wasps will come in and sting 'em." "So we put four inches of armour all over the tractor. And a turret to shoot pesticides on the wasps." "Yeah but you know what the Iraqis did with that?" "Can't trust 'em."

I'm so sick of arming the world and then sending troops over to destroy the fucking arms, you know what I mean? We keep arming these little countries then we go and blow the shit out of em. We're like the bullies of the world, you know. We're like Jack Palance in the movie Shane... Throwing the pistol at the sheep herder's feet: "Pick it up." "I don't wanna pick it up mister, you'll shoot me." "Pick up the gun". "Mister, I don't want no trouble huh. I just came down town here to get some hard rock candy for my kids, some gingham for my wife. I don't even know what gingham is, but she goes through about 10 rolls a week of that stuff. I ain't looking for no trouble mister." "Pick up the gun." Khang khang khang[pistollyder]". "You all saw him. He had a gun."

Kennedy, I love talking about the Kennedy assassination because to me it's a great example of, uhh, a totalitarian government's ability to, you know, manage information and thus keep us in the dark any way they... Oh sorry wrong meeting... Ah shit. That's the meeting we're having tomorrow at the docks. [blunker]

I love talking about Kennedy. I was just down in Dallas, Texas. You know you can go down there and, er, to Dealey Plaza where Kennedy was assassinated. And you can actually go to the sixth floor of the Schoolbook Depository. It's a museum called... 'The Assassination Museum'.

I think they named that after the assassination. I can't be too sure of the chronology here but... Anyway they have the window set up to look exactly like it did on that day. And it's really accurate, you know, cos Oswald's not in it. "Yeah, yeh so wow that's cool." Painstaking accuracy, you know. It's true, it's called the 'Sniper's Nest'. It's glassed in, it's got he boxes sitting there. You can't actually get to the window as such but the reason they did that of course, they didn't want thousands of American tourists getting there each year going [mimer tursiten som ser ut av vinduet] "No fucking way! I can't even see the road. Shit they're lying to us. Fuck! Where are they? There's no fucking way. Not unless Oswald was hanging by his toes, upside down from the ledge. Either that or some pigeons grabbed onto him, flew him over the motorcade... Surely someone would have seen that. You know there was rumours of anti-Castro pigeons seen drinking in bars... Someone overhead them saying 'coup, coup' Coo. Unbelievable.

And you know what's wild, people's, er, attitudes in the States about it. Talking about Kennedy, people come up to me: "Bill, quit talking about Kennedy, man. Let it go. It's a long time ago - just forget about it." And I'm like alright, then don't bring up Jesus to me. As long as we're talking shelf life here. "Bill, you know Jesus died for you." Yeah, well it was a long time ago. Forget about it! How about this. Get Pilate to release the fucking files. Quit washing your hands Pilate - release the goddam files. Who else was on that grassy Golgotha that day? "Bill, it was just, you know, hur, taking over of democracy by a totalitarian government, let it go."

That's another good thing about Bush being gone, man, cos for the last 12 years with Reagan and Bush, we have had fundamentalist Christians in the White House. Fundamentalist Christians who believe the Bible is the exact word of God, including that wacky fire and brimstone Revelations ending, have had their finger on the fucking button for 12 years. [Ruller øynene bakover] "Tell me when Lord, tell me when. Let me be your servant Lord."

Fundamentalist Christianity - fascinating. These people actually believe that the bi..., er, the world is 12 thousand years old. Swear to God. What the..? Based on what? I asked them. "Well we looked at all the people in the Bible and we added 'em up all the way back to Adam and Eve, their ages - 12 thousand years." Well how fucking scientific, okay. I didn't know that you'd gone to so much trouble. That's good. You believe the world's 12 thousand years old? "That's right." Okay I got one word to ask you, a one word question, ready? "uh huh." Dinosaurs. You know the world's 12 thousand years old and dinosaurs existed, they existed in that time, you'd think it would have been mentioned in the fucking Bible at some point. "And lo Jesus and the disciples walked to Nazareth. But the trail was blocked by a giant brontosaurus... with a splinter in his paw. And O the disciples did run a shriekin': 'What a big fucking lizard, Lord!' But Jesus was unafraid and he took the splinter from the brontosaurus's paw and the big lizard became his friend. And Jesus sent him to Scotland where he lived in a loch for o so many years inviting thousands of American tourists to bring their fat fucking families and their fat dollar bills. And oh Scotland did praise the Lord. Thank you Lord, thank you Lord. Thank you Lord. Thank you Lord." Get this, I actually asked one of these guys, OK, Dinosaurs fossils - how does that fit into you scheme of life? Let me sit down and strap in. He said, "Dinosaur fossils? God put those there to test our faith." Thank God I'm strapped in right now here man. I think God put you here to test my faith, Dude. You believe that? "uh huh."

