

Karnevalisme og systemkritikk i Team Antonsen

Annette Winkelmann



Masteroppgave
60 studiepoeng
Høgskolen i Telemark



Tittel:	Karnevalisme og systemkritikk i Team Antonsen
Nøkkelord:	En kulturfilosofisk analyse av programserien Team Antonsen
Forfattere/	Annette Winkelmann
Studentnr.:	941325
Fagkode:	H366
Oppgavetype:	Masteroppgave
Studiepoeng:	60
Studium:	Kulturstudier
Konfidensiell:	

Illustrasjon: maleri av Günter Winkelmann: "Kinder und Narren"



Forord

Det er krevende å få ideer omsatt til tanker, og enda mer krevende å få tanker omsatt til skrift som er leselig for andre. Denne oppgaven startet ikke engang som en idé, men som en mistanke. Mistanken gikk ut på at: ”her er det noe”. Oppgaven har vært å se om det var *grunn til mistanke*, og det synes jeg at jeg har fått noen svar på. Når denne oppgaven endelig går i trykken, er det på grunn av at det finnes gode hjelpere og interessante samtalepartnere. Jeg vil takke mine veiledere Kjetil Jacobsen og Ole Martin Høystad ved Høgskolen i Telemark for tålmodighet og gode innspill i en prosess som har vært i overkant lang. Jeg vil også takke bibliotekarene i Bø for deres hjelpsomhet. Til slutt vil jeg takke familien min, Anders og Leonard, som snek seg inn i hele prosjektet og har gjort meg til en glad person.

FORORD	1
INNHOLDSFORTEGNELSE	2
1 INNLEDNING	5
2 PROBLEMSTILLING OG METODE	8
2.1 Teori og metode	9
3 TEORIKAPITTEL	14
3.1 Mikhail Bakhtin	14
3.1.1 Rabelais og latterens historie	16
3.2 Tre bemerkelsesverdige trekk ved latteren i middelalderen - universalisme, frihet og uoffisiell folkelig sannhet.	17
3.2.1 Universalisme	18
3.2.2 Frihet	19
3.2.3 Uoffisiell folkelig sannhet	20
3.2.4 Renessansens latterpraksis	20
3.2.5 Latterens vilkår i det syttende og i det attende århundret	22
3.3 Henri Bergsons studie av latteren.	23
3.3.1 Gyges' ring	24
3.3.2 Kropp og individ	25
3.4 Niklas Luhmann	28
3.5 Systemteoriens nøkkelbegreper: Utdifferensiering, operativ lukking og autopoiesis	29
3.5.1 Utdifferensiering	29
3.5.2 Operativ lukking	30
3.5.3 Autopoiesis	31
3.5.4 Konstruksjonen av virkelighet - Massemediesystemet	31
3.5.5 Medietalens kode	34
3.6 Massemedias programområder – nyheter, reklame og underholdning	36

3.6.1	Nyheter	36
3.6.2	Reklame	37
3.6.3	Underholdning	37
3.7	Kunstsystemet	38
4	KARNEVALISME OG SYSTEMKRITIKK I PROGRAMSERIEN TEAM ANTONSEN	41
4.1	Team Antonsen	41
4.1.1	Den nye humoren og sosial risiko	41
4.1.2	Karneval i kringkastingen	43
4.2	Intervjuene	44
4.2.1	Atle Antonsen intervjuer Lars Saabye Christensen med glatte sko (21.02.04)	44
4.2.2	Intervju med Cato Zahl om selvironi (04.02.04)	45
4.2.3	Intervju med Børge Stensbøl om forsøk med kloning av toppidrettsutøvere (26.02.04)	47
4.3	Distansering eller engasjering	51
5	DET FYSISK-KROPPSLIGES PRINSIPP SOM HUMORISTISK GREP	53
5.1.1	Overdrivelsen	54
5.1.2	Den groteske kroppen	54
5.1.3	Masken	55
5.1.4	Dårefesten	55
6	KONKURRANSER, CAMP NRK OG DEBATT	57
6.1	Konkurransen: Hvem er best?	58
6.1.1	Hvem er best til å få narkomane til å le? (05.02.04)	58
6.1.2	Hvem blir best likt av personer med Downs Syndrom? (Også kalt Downs Idol) (08.02.04)	61
6.1.3	Hvem er best til å få innvandrere til å le? (22.01.04)	62
6.1.4	Hvem er best til å få eldre til å le? (12.02.04)	63
6.1.5	Hvem er best til å kysse? (25.02.04)	65

6.2	Camp NRK	65
6.2.1	Utenrikskorrespondentenes intervjuet (15.01.04)	65
6.2.2	Utenrikskorrespondentenes intervjuet (28.01.04)	67
6.2.3	Utenrikskorrespondentenes intervjuet (12.02.04)	69
6.3	Debatt	70
6.3.1	Debatt om genfeil (18.02.04)	70
7	KONKLUSJON	78
8	ETTERORD	80
9	LITTERATURLISTE	81

1 Innledning

Jeg har to vinduer foran meg, ett som suger meg inn i en evig tunnel av små kriser, det andre åpner seg for meg med fredelige og kjedelige minner av levd liv (det er vår utenfor, irrgroenne blader, sol og en og annen prestekrage er i ferd med å titte frem). Vender jeg blikket mot det andre vinduet trer kroppen inn i en tilstand av sjokk, ansiktet får måpeform, jeg blir ofte overrasket og tenker stadig ”nei nå går verden av hengslene”. Det er stor uoverensstemmelse mellom virkeligheten slik den fremstilles for meg gjennom massemediene og virkeligheten slik den fremtrer straks skjermen er slått av. Massemediene former virkelighetsoppfatningen vår hvis vi lar dem, og det gir god grunn til å studere fenomenet *massemedia*.

Cultural studies, som er min fagretning, ser på massemediert kultur med et kritisk, tverrfaglig blikk¹. Fagretningen tillater helt nye og interessante blikk på kultur, som ofte vender opp ned på de gamle fagdisiplers måter å angripe *problemer* på, samt at cultural studies også skaper nye problemstillinger. Jeg vil likevel gå litt tilbake i tid når jeg skal gjøre rede for teoretisk grunnlag. Dette fordi det teoretiske grunnlaget er viktig for oppgavens forståelse av massemedier og kunst.

Den tyske filosofen Walter Benjamin (1892-1940) argumenterer i sitt velkjente essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* fra 1936 for at de teknologiske nyvinningene som muliggjør reproduksjon og masseproduksjon tar vekk auraen som tilhørte de unike og religiøse kunstverkene i førmoderne tid. Med auraen forsvinner også respekten for autoritetene som tilhører det unikes sfære. Denne utviklingen åpner for nye muligheter for enkeltindividers selvrealisering, og dette *kan* virke demokratiserende på samfunnet. I vår tid *kan* vi se fjernsynsfenomener som realityprogrammer og Idol-konkurranser i et slikt demokratiserende lys. Benjamins landsmann og filosof Theodor Adorno (1903-1969) som har hatt stor innflytelse på kunstteori og filosofihistorien, har en langt mer negativ innstilling til samme fenomen. Når finkultur og folkekultur smeltes sammen forsvinner brodden i begge kulturer, er Adornos mer pessimistiske syn på medieutviklingen. Adorno var framstående medlem av Frankfurterskolen, tenkningen rundt denne fikk navnet *kritisk teori*. I sitt hovedverk, som han skrev sammen med Max Horkheimer, *Oplysningens dialektik* fra 1947 går han til angrep på kulturindustrien som han hadde opplevd i USA der han oppholdt seg i eksil under andre verdenskrig. Adorno peker på et interessant fenomen: desto bedre tilgjengelighet

¹ Cultural studies blir omtalt som *nye kulturstudier* i den nyeste innføringsboka *Nye kulturstudier. En Innføring* (Sørensen, Høystad, Bjurström og Vike 2008).

for opplysning et samfunn oppnår, desto mer blir kunsten en vare, og vi blir kulturkonsumenter. Potensiell meningsbærende og opposisjonell kunst blir raskt tatt opp i det kommersielle system og blir der harmløs og ”mainstream”. Vi kan lese de samme realityprogrammer og Idol-konkurranser gjennom Adornos briller, og bli nedslått over kulturindustrien vi opplever i vår tid. Sett gjennom egne briller må jeg si at det faktum om at en hvilken som helst rørløgger kan bli World Idol er både revolusjonerende og skremmende på en og samme tid.