Does that trouble anyone here? The idea that God.. might be.. fuckin' with our heads? I have trouble sleeping with that knowledge. Some prankster God running around: "Hu hu ho. We will see who believes in me now, ha ha." [mimer gud som begraver fossieler] "I am God,

I am a prankster." "I am killing Me." "You know, You die and go to St. Peter... "Did you believe in dinosaurs?" "Well, yeah. There was fossils everywhere" Thuh [fall-lem åpnes, faller mot helvete] "Aaaaaaarhhh!" "You fuckin idiot." "Flying lizards, you're a moron. God was fuckin' with you!" "It seemed so plausible, ahhhh!" "Enjoy the lake of fire, fucker!"

You ever noticed how people who believe in creationism look really unevolved? Ya ever noticed that? Eyes real close together, eyebrow ridges, big furry hands and feet. "I believe God created me in one day" Yeah, looks liked He rushed it. They believe the bible is the exact word of God - Then they change the bible! Pretty presumptuous, hu huh? "I think what God meant to say..." I have never been that confident.

Next we have a bible out called 'The New Living Bible', it's the bible in updated and modern English. I guess to make it more palatable for people to read. But its really weird, when you listen to it. "And Jesus walked on water. And Peter said, 'Awesome!'" Suddenly we got Jesus hanging ten across the Sea of Galilee. Christ's Bogus Adventure, you know. Deuteronomy 90210, you know.

Such a weird belief. Lot of Christians wear crosses around their necks. You think when Jesus comes back he's gonna want to see a fucking cross, man? "Oaww" May be why he hasn't shown up yet. "Man, they're still wearing crosses. Fuck it, I'm not goin, dad. No, they totally missed the point. When they start wearing fishes I might show up again, but... Let me bury fossil heads with you Dad, Fuck em - Let's Fuck with them! They're fuckin with me now, lets get em. Give me that brontosaurus head, Dad."

You know, kinda like going up to Jackie Onassis with a rifle pendant on, you know. "Thinkin' of John, Jackie. We love him. Just tryin to keep that memory alive, baby." [mimer sniksytter og kule som treffer i bakhodet] Back and to the left, back and to the left, back and to the left, back and to the left. Which, by the way, that action you see Kennedy's head go through in the Zapruder film - caused by a bullet... [peker bak seg] comin from up there, ha. Yes, I know it looks to the layman or someone who might dabble in physics... This action here would be caused by a bullet coming from... Well... [tenker seg om] Up here, did you see that? Did everyone see that? Yeah, but no. What happened was Oswald's gun went off, causing an echo to echo through the buildings of Dealey Plaza and the echo went by the limo on the left up into the grassy knoll hitting some leaves causing dust to fly out which 56 witnesses testified was a gunshot, cos immediately... Kennedy's head went over. But the reason his head went over is cause the echo went by the motorcade one the left and he went "What was that?" "So there, we have figured out, go back to bed America, your government has figured out how it all transpired. Go back to bed America, you government is in control

again. Here, here's American Gladiators. Watch this, shut up! Go back to bed America, here's AmericanGladiators. Here's 56 channels of it. Watch these pituitary retards bang their fuckin skulls together and congratulate you on living in the land of freedom. Here you go America, you are free, to do as we tell you, you are free, to do as we tell you." "Oh good. Honey, I heard on the news that they've figured out that the gun, what happened is, is that there was an echo and Kennedy was, er, asking Jackie what it was, and that that's why his head flew u... Honey what time's Gladiators on? Are we missing it? I'm so glad we're free, Honey." This happen just a few weeks ago.

All these articles in the paper. "Is Gladiators too violent? And what are we doing watching it? Is it really good for us to watch? Is it too violent?" NO! Fuck it! Give these guys chain saws! Let them fuck each other up good. It's not violent enough. Let these fuckin' morons kill each other in that God Damn pit! Give them chain saws an... I want to see a fuckin railway spike go through their eyeballs. How about this? give everyone in the audience a pistol. "There you fuckers, bchh bchh, See who comes out alive, bchh." You know, I'm tired of this false fuckin sanctimonious morality about life. "Ain't life keen, haha. Let's pat ourselves on the back." Fuck you! They want to kill each other, I'm filming it.

You know. I had a great idea for the movies. No-one wants to fucking hear it, I don't know why. I was watching Terminator 2 and I'm thinking to myself, these are the most amazing stunts I have ever seen. A hundred million dollars it cost to make this film. How are they ever gonna top these stunts in a movie again? There's no way. Unless... they start using terminally ill people... [latter]Hear me out... ...as stuntmen in pictures. Okay not the most popular idea ever, but I prefaced it with that. What you know, some of will probably think that's cruel, don't you? "Ooh cruel, terminally ill stunt people Bill. How cruel." You know what I think what cruel is? Leaving your loved ones to die in some sterile hospital room surrounded by strangers. Fuck that! Put 'em in the movies! Whaaat? Do you want your grandmother dying like a little bird in some hospital room? Her translucent skin so thin you can see her last heartbeat work its way down her blue veins? Or do you want her to meet Chuck Norris? Why be so selfish as to deprive her of that thrill? "Tom how come you dressed my grandmother up as a mugger?" "Shut up and get off the set. Action! Push her towards Chuck." Whurf. [Karatespark] "Wow he kicked her head right off her body! Did you see that? Did you see my grammie? She's out of her misery. I just saw the greatest fucking movie of my life. Cool!" Okay not the most popular idea ever. All I'm saying is people are dying every day, and movies are getting more and more boring. [vever fingrene sammen]"I am the weaver." I don't know. "Is American Gladiators too violent? Ooh I don't know."

Watch the fucking news man, it's frightening. What could be worse. You watch the news these days you know, it's unbelievable. You think you you just walk out your door, you're immediately going to be raped by some crack-addicted, Aids-infected, pit-bull, you know. Horrible news stories, you know. "Honey, I'm gonna check the mail... "Rrrrar, rrrrar, rrrrar, rrrrar, rrrrar!" [angripes av en pitbull] "Whaddya we stay inside tonight baby? Let the pizza delivery guy deal with that shit out there. Hello, pizza delivery, could you send another car over please. I know that's your third one, that last guy almost made it. I can almost reach the pizza with the broom handle. How come those pit bulls are eating your driver but they're not touching that fucking pizza? What do they know that we don't know, hellooo?"

Pretty soon we're all gonna be locked inside our homes with no-one on the street but pizza delivery guys and armored cars with turrets shooting pizzas through the mail-slots of our front doors. Every house will glow with American Gladiators beamed in. "We are free - keep repeating, we are free."

The news is just apocalyptic. Didn't you think with the Cold War being over, things should have gotten better. How many of y'all were as stupid as I was in believing that? Wow it's over - 40 years of threat of nuclear weapons - it's over, cool, cool... Wrong! Now 12 different countries have nuclear weapons - it just got 12 times as bad, fuck you! Life is harder now. Work hard - oops jobs are scarce, fuck you, ha ha ha.

By the way if anyone here is in advertising or marketing... kill yourself. No, no, no it's just a little thought. I'm just trying to plant seeds. Maybe one day, they'll take root - I don't know. You try, you do what you can. Kill yourself. Seriously though, if you are, do. Aaah, no really, there's no rationalization for what you do and you are Satan's little helpers. Okay - kill yourself - seriously. You are the ruiner of all things good, seriously. No this is not a joke, you're going, "there's going to be a joke coming," there's no fucking joke coming. You are Satan's spawn filling the world with bile and garbage. You are fucked and you are fucking us. Kill yourself. It's the only way to save your fucking soul, kill yourself. Planting seeds. I know all the marketing people are going, "he's doing a joke... there's no joke here whatsoever. Suck a tail-pipe, fucking hang yourself, borrow a gun from a Yank friend - I don't care how you do it. Rid the world of your evil fucking machinations. Machi... Whatever, you know what I mean. I know what all the marketing people are thinking right now too, "Oh, you know what Bill's doing, he's going for that anti-marketing dollar. That's a good market, he's very smart." Oh man, I am not doing that. You fucking evil scumbags! "Ooh, you know what Bill's doing now, he's going for the righteous indignation dollar. That's a big dollar. A lot of people are feeling that indignation. We've done research - huge market. He's doing a good thing."