Fjernsynsunderholdningen er preget av overfladisk melodrama og virker svært vanedannende på publikum, hvilket igjen kommer av bl.a. dens narrative egenskaper. I seg selv er ikke dette spesielt problematisk, vi kunne si at fjernsynsunderholdningen har en fortellerfunksjon i samfunnet. På den annen side er det noe som skjer når fortellingene blir medierte, de mister en viktig faktor som kan karakteriseres som *delaktighet* fra tilhørerne. TV-seere virker som passive mottakere. Dette inntrykket er imidlertid blitt utfordret av cultural studies, som oppfatter publikum i større grad som ”active audience” (Morley 1980). Tradisjonell kommunikasjonsteori som har vært fokusert på et avsender-mottaker-forhold blir utfordret av den tverrfaglige forskningen innen cultural studies. I nyere cultural studies motstrider man tanken zombie-tilskuere som uten motstand blir forsynt med borgerlig konsument-ideologi, uten å reflektere over denne. Mitt utgangspunkt i denne oppgaven ligger et sted mellom Adorno og Morley, den delaktighet som preger festens og karnevalets form blir aktualisert i programserien Team Antonsen, noe jeg skal belyse i denne oppgaven. En av mine fordommer er likevel at massemedia forsyner tilskuere med visse holdninger til temaer det tar opp, på grunn av måten massemedia som system fungerer. Det er sider ved det massemedia formidler som tilhører det Luhmann kaller medias *blinde flekk* som gjør at massemediert kommunikasjon ikke kan kommunisere alle sider ved virkeligheten.

Nostalgi er tegn på en døende kultur er et av den norske kunstneren Bård Breiviks kjente kunstverk, og henger i Lillehammer Kunstmuseum. Mange av massemedias temaer spiller på nostalgi. Nostalgi, kan man si, er det motsatte av hva som kommer ut av det Bakhtinske karnevalets lek, der det gamle skal ned i det fysisk-kroppslige helvete for å dø for igjen å bli født på ny. Team Antonsens temaer, som jeg skal se nærmere på i denne hovedoppgaven, dreier seg i stor grad om en slags anti-nostalgi. Gamle fjernsynsfenomener blir tatt opp i underholdningen, snudd på hodet og skapt på ny, med ironiens virkemidler, altså aktivt overfor seerne. Sli sett bringer Team Antonsens humor seerne framover, i et medium som ofte

ser seg tilbake. Den humor som Team Antonsen representerer, resulterer også i at publikum aktiveres, bl.a. gjennom provokasjon og fremmedgjøring, noe jeg kommer tilbake til i analysen.

Denne hovedoppgavens tema dreier seg altså om et massekulturfenomen i min samtid. Mitt forhold til massekultur er et slags Dr. Jekyll and Mr. Hyde-forhold, en ambivalens som jeg antar at jeg deler med mange i min generasjon. Om kvelden er vi massekulturkonsumenter, om dagen er vi massekulturkritikere. Det som bekymrer meg mest i dette forholdet er hvordan holdninger til verden som har blitt formidlet gjennom massemediene sniker seg inn i bevisstheten vår. Reklame, som er en side av massemedia, virker på samme måte, budskapet sniker seg inn i bevisstheten. Vårt forhold til reklamen er nærmest komisk: vi vet at den lyver, men vi lar den slippe unna med det. *Den som jug, og veit at 'n jug, og veit at andre veit at 'n jug, og enda jug, han er itte sætn* (sætn - til å stole på). Common sense-ordtaket gir god grunn til å være skeptisk overfor et fenomen som er så åpenlyst løgnaktig.

2 Problemstilling og metode

Massemediene former virkelighetsoppfattelsen vår, enten det er gjennom reklame, film, nyheter eller underholdning. Alle disse genrenes narrative egenskaper gjør at vi som seere blir fortalt noe, og samtidig blir presentert et sett med holdninger til verden. Reklamen forteller oss hva god smak er, underholdningen forteller oss hva vi skal le av og hva som er trendy, filmenes temaer og personkarakteristikker forteller oss hvem vi bør være og nyhetene forteller oss hva som er viktig. Vi vet at reklamen lyver, men lar oss likevel lure, vi synes ofte underholdningen er dum, men lar oss underholde, vi vet filmene er fiksjon, men relaterer likevel temaene til oss, og vi vet at nyhetsinnslagene er utsnitt av virkeligheten, likevel lar vi utvalget prege våre egne dagsordener.

Hvorfor lar vi massemedienes endimensjonalitet og til tider løgnaktighet passere? Kritikken av mediene tas opp av mediene selv, og formidles som nyheter, slik andre nyheter formidles. Massemediene kan ikke ta kritikk inn i systemet og forandre sin beskaffenhet. I denne hovedoppgaven vil jeg se om det finnes en vei ut av denne informasjonssirkelen. Finnes det en fruktbar mediekritikk?

Hvordan ville en fruktbar mediekritikk arte seg? Et kriterium må være at den må komme fra mediene selv. Pressens Faglige Utvalg er en instans som korrigerer hva som er god eller dårlig presseskikk, og det kommer også ”dommer” ut av dette utvalget som til en viss grad kan definere grensene for journalistikken. Allikevel kan ikke PFU yte generell kritikk av massemediene, det kan bare korrigere enkelthendelser. Informasjon fra PFU blir kun til ny informasjon i mediene, og røkkes ikke ved mekanismene.

Team Antonsen var en programserie som gikk på NRK i 2004. Teammedlemmene Harald Eia, Bård Tufte Johansen, Atle Antonsen og Kristopher Schau var alle allerede etablerte TV-humorister, kjent for sin *avantgarde*-humor. De hadde alle på sin måte vært med på å flytte grensene for TV/Radio-humor, og hadde oppnådd enorm popularitet, Team Antonsen ble sendt i beste sendetid. Dette er min iakttagelse av første orden.

Ved iakttagelse av andre orden, vil jeg argumentere for at Team Antonsens humor selv er iakttagelse av fjernsynsmediet. Team Antonsens form for humor er grotesk, grotesk forstås i Bakhtins forstand, kroppslig og overdreven. I tillegg sitter man med et inntrykk av at humoren

er avansert og intelligent. Humoren i Team Antonsen synes som, i likhet med innsikten i Bakhtins karnevalteori, at latteren er et bilde på noe større. Jeg vil argumentere for at Team Antonsen iakttar massemediene som de selv er en del av, og har samtidig et metablikk på massemedia og på de holdninger som mediene presenterer for publikum. I analysen vil jeg se om Team Antonsens humor hører hjemme i det Luhmann kaller kunstsystemet, selv om programserien tilhører det Luhmann kaller massemediesystemet.