Godammit, I'm not doing that, you scum-bags! Quit putting a godamm dollar sign on every fucking thing on this planet! "Ooh, the anger dollar. Huge. Huge in times of recession. Giant market, Bill's very bright to do that." God, I'm just caught in a fucking web. "Ooh the trapped dollar, big dollar, huge dollar. Good market - look at our research. We see that many people feel trapped. If we play to that and then separate them into the trapped dollar..." How do you live like that? And I bet you sleep like fucking babies at night, don't you?" "What didya do today honey?" "Oh, we made ah, we made ah arsenic a childhood food now, goodnight." [snorker] "Yeah we just said you know is your baby really too loud? You know," [snorker] "Yeah, you know the mums will love it." [snorker] Sleep like fucking children, don't ya, this is your world isn't it?

But you know I saw this movie this year called last year called er, 'Basic Instinct'. Okay now. Bill's quick capsule review: Piece-of-Shit. Okay now. Yeah, yeah, end of story by the way. Don't get caught up in that fevered hype phoney fucking debate about that Piece-of-Shit movie. "Is it too sexist, and what about the movies, are they becoming too dddddddd." You're, you're just confused, you don't get, you've forgotten how to judge correctly. Take a deep breath huuh, look at it again. "Oh it's a Piece-of-Shit!" Exactly, that's all it is. Satan squatted, let out a loaf, they put a fucking title on it put it on a marquee, Satan's shit, piece of shit, walk away. "But is it too, what about the lesbian connot.. ddddd." You're, you're getting really baffled here. Piece-of-Shit! Now walk away. That's all it is, it's nothing more! Free yourself folks, if you see it, Piece-of-Shit, say it and walk away. You're right! You're right! Not those fuckers who want to tell you how to think! You're fucking right! Sorry wrong meeting again. I keep getting my days mixed up. tomorrow, it's the meeting at the docks. Tonight it's comedy entertainment with young Bill. Horrible film. And then I come to find out after that film. that all the lesbian sex scenes, let me repeat that, all the lesbian sex scenes were cut out of that film, because the test audience was turned off by them. Ha. Boy, is my thumb not on the pulse of America. I don't want to seem like Randy Pan, the Goat Boy, but, er, that was the only reason I went to that piece of shit. If I had been in that test audience, the only one out front protesting that film would have been Michael Douglas demanding his part be put back in, alright? "I swear I was in that movie. I swear I was." "Gee Mike, the movie started. Sharon Stone was eating another woman for an hour and a half. Then the credits rolled. I err, I don't remember seeing your scrawny ass, Mike." "Was Bill Hicks in that test audience?" Ha ha haw. Goat boy called it like he saw it Mikey. You made your 14 mill, now hit the fucking road. Goat boy has invited some people over to see the video premiere of the Goat-Boy Edited Version. Ha ha ha. I am Goat boy. "What do you want, Goat Boy? You big

old smelly, shaggy thing?" Ho ho ho. Goat Boy is here to please you. "How?" Ha ha ha. Tie me to your headboard, throw your legs over my shoulders and let me wear you like a feedbag. Pnaar www. "Aaargh!" Hold onto my horns. "Goat-Booooo!" Yes my love. "You're a big old smelly thing." Ha ha ha. I need professional help at this point I think I need a priest at this point.

"Forgive me Father for I have sinned." "What have you done my son?" "Well, I said the word 'fuck' gratuitously." "Yes and what else, my son?" "Er... [flirer] I lied." "Yes and what else my son?" "That's about all, oh oh one thing I keep thinking I'm a randy goat, fucking everyone. Ha ha ha. Baaaaaa" Unless of course it's a woman priest in which case it'll go like this: Forgive me Father for what I'm about to do. Dodoby doo. People ask me what I think about that woman priest thing, you know. What, a woman priest? Women priests. Great, great. Now there's priests of both sexes I don't listen to. Ha, fuck, I don't care. Have a hermaphrodite one. I don't fucking care. Have one with three dicks and eight titties, I don't, I don't... You know, have one with gills and a trunk. That would be cool. I might go see that, you know, but... You know, I appreciate your quaint traditions and superstitions. I on the other hand am an evolved being who deals solely with the source of life, which exists in all of our hearts. Ha ha. That middle man thing, it's wacky and I appreciate it.. Gotta run, there's a voice a-callin' me. Ha ha ha.

Now you guys are totally weird sexually. Here's why. Oh yeah, coming from Goat Boy, oh boy. "Yes Bill, and how is that? That we have human sex? Does that bother you Bill?" Goat Boy finds that disgusting. Where is the fun in that? Ha ha. Goat Boy loves young girls. 16 years old ooh Goat Boy, hello. "Hi Goat Boy you big old smelly thing. Ooh you smell like an old boot." Ha ha ha. I don't see you running away. "I'm not scared of you... Besides, your eyes are really kind and peaceful. Except for that for that burns real far deep inside of 'em." Ha ha ha "Oh Goat Boy, what's that?" That is my purple wand, and my hairy sack of magic. "You do tricks?" Ha ha ha. "What can you do with that?" Goat Boy can make a bell ring in your stomach "What does that bell mean?" It calls Goat Boy to dinner Ha ha. Gnoor. "Goat Boy, aargh!" "Okay Bill, stop with the Goat boy thing, we get it alright. It's kinda amusing but... okay." You don't like Goat boy? Goat boy is hurt by your indifference. He wanted you to come dance with him in the pastures. Ding ding. Goat Boy wants to string flowers through your hair, and on your head. Do do do be do. "Why do you like young girls Goat Boy?" Because you are beautiful. There's nothing between your legs, it's like a wisp of cotton candy framing a paper cut. Ha ha ha. Gnor. And turn you around and open your cheeks, it's like a little pink quivering rabbit nostril. Oh how cute! I bet your asshole tastes

better than most girls' pussies. Come here. Gnor. "Goat Booy." Gnor. "Shaggy old thing. I'm not going to kiss you, I don't know where your mouth's been." Do you want me to tell you? "Okay, Bill seriously this Goat Boy thing, it's getting weird." Ha ha. Except for some of my goat children. [ler, peker på publikum] "Mooore, Faaather, mooore, more Goat Boy, Faather. We are your goat children. We too lay in the forest waiting for young virgins to come."

But you guys are weird, get this. I'm walking down thought the West End one day right and this bus-load of tourists from Iowa gets off the bus. Big cow people, right? Bump into me and I go flying into this adult bookstore. And my hands were in my pockets and I took em out and money flew out of my hands and wafted down onto the cash register and this guy hands me a magazine. How embarrassing. I go home immediately to the hotel and throw it away. Toward the garbage, it breaks open, face up on the bed. Give me a break, Lord. But I'm looking at your British hard-core pornography which I just spent hard-core fucking dollars for. And I'm going, "something's wrong with this." Goat Boy will figure it out! I realise it's porno yeah just what we know and love, but there's blue dots covering all the good shit! Woah, whaaat's going on? There's a guy standing there like this. There's a woman kneeling, well... I believe she was like this. And there's this big blue dot right here. What the fuck! This comes off I hope. [mimer pirking] What you gotta buy the blue dot eraser separately. what the fuck? I'm an adult. Don't protect me. Let's go! Goat Boy wants his money back. You know. And then I see a club in the West end that has this marquee sign, says Live Sex Show On Stage. I thought what a bummer actually have to be the guy that holds the blue dot. [Beveger den blå prikken opp og ned] Alright but what's weird is, that's your hard core porno, then you go home, turn on Channel 4 late at night, there's people fucking yeah they're right there. No blue dot, just people fucking right there. Free, no money, people fucking. It's a foreign film, it's art all of a sudden. Hey. Put some subtitles in there. Here's your pussy, here, you got it. Everyone happy? There you go, it's art, godammit. Alright, I see. You pay, you get ripped off - free you get it all. Dig it, love it! I am available for children's parties by the way. "Mommy, I want Goat Boy to come play at our house." Ha ha ha But, you know...