2.1 Teori og metode

Ideen bak denne hovedoppgaven har vært å lese et moderne massekulturfenomen inn i en større kulturfilosofisk kontekst. Den russiske litteraturteoretikeren Mikhail Bakhtins studie av *karnevalet* i Rabelais romankunst er spesielt interessant i denne sammenhengen fordi Bakhtin leser karnevalet som et bilde på noe han ser som allment for mennesket, menneskets behov for festen, for kunsten, for narreriet og autoritetskritikk. Den tyske systemteoretikeren Niklas Luhmanns teori om massemediene og hans teori om kunstsystemet er aktuell i denne sammenhengen fordi den sier noe av det samme om mennesket. Luhmann og Bakhtin taler begge for at mennesket har et nødvendig behov for å betrakte seg selv, og den eneste måten å gjøre dette på er gjennom et utenifrablikk, et slags metablikk, og gjennom en *parallellel verden* som kunsten kan sies å være. Kunst finnes på grunn av et behov i mennesket og samfunnet, det er ikke for mennesket nok å være og å virke, det må på en måte forstå hvorfor eller hvordan. Det moderne mennesket søker å finne svar, men verken filosofien eller vitenskapen kan gi ureduserbare svar på dette, men gjennom kunsten kan mennesket få en forståelse av seg selv og samfunnet. Denne utforskningen i form av kunstneriske uttrykksformer må hele tiden være ny, da verden er i kontinuerlig forandring. Vellykket kunst reproducerer ikke klisjeer, men kan inspirere til nye klisjeer.

Kropp er et interessant fenomen i verden, både i den massemedierte virkeligheten og i den virkelige verden, i kunsten og i filosofien. Team Antonsens bruk av kropp i sin humor er et kjennetegn ved serien som vil bli belyst fra et karnevalistisk perspektiv, men også med utgangspunkt i ulike latterteorier.

Jeg vil i denne hovedoppgaven se om og eventuelt hvordan humorserien Team Antonsen kan yte en slags mediekritikk. Jeg vil ta utgangspunkt i litteraturteori, kulturfilosofi, og

medievitenskap når jeg skal lage en analyse av programserien. Metodisk vil jeg først samle relevant teori og filosofi som omhandler temaet for å kunne anvende denne på utdrag fra programserien. Det er ikke en dekonstruksjon av Team Antonsens humor, men snarere en lesning av serien som en dekonstruksjon av norsk fjernsynshistorie, med fruktbare perspektiver fra flere fagfelt.

Et interessant perspektiv som tas opp i denne oppgaven, er hvordan Team Antonsen utfordrer fjernsynsmediets genrer. I moderne vitenskapsteori er en av de viktigste erkjennelser, at språket ikke er et nøytralt kommunikasjonsmedium, men derimot former kommunikasjonen. Én og samme historie kan fortelles som tragedie, romanse, satire eller komedie, denne typologien introduserte den amerikanske historikeren Hayden White i andre halvdel av 1900-tallet. På samme måte er ikke fjernsynsmediet et nøytralt kommunikasjonsmedium.

Fjernsynsmediet forteller mye om et samfunns syn på seg selv, på hvem som er tapere, hvilke forventninger som stilles f.eks. kvinnen i samfunnet, hva som er definert som høy/lav kunst osv. Viktige problemstillinger som vedgår konstruksjon av virkelighet oppstår, som i språkfilosofi, fordi det virker som om fjernsynsmediet er et nøytralt medium, og det gir en god grunn til å forske på disse temaene. Team Antonsen gjør dette, utenfor academia og i selve mediet, hvordan skal jeg argumentere for i min analyse av deler av programserien. *Metablikket* som karakteriserer Team Antonsens humor er av en overgripende karakter i serien. De fleste temaer som blir aktualisert kan ses på som bilde på noe kjent, der fordoblingen av mening gir ny mening.

Postmodernismens begreper gir også interessante lesernøkler til denne oppgavens tekstgrunnlag, og kan ses på som et slags bakteppe til analysen. Når ingen av disse teoretikerne gis spesiell plass, er det fordi ingen spesielle postmoderne teoretikere har inspirert oppgaven, men mer postmodernismens begreper. Viktige inspirasjoner til dette tekstgrunnlaget er fenomener som den kulturelle vendingen, dekonstruksjon og selvrefleksjon. Disse fenomenene blir spesielt belyst av postmoderne tenkere. Den franske filosofen Jacques Derrida er opphavsmann til begrepet *dekonstruksjon* i essaysamlingen *De la grammatologie* fra 1967. Dekonstruksjon kan, i følge den danske professor i de humanistiske vitenskapers teori, Søren Kjørup, ses på som en lese måte og et filosofisk standpunkt (Kjørup 2000:360). Dekonstruksjon blir forstått som en annerledes måte å lese en tekst på, en lese måte som ser etter bruddene i teksten, og ikke søker å finne opplagte sammenhenger og motsetninger som

kommer av det Derrida ser på som en vestlig *logosentrisme*. Det er interessant å se Team Antonsen i lys av en slik lese måte, man kan se Team Antonsens humor som en dekonstruksjon av den norske fjernsynshistorien. Deres temaer aktualiserer etablerte roller i fjernsynet, og marginaliserte tema i massemediene, sider som tilhører det Luhmann kaller medias *blinde flekk*, og tematiserer disse sidene. Eksempler på dette skal jeg komme tilbake til i analysen. *Selvrefleksiv* kan godt karakterisere den humoren vi finner i Team Antonsen, siden de i høy grad bruker egenpersonene Harald Eia, Bård Tufte Johansen, Kristopher Schau og Atle Antonsen. Bruk av seg selv i den grad de gjør, f.eks. karakterisering av egne lyter og intime betroelser, representerte, på den måten de gjør det, noe helt nytt i media, og kan sies å ha vært marginal i tidligere massemediehistorie. I dag kan vi si at denne formen for humor blant programledere er vanlig i medier som f.eks. P3. Det er ikke lenger avantgarde-humor, men en vanlig programlederrolle²

Jeg vil i teoridelen av oppgaven gjøre rede for de sidene ved Bakhtins karnevalteori som kan vise at Team Antonsens latter har trekk som er karnevalistiske. Med dette menes at Team Antonsen tilbyr en alternativ verden som er en latterverden som lever på utsiden av den alvorlige medie verden, men som allikevel avhenger av den. Videre vil jeg se etter kroppsfilosofi som kan belyse programseriens kroppslige fiksering i et mer generelt latterperspektiv ved å trekke inn fenomenologiske perspektiver. Henri Bergson vil gi en alternativ latterteori, som til en viss grad står i kontrast til Bakhtins latterteori.

Til slutt vil jeg trekke frem deler av Luhmanns systemteori. Denne teorien gir viktige bidrag til min analyse fordi den beskriver et moderne samfunn med sosiale systemer som har forskjellige funksjoner, der massemediene og kunstsystemet har spesielt viktige funksjoner. Jeg vil i denne delen si noe generelt om systemteori, og spesielt gå inn på massemediesystemet og kunstsystemet fordi disse delene av Luhmanns teori er særlig interessante for min vinkling. Forenklet kan man si at Luhmann argumenterer for at massemedias funksjon er å beskrive hvordan de sosiale systemene beskriver seg selv, mens kunstsystemets funksjon er å tilby samfunnet en selvbeskrivelse.

I selve analysen vil jeg redegjøre for noen deler av programserien og vise hvordan humoren i innslagene benytter seg av et metablick på fjernsynsmediet. Jeg vil i denne delen redegjøre

² Det kan være en diskusjon om hvorvidt Adorno kan ha hatt et poeng når han hevdet at massekulturen ufarliggjør potensielt opposisjonell og revolusjonære kunstneriske tendenser. Denne formen for humor representerer ikke lenger noe nytt, som kan bidra til å utfordre massemedia. Dette er en diskusjon som kan komme som et resultat av denne oppgaven, og ikke et punkt jeg vil dvele ved, siden Team Antonsen i min oppgave regnes som avantgarde-humorister.

noe for tidligere forskning av karnevalisme i kringkastingen ved Ingvar Kjus sin hovedoppgave fra 2004, og Espen Ytreberg sin analyse av *den nye humoren*. Begge disse vitenskapelige arbeidene tar for seg Åpen Post som ble sendt på NRK. Åpen Post var banebrytende TV-underholdning, og analysene som blir gjort gir interessante perspektiver også til min oppgave. Mange av begrepene som disse forskerne tar inn i sine arbeider er nyttige i min analyse av deler av Team Antonsen, men markerer også en forskjell til min analyse. Mitt perspektiv vil fokusere i større grad på den mediekritiske siden av Team Antonsens humor, sett i et karnevalistisk og systemteoretisk lys. Målet er å finne ut av om og på hvilken måte Team Antonsen kan yte fruktbar mediekritikk. Jeg har forøkt å lese programserien i et tverrfaglig felt, og sett etter de sidene ved ”teksten” som bryter med den *mainstreamkultur* som ellers dominerer fjernsynsunderholdningen.

Oppgaven er en tverrfaglig kulturfilosofisk og tematisk analyse, der jeg leser et utvalg av innslagene i programserien Team Antonsen. Analysen tar for seg tre intervjuer der begrepet selvironi blir degradert, fem ”konkurranser” der etablerte mediekonstruksjoner blir degradert, og til sist debatt om genfeil som på sitt groteske vis viser hvordan mediesamfunnet beskriver et *senterløst* samfunn. Team Antonsen som tekst som analyseres ut fra de nevnte teoretiske og filosofiske referanser. Det inngår således analyse av både formelle og tematiske elementer i Team Antonsen med vekt på den samfunnsmessige og kulturelle funksjon en slik programserie har.

2.1.1 Avgrensning av oppgaven

Min analyse av de utvalgte innslagene i programserien Team Antonsen har problematiske sider. Begrepene ”grotesk” og munter relativisme, er i denne oppgaven begreper med positivt fortegn, slik de har i Bakhtins lesning av middelalderen. Begrepet ”grotesk” har tvert i mot negativt fortegn i bruk i mediene og dagliglivet, mens munter relativisme knapt eksiterer som begrep. Jeg har valgt å følge Bakhtins tolkning av ordet, og bruker den med positivt fortegn i denne oppgaven, noe som kan være problematisk i en vitenskapelig oppgave. En vitenskapelig oppgave skal ikke søke å forme materialet etter det teoretiske rammeverket, men derimot lese materialet med et kritisk blikk. Jeg vil likevel hevde at analysen søker å foreta en alternativ lesning av programserien Team Antonsen, og ikke ”forsvare” humoren deres. Jeg vil lese Team Antonsens humor som *avantgarde* i norsk sammenheng, samt å se at deres humor *kan* leses som systemkritisk. Oppgaven er ikke kvantitativ, men kvalitativ. Dette har vært et bevisst valg, selv om jeg ser at denne kunne vært mer kvantitativ i forhold til norsk

fjernsynshistorie. Det er mange teoretiske arbeider som kunne passer godt inn i dette materialet, men som er utelatt. Jeg har valgt å gå nøye inn i både Bakhtins og Luhmanns teoretiske univers, som begge er avanserte og tidkrevende med tanke på tilegnelse. Disse teoriene er relevante og gir interessante innfallsvinkler til et fenomenet Team Antonsen, og har ikke blitt anvendt på dette materialet før, så vidt meg bekjent.

3 Teorikapittel

3.1 Mikhail Bakhtin

Mikhail Mikhailovitsj Bakhtin (1895-1975) var en russisk filosof og litteraturviter som har hatt stor innflytelse på vestlige akademikere innen flere vitenskapelige felt. Mange postmoderne teorier henter sin inspirasjon fra Bakhtin, ikke minst på grunn av hans tanker om polyfoni i diktningen. Polyfoni betyr flerstemmig, og tanken er at i en polyfonisk roman vil flere likeverdige stemmer inngå i en dialog med leseren. På denne måten leses en tekst som en mulighet og ikke et ferdig produkt. For Bakhtin er *ytringen* språkets minste enhet, til forskjell fra lingvistikken som anser *tegnet* som språkets minste enhet. Ytringen, i motsetning til tegnet, vil alltid forekomme i en dialog med en forbindelse til omverden. Studiet av tegnet derimot, vil forholde seg til strukturen språket får sin mening fra. Med denne forskjellen skiller Bakhtin seg fra strukturalistene, og nærmer seg en diskursiv og pragmatisk måte å studere tekst på. I Team Antonsens programmer er det nettopp humorens ytringer jeg vil studere, ytringene sett i et dialogisk perspektiv. Språket er, slik Bakhtin ser det, utsatt for monologisering, og dikotomien monolog/dialog kan sammenlignes med autoritet/demokrati. ”Den som i tilstrekkelig grad lykkes i å monologisere den store diskursen vil samtidig ha etablert et begrenset antall formler for de tanker som overhodet skal kunne la seg uttrykke” (Bakhtin 2003:15).

Et interessant medieperspektiv i denne sammenhengen kan medieviteren Marshall McLuhan bidra med i *Understanding Media* fra 1964, der han beskriver sin tese om at fjernsyn og radio er *varme* medier. Et varmt medium har i hans teori høy definisjon, de krever liten grad av medvirkning fra tilhørerne, det foregår liten grad av interaksjon mellom mennesket og mediet. Talen derimot, er et kaldt medium med lav definisjon – det blir overlatt mye til tilhøreren som kan forme budskapet selv. I forlengelsen av teorien om kalde og varme medier kan man si at fjernsynsmediet monologiserer kommunikasjonen.

Det er i hovedsak Bakhtins studie av Rabelais’ tekster som er relevante i denne sammenhengen. Han kommer i denne studien frem til at språkets karnevalisering gjennom litteratur, teater og andre kunstneriske former vil motsette seg en slik monologisering, ved å prøve ut formene som monologen fester seg i. For Bakhtin er dialogen også en livsanskuelse,

ved at hele livet kan ses på som en pågående dialog. I en slik forståelse kan ingenting være endelig, men derimot en prosess hvor *den andre stemmen* alltid vil delta.

Den danske språkforskeren Nina Møller Andersen setter i *I en verden af fremmede ord – Bachtin som sprogbrugsteoretiker* Bakhtin inn i en ny sammenheng, og hevder at en dialogisk måte lese en tekst på kan sammenlignes med *intertekstualitet*, selv om Bakhtin selv aldri benyttet dette begrepet (Andersen 2002:72). Selv innfører Bakhtin i følge Andersen begrepet *metalingvistikk* (Andersen 2002:77). Andersen påpeker at Bakhtins begrep kan virke misvisende, fordi studiet av ytringer ikke kan skilles fra bruken. Hun viser til at andre språkforskere, som Todorov, har sidestilt metalingvistikk med *pragmatikk*, og Todorov kaller i forlengelsen av dette Bakhtin for den moderne grunnlegger av pragmatikken (Andersen 2002:78).³

Å studere språket i bruk, altså i kontekst, virker i første omgang som en frigjørende måte å studere en tekst på, men er også en svært krevende øvelse. Det finnes ingen faste strukturer å tolke teksten i. Et viktig grep Bakhtin har tatt, er tanken om talegenre:

Vi taler ifølge Bachtin udelukkende i talegenrer, vi behersker talegenrerne like så godt som vores modersmål, men mestrer dem uten at være bevidst om det. At lære at tale er at lære at producere ytringer og forme dem i talegenrer; vi identifiserer hurtig andres genrer; vi kan forudsige f.eks. lengde og komposition; vi kan simpelthen ikke kommunisere uten talegenrer (Andersen 2002: 85).