Pot, right. Aaah, they lie about marijuana. Tell you pot-smoking makes you unmotivated. Liie. When you're high, you can do everything you normally do, just as well, you just realise, it's not worth the fucking effort. There is a difference. "(mimer hasjrøyking) Sure I can get up at dawn (mimer hasjrøyking), go to a job I hate, that does not inspire me creatively whatsoever, for the rest of my fucking life. Or I can wake up at noon and learn how to play the sitar!" Nging nging nging now. Pretty simple when it's spelled out in black and white isn't it? You know. Only thing I've ever heard about pot is that pot might lower sperm

count. Good! There's too many fucking people in the world. Someone needs to say that by the way. Tired of this, "Hey hey aren't we the coolest. Humans are so neat." Too many of yer. Quit rutting, just for a fucking day. Let's work out this food/air deal. Then go back to your rutting.

But I'll tell you this. Where's this idea that childbirth is a miracle came from. Ha, I missed that fucking meeting, okay? "It's a miracle, childbirth is a miracle." No it's not. No more than a miracle than eating food and a turd coming out of your ass. It's a chemical reaction, that's all it fucking is. If, you you wanna know what a miracle is. Raisin' a kid that doesn't talk in a movie theatre. Okay, there, there, there is a goddam miracle. It's not a miracle if every nine months any yin yang in the world can drop a litter of mewling cabbages on our planet. And just in case you haven't seen the single mom statistics lately, the miracle is spreading like wild-fire. "Hallelujah!" Trailer parks and council flats all over the world just filling up with little miracles. Thunk, thunk, thunk, like frogs laying eggs. "Thunk, look at all my little miracles, thunk, filling up my trailer like a sardine can. Thunk. You know what would be a real miracle, if I could remember your daddy's name, aargh, thunk. I guess I'll have to call you Lorry Driver Junior. Thunk. That's all I remember about your daddy was his fuzzy little pot-belly riding on top of me shooting his caffeine ridden semen into my belly to produce my little water-headed miracle baby, urgh. There's your brother, Pizza Boy Delivery Junior." "Hallelujah!" Hold on for a minute, let's figure out this food/air deal okay? Okay. I'm just weird, you know? How about have a neat world for kids to come to? Ha haokay it's me, fuck it. Drop 'em like fucking flies, boom, just full up the world with em. I just don't get it you know, I mean I'm sorry man, you know kids are fine, just keep em away from me.

Alright there, alright. Now get this, I've been travelling all over the country on British Air. No smoking on British Air. Now let me get this straight, no smoking right but they allow children. Little fairness, huh? "Well smoking bothers me." Well guess what? I was on this one flight right, I'm flying, I'm sleeping on the plane, I'm fucking "knackered". Very tired right and I feel this tapping on my head. And I look up and there's this little kid - loose! on the fucking plane, he's just loose. It's his playground in the sky. And he has decided that his job is to repetitively tap me on the top of the head. I look across the aisle at his mom. she's just smiling, you know. Guy next to the mom goes, "They're so cute when they're that small."

Isn't that amazing, letting your kid run loose on a fucking plane. And then the kid runs over to the emergency exit and he starts flipping that handle to the door. And the guy next to the mom starts to get up, and I go, "Wait a minute... we're about to learn an important lesson right here."

Kwoooshh. Why you're right, the smaller he gets, the cuter he is. God, I wish I had a camera right now. With a telescopic lens. Like to get a picture of his face when his pudgy little legs hit that farmhouse down there. Aah, aah, kids. Ha hha. Stewardess, since we got a breeze in here can we smoke now? Fairly well circulated at this point. Woosh. True story.

But, you know. Why is marijuana against the law? It grows naturally upon our planet. Doesn't the idea of making nature against the law seem to you a bit... paranoid? You know what I mean? It's nature. How do you make nature against the fucking law? It grows everywhere. Serves a thousand different functions, all of them positive. To make marijuana against the law is like saying to God made a mistake. You know what I mean, it's like God on the seventh day looked down on his creation: "There it is, my creation, perfect and holy in all ways. Now, I can rest." [Mimer Gud som ser rundt seg, oppdager marihuana] "Oh my me." "I left fucking pot everywhere." "I should never have smoked that joint on the third day ..shit." "That was the day I created possums. Haha. Still gives me a chuckle." "If I leave pot everywhere that's gonna to give humans the impression they're supposed to... 'use' it." (sigh) "Now I have to create Republicans." And God wept. I believe is the next verse. You know what I mean? I believe that God left certain drugs growing naturally upon our planet to help speed up and facilitate our evolution. Okay, not the most popular idea ever expressed. Either that or you're real high and agreeing with me in the only way you can right now. "I forgot the code, is it two blinks yes, one blink no?"