Å overføre tanken om talegenre til fjernsynets språk er fruktbart fordi det kanskje er særlig der at ytringene fremstår i genre. Som seere blir vi fort vent til genre som nyheter, værmeldinger, talkshows eller barne-TV. Overgangen mellom disse genrene foregår forholdsvis ubevisst hos tilskueren, det tar ikke lang tid fra vi skrur på fjernsynet til vi er inneforstått med om vi ser på nyheter eller andre programmer. Forskjellen mellom disse genrene i Bakhtins dialogiske forståelse av dem er at vi ikke direkte kommuniserer med fjernsynet. Vi kan likevel si at fjernsynets taleformer inngår i en større dialog, da fjernsynets temaer hentes fra den ytre verden.

³ Å kalle Bakhtin for grunnlegger av pragmatikken er kontroversielt siden Charles Sanders Pierce (1839-1914) er ansett for å være grunnleggeren av denne retningen innen språkfilosofi.

Den tyske systemteoretikeren Niklas Luhmann, som jeg skal komme tilbake til, har en annen innfallsvinkel, nemlig at mennesket i det moderne samfunn beveger seg i forskjellige sosiale systemer og at disse systemene produserer kommunikasjoner som er systemspesifikke.

Talegenre og sosiale systemer er teoretiske verktøy med vidt forskjellige utgangspunkt, men gir hver for seg nyttige analyseverktøy i studier av kulturfenomener.

3.1.1 Rabelais og latterens historie

Den franske middelalderforfatteren François Rabelais' (1495-1553) tekster har for ettertiden blitt ansett som svært vanskelig tilgjengelige og med sin billedbruk nærmest som gåtefulle. Lesemåten har vært avgjørende for hvordan man har tolket disse tekstene. Et viktig utgangspunkt for Bakhtins studie av Rabelais' romankunst, var å sette den folkelige latterkulturen i middelalderen i et nytt lys. Den nye måten å forstå tekstene på var å grave dypere i Rabelais' folkelige kilder. Disse er for Bakhtin essensielle for å forstå helheten i Rabelais' tekster. Renessansens latterpraksis som i litteraturen til Rabelais kommer til syne, var i følge Bakhtin en videreføring av middelalderens folkelige kulturs tre fundamentale formkategorier; karnevalsfestene, de komiske litterære verk og gatespråket. Alle disse forskjellige former og uttrykk for den folkelige latterkulturen sto i opposisjon til den alvorlige og offisielle, kirkelige og føydale kulturen i middelalderen, og sammen dannet de en enhetlig stor stil som var karnevalets og latterens kultur (Bakhtin 1986:14).

Karnevalsfestene med sine komiske ritualer og skuespill hadde en viktig rolle i denne kulturen, og det fantes også spesifikke fester som fulgte de kirkelige høytidene og fester som fulgte årstidene. Festene hadde med andre ord en forankring i tiden og i kirken. En særegen feiring som er *dårenes fest*, finner Bakhtin omtalt i en apologi fra det femtende århundret som feiret fordi *dumheten og narreriet er vår annen natur*, og en medfødt egenskap som ikke måtte underkues: "Nesten alle dårefestens ritualer var groteske profaneringer av forskjellige kirkelige ritualer og symboler ved at de ble overført til et fysisk-kroppslig plan: fråtsing og fyll på alteret, uanstendige kroppsbevegelser, blotting av legemene osv" (Bakhtin 2003:48).

Forkledning og masker var, i følge Bakhtin, en sentral del av disse festene, og de kunne dermed ligne teateret i sin form. Sammenligningen med teateret er fruktbart for å forstå disse festene, for innslaget av lek er sterkt tilstede. Men det som skiller karnevalsfestene fra teateret er at der teateret er kunstig og teatralisk, befinner den folkelige festen seg mellom kunst og liv. Det er ikke noe klart skille mellom skuespilleren og tilskueren, alle er begge deler, og

karnevalet har i motsetning til teateret ingen grenser i rommet (Bakhtin 1986:17). Karnevalet var en side av verden, og sto ikke utenfor verden, det hadde tidsbegrensninger, men ikke romlige begrensninger. I karnevalet fortonet livet seg som en fest organisert etter latterens og det fysisk-kroppsliges prinsipp.

Festen er, for Bakhtin, en primær form i all menneskelig kultur. Festen er ikke bare en pause i arbeidet, men har en dypere betydning og må tilføres noe fra et høyere åndelig mål. Dette høyere mål er for karnevalsfesten en feiring av livet i materialistisk, helhetlig forstand. Forbindelsen mellom mennesket og tiden er da viktig for å forstå festenes åndelige karakter. Forståelsen for tidens gang som død og fornyelse, både i den store og i den lille sammenhengen, danner i karnevalsfesten en utopisk tilstand av fellesskap, frihet, jevnbyrdighet og overflod. Karnevalsfestene var forbundet med fremtiden, med årstidenes veksling og fornyelse i motsetning til de offisielle kirkelige festene som feiret det ferdige og det bestående.

Masken er det mest komplekse og flertydige motiv i folkekulturen. Masken fornektet identitet og entydighet, og er en iscenesettelse av selvet i karnevalet og ellers i teateret. Alle parodier, karikaturer, grimaser og etterligninger er sider av maskeradens spill.

3.2 Tre bemerkelsesverdige trekk ved latteren i middelalderen – universalisme, frihet og uoffisiell folkelig sannhet.

Før jeg begynner med det Bakhtin kaller tre bemerkelsesverdige trekk ved latteren i middelalderen, vil jeg først se på begrepet det *fysisk-kroppsliges prinsipp*. De neste begrepene er nært knyttet til dette prinsippet - middelalderens latterkultur var knyttet til *det kroppslige liv*. Latterkulturens billedsystem, eller estetikk, som Bakhtin kaller *den groteske realismen*, benytter seg av det fysisk-kroppsliges prinsipp på en universell måte. Det vil si at verden, eller kosmos, samfunnet og kroppen hører sammen i en enhet. Fremstillingen av kroppen i den groteske realismen er ikke privat eller skilt ut fra helheten, men hører sammen med alle kropp og liv, kroppens nedrige sider er ikke et unntak. Kroppen er del av naturens gang som fødsel og død, samleie, måltid (i den groteske realismen omsatt til fråtsing som henger sammen med livets begynnelse, der barnet får fråtsing av morens bryst) og avføring, og har en

positiv betydning, fordi kroppen er del av fornyelsen. Degradering til et fysisk plan alt som er opphøyd og idealistisk i den alvorlige verden er den groteske realismens viktigste trekk. Det lave, fysisk-kroppslige står ikke i et motsetningsforhold til det høye idealistiske i normativ forstand, men i topografisk forstand. Å degradere betyr derfor å ta ned til jorden, eller å ta ned til magen, baken og kjønnsorganene, til dit hvor livet begynner og livet slutter. Sluttet på livet er i denne forstand ikke endelig, men del av fornyelsen. Sammen med det fysisk-kroppsliges prinsipp var latteren det som organiserte de folkelige karnevalsfestene og livet på markedsplassen: ”Det opphøyede bytter plass med det lave, det opphøyede og gamle, det avsluttede og ferdige kastes ned i det fysisk kroppslige helvete for å dø og bli født på ny” (Bakhtin 2003:57).

Denne snuoperasjonen får et særlig viktig uttrykk i parodiene, som opererer med denne omvendte logikk. Karnevalsparodien hadde ingen begrensninger for hva den kunne lage et komisk vrengebilde av, men var alltid utført med et positivt fortegn. Parodiene var ikke uttrykk for ren negasjon, de var ikke fremført for å begrense noe, men for å fortsette noe, og å fornye. Det groteske kan ikke skilles fra det latterlige i folkekulturen, en slik utelatelse ville gi et tragisk resultat.

Slik jeg forstår Bakhtins tolkning av det tragiske i forhold til den groteske parodien, forholder det tragiske seg til det endelige og avsluttende, mens det groteske til det uavsluttede og levende. Når mennesket blir seg bevisst sin endelighet, er døden en tragisk tilstand, i motsetning til døden i den groteske parodien hvor døden er del av gjenfødselen.

3.2.1 Universalisme

Karnevalets latter var rettet mot alt og alle. Samleie, fødsel, vekst, mat, drikke, avføring og død tilhører det kroppslige liv, men er også i et større perspektiv verdens organiske liv. Jorden er det hvor alt på jorden er oppstått av, og jorden er selve urbildet på fornyelse og død. Det døde gir liv til det som skal fødes. Men også omvendt, fødselen er forbundet med død, døden er iboende i fødselen. Latteren i middelalderen var universalistisk i den forstand at den rettet seg mot hele universet *denne kulturen* var en del av. Det vil si at den ikke plukket ut noen sider ved den alvorlige kulturen og latterliggjorde den eller plukket ut enkeltindivider og gjorde narr av dem, men hadde hele kulturen som felt. Men latteren er rettet mot de høyere sfærer i den forstand at latteren befant seg i de nedre regioner, på jorden, og rettet seg mot de høyere regioner, himmelen, og dermed det som befant seg der, og da særlig religionen. Det vil også si

at den ikke var myntet på noen spesiell, eller utført av noen spesielt, som nevnt skilte den ikke mellom skuespiller og tilskuer. Dette var, i følge Bakhtin, ikke bevisst blant deltakerne, men foregikk mer som en slags ubevisst livsmodus. Nakenheten som forekom i festene gjorde ikke deltakerne flaue, nakenheten var generell, den tilhørte markedsplassen, og ikke det private hjem eller den enkelte kropp. Latterens fysisk-kroppslige prinsipp når det gjaldt fødsel og død gjaldt fornyelse og forgangenhet i den store sammenhengen, ikke den spesifikke død og fødsel. Latterens objekt var myntet mot de høye herrer i abstrakt forstand.

Middelalderens parodier var rettet mot de områder i det offentlige livet der det alvorlige utspant seg. Særlig gjaldt dette kirken og de synder kirken la på menneskene, men også andre områder i samfunnslivet der autoritetene fikk bestemme Alvoret. Latteren var rettet mot disse autoritetene. Dens universelle karakter ligger i at den ikke var rettet mot enkeltpersoner, men mot hele systemet, altså mot det allmenne i systemet. Latterens universelle karakter gjorde at latteren fungerte som en parallell verden, der alt som i den "virkelige" verden var alvorlig i den "groteske" var latterlig.

3.2.2 Frihet

Latteren i middelalderen nøyte en essensiell frihet til tross for at den levde på utsiden av den offisielle virksomhet. Karnevalet og festene var knyttet til de kirkelige høytidene, de ble tillatt muligens på grunn av kirkens redsel for dem. Det er ingen ukjent taktikk av makten å innlemme det som virker mest farlig for den offisielle virksomhet. Denne friheten som latteren nøyte ble innskrenket og utvidet om hverandre, men sett totalt levde den sitt eget liv på utsiden. Bakhtin beskriver middelaldermenneskets mentalitet som troende og fryktig i sin hverdag. Makthierarkiet var befestet, og det var lite det enkelte mennesket kunne gjøre med sin situasjon. Det moralske grep det middelalderske tankesystemet hadde på mennesket, holdt det inne med tingenes tilstand. I den forbindelse var det at det fysisk-kroppslige prinsipp som utspilte seg i festene på markedsplassen hadde en desto større virkning på menneskene. Å befri seg fra det moralske presset som ikke bare tanken om synd og helvete påla mennesket, men også den overhengende tanken om døden selv, gjorde i festen et tungsinn om til lettsindighet. Den frihet som disse festene nøyte var tidsbegrenset, og nettopp det kan ha ført til at frihetsfølelsen ble forsterket, og til at den radikaliserste festen.

Det er fristende i den sammenheng å nevne den bevegelsen som oppsto på slutten av sekstitallet i Europa og i Amerika. At hippiebevegelsen hentet sin inspirasjon fra karnevalet er

sannsynlig. Bevegelsens kroppslige utfoldelse og utkleddning er det også nærliggende å sette i forbindelse med det fysisk-kroppsliges prinsipp. Bevisstgjøring om seksuell frigjøring i en tid med hardt moralsk press om å verve seg til krigføring, og i en tid med sterke spenninger i den kalde krigen, tyder på at det kan være samme mekanismer i begge tilfeller. I det siste tilfellet er det derimot snakk om en mer eller mindre bevisst politisk bevegelse i motsetning til hvordan Bakhtin beskriver den første.

3.2.3 Uoffisiell folkelig sannhet

Latterens logikk innebærer en overvinnelse av frykten. Der alvoret preget middelalderen, gav den også rom for latteren. Når autoritetene spredte frykt i kraft av sine stillinger, og naturkreftene var truende, og frykten for Gud var enorm, var det særlig den moralske frykten som i latteren ble overmannet. Sannheter var tilknyttet embeter og stillinger, og denne strukturen ble holdt sammen av moralen. Seieren over frykten fikk et billedlig uttrykk i karnevalet, helvete blir forminskert og livets nytelser blir forstørret. Men det var ikke bare autoritetene som personer, det var de autoritative begrepene, som det evige, uforanderlige, og absolutte som undertrykket mennesket. Nettopp latteren er det som befri mennesket, for; ”Det finnes ikke forbud og begrensninger skapt av latteren. Makten, volden og autoriteten taler aldri latterens språk” (Bakhtin 2003:68).

Maskene forkler de offisielle sannhetene. Det er heller ikke bare frykten for makten på jorden, eller moralen i kirken som overvinnes, men det er også frykten for det hinsidige og døden som overvinnes: ”Latteren er ikke en ytre, men en essensiell indre form. Den kan ikke bare byttes ut med alvor uten at man forvrenger og ødelegger selve innholdet av den sannhet latteren åpner for” (Bakhtin 2003:72).

Sannhetsbegrepet til Bakhtin er knyttet til dialogen, og kan derfor ikke være evig og *ferdig*.

3.2.4 Renessansens latterpraksis

Antikkens latterteori trer inn i renessansens litteratur, skriver Bakhtin i sitt verk om Rabelais. Aristoteles er kjent for utsagnet: ”Av alle levende vesener er mennesket det eneste som kan le” (Aristoteles, *Om sjelen*, bind 3, kap.10). Utsagnet fikk i renessansen, i følge Bakhtin særlig stor betydning, fordi det viser hvor enestående og høyverdige denne åndelige egenskapen ble ansett for å være i antikken. I tillegg nevner Bakhtin to andre viktige kilder han hevder

Rabelais og renessansekunstnere benytter seg av, Hippokrates og Lukian. Antikkens latterteori anerkjenner latterens positive prinsipp, og dens universelle livsanskuelsesprinsipp:

Den antikke tradisjonen vi har beskrevet hadde en viktig betydning for renessansens latterteori som gav et forsvar for den litterære lattertradisjonen og førte den inn i de humanistiske ideers sfære. Men når det derimot gjelder renessansens kunstneriske praksis på latterens område, kjennetegnes den først og fremst av tradisjonene fra middelalderens folkelige latterkultur (Bakhtin 2003:43).