Do you think magic mushrooms growing atop cow shit was an accident? Where do you think the phrase, 'that's good shit' came from? Why do you think Hindus think cows are holy? Holy shit! Why do I think MacDonaldis is the Anti-Christ? That's God little accelerator pad for our evolution. Let's think about this, man. For billions of years, sorry fundamentalists, we were nothing but apes. Hahahaha. Probably too stupid to catch a cow, you know. [Apen jakter på men glipper kua] [Ser kumøkka] [Tørker av foten] [Spiser soppen, beginner å le] [Ler] [Ler] [Ler mye, lener seg tilbake] "I think we can go to the moon." [nynner på Richard Strauss "*Slik talte Zarathustra*" fra *2001: En romodysse*][Applause] That is exactly how it fucking happened. Except for the marketing people whose belief is, "No, it was proven that er it might be a good market on the moon and eer and a lot of people went up there, good numbers, good space numbers..." Urgh. Save your story of creation please.

Not all drugs are good, now. Okay? Some of em are great. Just gotta know your way around em that's all. Yeah I've had good times on drugs. I've had bad times on drugs too. I mean shit, look at this haircut. There are dangers. I think some of y'all have tripped here before perhaps yeah? I used to love tripping, man. There's always one guy when you're

tripping who wants you to do something to enhance the trip. You know what I'm talking about. "You're tripping? Oh duuude, you gotta play miniature golf." Ha ha Yeah, that's exactly what I was thinking, man. I'm just sitting over here watching the pyramids be built by UFOs right now, but get me to that fucking golf course. I'm watching Jesus flying around on a unicorn, but I bet that little miniature golf would be just the thing to make this trip peak. So you guys can use your legs huh? No, it's just that I'm turning into a fish right now and er how 'bout I meet you there later? Thanks, I'm pretty fucking high right now. Thank you. You know. You just gotta be careful, I don't know what you gotta be, fuck it. We got pulled over tripping on acid one night, pulled over by the cops. Don't recommend it. Cops don't appreciate fish driving around. They frown on that. Long night, man. Cops were tapping on this window. We're staring at him in this mirror. "How tall are you?" "A liddle cop, look at him!" "How does he drive that big fucking car?" "Urr, there could be thousands of them, shit!" "What are we gonna do?" "Let's put him in the jar." Made perfect sense at that moment. Put him in a jar, poke some holes in the lid, leave him by the road. "You'll never get us copper. Haha." "We'll send some little firemen to let you out." "Hey I bet they know where the miniature golf course is!" "Boo! Haha.. Fuck it, they scared us." "Son d'you wanna stand up please?" "I just found the driver." "We don't need a driver, we're playing miniature golf." True story. Now, later, when I was released [latter] I mean spiritually... Oh God. "I need to see some ID." "I'm me, he's him, you're you." "Put your hands against the car please." "Which one. The UFO, the unicorn or your cruiser?" Drugs have done good things for us, if you don't believe they have, do me a favour - take all your albums, tapes and CDs and burn em cos you know what, the musicians who made that great music that has enhanced your lives throughout the years? Rrrrreal fucking high, ha ha ha ho ho. And these other musicians today who don't do drugs and in fact speak out against them? Boy, do they suck!

What a coincidence! Ball-less, souless, spiritless corporate little bitches, suckers of Satan's cock, each and every one of them. Gnorr. "We're rock stars against drugs cos that's what the President wants." Aw, suck Satan's cock. That's what we want isn't it, government approved rock n roll? Whooh, we're partying now! "We're rock stars who do Pepsi Cola commercials." Gnorr. Suck Satan's cock. Put that big scaly pecker down your gullet. Drink that black worm jism. Drink it! Fill your little bellies. Ha ha ha. Send in Vanilla Ice. Hello Vanilla. Says here on your application, you have no talent, and yet you want to be a star. I think something can be arranged.