I renessansen er den vestlige verden i en brytningstid, den folkelige kulturen fra middelalderen overføres og blandes med den nye interessen for antikkens skrifter. Den humanistiske viten og nye litterære teknikker forenes med det Bakhtin kaller den tusenårige latter. En umiddelbar kroppskultur møtte en intellektuell praksis, og sammen dannet disse en bevisst humanistisk kunstform i romanen og skriftene.

Det er selve livsanskuelsen i renessansens litterære tradisjon Bakhtin søker i Rabelais' Pantagruel (1532) og Gargantua (1534). Og i denne litterære tradisjonen finner han latteren og det fysisk-kroppslige prinsipp som en nøkkel til å forstå romanenes livsanskuelse. Som litterære verk er romanene bygget opp slik datidens ridderromangenre var, men Rabelais romaner skiller seg fra genren ved at de benytter seg av maskene på en mer bevisst måte. Den umiddelbare kroppskulturen er ikke lenger utelukkende umiddelbar, for den har fått et perspektiv utenfra, et observerende perspektiv. Denne nye litterære teknikken har sin inspirasjon fra middelalderens karnevalstradisjon som var parodisk i umiddelbar form. Forkledningen og latteren var to av karnevalets hovedtrekk.

Bakhtins genreteori er viktig for å forstå hans beskrivelse av denne utviklingen. En genre for Bakhtin er ikke bare et litterært rammeverk, men en høyere forståelseshorisont for mennesket. Når den umiddelbare latter- og kroppskulturen som eksisterte på markedsplassen i middelalderen møtte den humanistiske skriftkulturen ble to livsanskuelser forent. Parodilitteratur som Gargantua og Pantagruel er eksempler på denne foreningen.

Et av kjennetegnene ved renessansens latterpraksis var, i følge Bakhtin blandingen av høyverdige problemer, bordfilosofi, bannord, obskøniteter, lav ordkomikk, lærdhet og farse:

Rabelais samtidige forstod den enhetlige logikken, som gjennomsyret alle disse fenomenene som for oss synes så fremmede for hverandre. De kunne også levende

føle forbindelsen mellom Rabelais' figurer og folkelige teaterformer, disse figurenes spesifikke festpreg, at de var gjennomsyret av en karnevalsatmosfære (Bakhtin 2003: 31).

Bakhtins påstand går ut på at folket forstod den karnevalistiske formen i litteraturen til blant andre Rabelais. Det henger sammen med Bakhtins tanker om den dialogiske struktur verkene inngår i.

3.2.5 Latterens vilkår i det syttende og i det attende århundret

Når karnevalet og den folkelige kulturen mister sin form som en åpen fest, trer karnevalets manifesteringer inn i litteraturen, i følge Bakhtin. Og den groteske realismen mister sin allmenngyldighet, individet har isolert seg.

Renessansens forhold til latteren kan grovt karakteriseres slik: Latteren har en dyp verdensanskuende betydning, det er en av de vesentligste former sannheten om verden og om menneskets historie i sin helhet kan anta. Den representerer et særskilt og universelt synspunkt på verden, der verden ses på en annen måte, men denne måten er ikke mindre vesentlig enn den sedvanlige, som kjennetegnes av alvor. (...) Forholdet til latteren i det syttende og de påfølgende århundrer derimot, kan karakteriseres slik: Latteren kan ikke være en universell, verdensanskuende form; den kan bare stå i forhold til enkelte spesielle særtypiske fenomener i samfunnslivet, fenomener av negativ karakter. Det vesentlige og viktige kan ikke være morsomt. Historien og de mennesker som representerer den (keisere, hærførere, helter) kan heller ikke være morsomme. Det morsomes sfære er trang og spesifikk (private og samfunnsmessige laster). En vesentlig sannhet om verden og mennesket kan ikke sies på latterens språk (Bakhtin 2003:38).

Bakhtin beskriver at latterens utvikling i renessansen og inn i moderniteten skjer ved at den inn i den private sfære og mister sin allmenngyldighet: "Den groteske realismen som estetisk form går over i en romantisk realisme, og i den realismen er ikke kroppen lenger en del av det hele, men en avsluttet og endelig enhet. Den romantiske groteske estetikken viser en tragisk nyanse av individets isolering" (Bakhtin 1986:49).

Der hvor det groteske begynner å tjene en abstrakt tendens, vil dets natur uunngåelig perverteres. Det groteskes essens ligger jo nettopp i det å uttrykke livets motsetningsfylte og ambivalente helhet. Dette innebærer fornektelse og

ødeleggelse (det gamles død) som et uunngåelig moment, uatskillelig fra bekreftelsen, fra fødselen av det nye og bedre. I denne forbindelse har selve det groteske motivs fysisk-kroppslige substrat, mat, vin, kjønnsdriften og kroppens organer en dypt positiv karakter (Bakhtin 2003:33).

Utdifferensiering av sosiale systemer som Luhmann beskriver i sin systemteori er interessant i lys av Bakhtins syn på latterens vilkår i det borgelige samfunn. For Luhmann er det et premiss i utdifferensieringen av nye sosiale systemer at mennesker blir borgere, at de får juridiske rettigheter og utvikler *selvrefleksjon*.

Latterens vilkår i det borgerlige samfunnet henger sammen med et individualisert kroppsbegrep. I dette bildet mister det groteske sin intersubjektive karakter, og antar en tragisk karakter. Når latteren tjener et abstrakt motiv, og ikke et materialistisk, er den trukket inn i en borgerlig latter, og denne er ikke en munter relativ latter.

3.3 Henri Bergsons studie av latteren.

Den franske filosofen Henri Bergson (1859-1941) var professor i gresk filosofi ved det velrenommerte *Collège de France* i Paris. I 1927 mottok han Nobelprisen i litteratur, og i 1932 ble det siste store verket fra Bergsons hånd, *De to kilder til moral og religion (Les deux sources de la morale et de la religion)*, publisert.

Gjennomgående i Bergsons arbeid om latteren, *Le Rire* fra 1900, er hans tanker om bevegelse. Bevegelsen er det grunnleggende livsbehov for alt levende, og står i kontrast til det stivnede. *Spinning og elastisitet* er komplementære krefter som driver samfunnsutviklingen framover, mennesket er avhengig av disse to kreftene for å overleve, slik samfunnet som organisme også er. Mennesket og samfunnet er utsatt for spinning, noe som krever elastisitet av det. Et interessant perspektiv som Bergson trekker inn i sin filosofi, er tanken om at latter er kulturmenneskets korrektiv av det stivnede. Latteren er sådan en straff. Latteren er sosial og flokken som ler straffer den som skiller seg ut, den som har stivnet og isolert seg. Menneskene frykter latteren og innretter seg derfor i flokken igjen ved at de unngår latteren.

Man kan sammenfatte Bergsons syn på latteren med bakgrunn i to tilnæringsmåter til latteren, en sosial og en psykologisk. Platon, Aristoteles, Hobbes og Baudelaire står alle for en

slags overlegenhetsteori, som er en sosial teori om latteren: man ler av andre og erkjenner sin egen overlegenhet. Inkongruensteorien som man finner hos blant andre Kant og Schopenhauer, anser det psykologiske ved latteren som sentralt: man ler fordi det skjer noe uventet (Haugen 1993). I Bergsons tanker om latteren er disse to perspektivene forent, men Bergsons hovedsak er det sosiale aspektet ved latteren: "Latteren må være et svar på visse krav fra samfunnslivet. Latteren må ha en sosial betydning" (Bergson 1971:13).