Whuh. Suck Satan's cock. Gnoor. I will lower the standards of the earth. I will put 56 channels of American Gladiators on every tv. I will put all the money in the hands of 14 year

old girls. They will think you are charismatic, deep and edgy. GnnooOOooOor. Send in MC Hammer on your way out. Hello Hammer. Back again, huh? Boy, that Hammer. There was another boat that left me on the island, man. "Bill, are you gonna get on the Hammer boat with us?" "No, I'd rather stay here and eat my own flesh." Beep, beep. Totally mystifying, I mean, you know you could sit and explain it to me from now until, well, the end of time, and I'll go, "Fucking don't get it, man." I, It.. it's geni.. it's con, genital? it's err genetic!. Maybe it is genital, Hay, wait a minute. Freud, come here! "Hammer's a great dancer." Whaaat? The guy's gotta a sand crab in his knickers. [Dances] He's not dancing, he's having a fit! That's Satan's sperm eating its way through the lining of his stomach. Gnoor. 15 minutes almost up, Hammer! Ooorgh argh. Ha ha ha. Send in Marky Mark. You know what I mean though, am I the only one that's fucking lost here?

You never see positive drugs stories on the news, do ya. Isn't that weird cos most of the experiences I've had on drugs, were rreal fucking positive. Er. Who are these morons they're finding that's what I wanna know. I used to want to call the news, "Come over to our house! Watch Tommy's, he's a pig, film him!" "Oink oink." "Hee hee, he's been doing that for hours. He's killing us. You getting all that?" You know what I mean. Always that same LSD story, you've all seen it. "Young man on acid, thought he could fly, jumped out of a building. What a tragedy." What a dick, fuck him! He's an idiot. If he thought he could fly, why didn't he take off from the ground first? Check it out. You don't see ducks lining up to catch elevators to fly South. They fly from the ground, you moron. Quit ruining it for everybody. He's a moron, he's dead, good. We lost a moron, fucking celebrate. Boy I just felt the world get lighter - we lost a moron. Put on the Hammer album, I'm ready to dance! [danser] "We lost a moron." I don't mean to sound cold or cruel or vicious, but I am so that's the way it comes out. Professional help is being sought.

How about a positive LSD story? Wouldn't that be news-worthy, just the once? To base your decision on information rather than scare tactics and superstition and lies? I think it would be news-worthy. "Today, a young man on acid realised that all matter is merely energy condensed to a slow vibration. That we are all one consciousness experiencing itself subjectively. There is no such thing as death, life is only a dream and we're the imagination of ourselves." "Here's Tom with the weather."

You've been fantastic and I hope you enjoyed it. There is a point, is there a point to all of this? Let's find a point. Is there a point to my act? I would say there is. I have to. The world is like a ride in an amusement park. And when you choose to go on it, you think it's real because that's how powerful our minds are. And the ride goes up and down and round and

round. It has thrills and chills and it's very brightly coloured and it's very loud and it's fun, for a while. Some people have been on the ride for a long time and they begin to question, is this real, or is this just a ride? And other people have remembered, and they come back to us, they say, "hey - don't worry, don't be afraid, ever, because, this is just a ride..." And we... kill those people. Ha ha "Shut him up." "We have a lot invested in this ride. Shut him up. Look at my furrows of worry. Look at my big bank account and my family. This just has to be real." Just a ride. But we always kill those good guys who try and tell us that, you ever notice that? And let the demons run amok. But it doesn't matter because: It's just a ride. And we can change it anytime we want. It's only a choice. No effort, no work, no job, no savings and money. A choice, right now, between fear and love. The eyes of fear want you to put bigger locks on your doors, buy guns, close yourself off. The eyes of love, instead, see all of us as one. Here's what we can do to change the world, right now, to a better ride. Take all that money that we spend on weapons and defences each year and instead spend it feeding and clothing and educating the poor of the world, which it would many times over, not one human being excluded, and we could explore space, together, both inner and outer, forever, in peace. Thank you very much, you've been great. [Applaus] I hope you enjoyed it. London, you were fantastic, thank you, thank you very much. [Tre skudd - Hicks faller sammen]