Det er tre sider ved latteren Bergson ser som grunnleggende. Hans første observasjon er den at latteren synes å oppstå kun i det området som er menneskelig. Det vil si at vi ler av mennesker, eller vi ler av det menneskelige tillagt dyr eller gjenstander, mens naturen i seg selv ikke kan være latterlig. Det neste punktet er at latteren trenger følelsen tilside. Følelsen er latterens fiende, mener Bergson. Den tredje siden ved latteren er at den er sosial. Latteren trenger et ekko skiver han. Vi kan derfor si at Bergsons syn på latteren i hovedsak skiller seg fra Bakhtins syn, ved at han ikke legger vekt på den groteske latteren som en subversiv kraft i samfunnet. Den subversive latteren kan ikke gis en rasjonell forklaring på samme måte som den samfunnskorrigerende latteren som Bergson finner. Bergson forutsetter at fornuften alltid står på samfunnets og det etablertes side, uten at han spør om samfunnet i det hele tatt er fornuftig (Haugen 1993).

Det kan synes som den groteske latteren ikke har en plass i Bergsons studie. Det er interessant at den faller utenfor, på lik linje som det er interessant at Bergson skiller mellom natur og kultur på den måten han gjør.

3.3.1 Gyges' ring

Det komiske er ubevisst skriver Henri Bergson, dess mer ubevisst skikkelsen er om sin egen komikk, dess morsommere er han: "Som om det benyttet seg av Gyge's ring på omvendt måte, gjør det komiske seg usynlig for seg selv, mens det blir synlig for all verden." (Bergson 1971:18). Gyges' ring var lyderkongenes stamfar Gyge sitt mektige våpen som han vant sin trone med. Tok han på seg ringen ble han usynlig, og slik kunne han infiltrere seg i maktens rom. Fortellingen om Gyges ring er å finne i Platons verk *Staten*, bind II.

Å ta på seg ringen på omvendt måte ville være å gjøre seg usynlig for seg selv, og synlig for alle andre. "Det finnes intet komisk utenfor det området som er strengt menneskelig. Et

landskap kan være vakkert, tiltalende, sublimt, intetsigende eller stygt, det vil aldri være lattervekkende” (Bergson 1971:10).

Aristoteles påpekte at latteren er menneskets særegne trekk. Den serbisk/amerikanske filosofen Thomas Nagel hevder at et menneskelig trekk er det at mennesket evner å innta en subjektiv tilnærming til verden, samtidig som det evner å innta en objektiv tilnærming til verden (Nagel 1971). I den subjektive tilnærmingen er egoet størst, livet dyrebart og ambisjonene høye. I den objektive tilnærmingen til livet er egoet satt i perspektiv med uendelig tid og uendelig rom. I dette perspektivet mister egoet sin enorme betydning. Å leve vil, i følge Nagel, bety å balansere mellom disse perspektivene, ikke for mye av det ene og ikke for mye av det andre. Vi kan kanskje si at mennesket er i stand til å se det morsomme fordi det evner å se seg selv utenfra i et objektivt perspektiv. Samtidig er innlevelsen der, det opplever, fordi det står subjektivt i verden. Det er i skjæringen mellom det subjektive perspektivet og det objektive perspektivet at det morsomme og det absurde oppstår. Thomas Nagels løsning på dette *problemet* er at man møter verden med ironi og ikke så mye selvhøytidelighet. Nagels latterfilosofi belyser også latterens psykologiske aspekt, men gir først og fremst en filosofisk forklaring på et av de største filosofiske problemer, nemlig det som angår selve *meningen med livet*.

3.3.2 Kropp og individ

Hvis vi tar utgangspunkt i karnevalfesten og kroppen, har vi sett at festen i Bakhtins studie av karnevalismen i middelalderen gir kroppen en fellesfolkelig mening, som del av en historisk kropp. En slik holdning til kroppen kan være vanskelig å finne i vår egen samtid, da selvrealisering og individualitet er blitt av de viktigste identitetsbringende begreper, og tanken om folkemasse ofte er assosiert med noe farlig og truende.

Individet som en sluttet og endelig enhet står altså som et motstykke til karnevalismen, og er godt plantet i vestlig filosofi. Å skille mellom seg selv som tenkende subjekt og kroppen/verden er et i vestlig filosofi, erkjennelsesteoretisk problem, som vi kan si starter med Platons dualisme, blir moderne med Descartes cogito-argument, og videreføres med Kants kopernikanske vending. Felles for disse filosofene er at de skiller fornuftsdelene av menneskets kropp fra andre erkjennende sider ved kroppen. Descartes analytiske argument for at fornuften er beviset for tilværelsen springer ut av et forsøk på å finne mening med tilværelsen der han mener den ikke kan finnes i kroppens væren i verden. Kant skiller også ut

menneskelig fornufts væren fra naturen, og argumenterer for at menneskets abstrakte erkjennelseskategorier gir naturen form. Kant argumenterer for at mennesket lever i to verdener: en moralsk og en naturlig. En følge av et slikt syn på tilværelsen er at kroppen blir sett på som noe fornuften kan og skal kontrollere. En viktig tråd i vestlig moderne historie har vært beherskelse av kroppen, og kanskje særlig i den Lutherskevangeliske kirken der det individuelle forholdet til Gud er grunnleggende. Den kristne dualismen består i sjelens tilhørighet i himmelen, og kroppens tilhørighet på jorden.

En motvekt til dette synet på kroppen er det særlig den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) og fenomenologien som har stått for. For Merleau-Ponty er kroppen ikke noe som huser fornuften, derimot er kroppen selv en erkjennende bevissthet. Kroppen eksisterer som bevissthet, men som en flertydig bevissthet som må leves for å forstås. Kroppens bevissthet kan ikke reduseres til noe man kan studere uavhengig av erkjennelsen. ”Den [kroppen] er alltid noget andet, end den er, altid seksualitet samtidig med frihed, den er rodfæstet i naturen i samme øjeblik, den omformes av kulturen , er aldrig lukket i sig selv og overskrides aldrig” (Merleau-Ponty 1994:169).

Fenomenologien som egenkroppsopplevelsen, står i kontrast til den refleksive bevegelsen som skiller gjenstanden fra subjektet, som betrakter kroppen uavhengig av den levde kroppen. Professor i kulturstudier Ole Martin Høystad har interessante betraktninger rundt dualismeproblematikken;

Kroppen har såleis eit dialektisk forhold til omverda, dvs. at kroppen og verda føreset kvarandre. Vi orienterer oss i omverda ut i frå kroppens perspektiv, noko er framfor eller bak oss, ovanom eller under oss, osv. Tinga er ikkje noko objektivt og fast, men skiftar form og innhald, verdi og meining etter som vi skiftar perspektiv i tid og rom (Høystad 1994:178).

Med fenomenologien er Merleau-Ponty med på å gi kroppen ny autoritet, og som noe mer enn en mekanisk innretning. Men problemet er fortsatt todelt i følge Ole Martin Høystad:

Sjølv om vi er fortrulege med kroppen vår (vi er vår kropp), er kroppen likevel ikkje vår. Kroppen er eit uutgrunneleg ”ur-fenomen” som livet stig ut av. Med vår individuelle kropp er vi felt inn noko overindividuell. (...)”Kroppen er både framand og fortruleg for oss, overindividuell og individuell (Høystad 1994:181).

Ole Martin Høystad omtaler den Bakhtinske kroppen som folkekroppen (Høystad 1994:190). Hans naturfilosofiske prosjekt hilser Bakhtins syn på kroppen velkommen, ut i fra et kroppsfilosofisk ståsted.

Mot den dualistiske ”høgkulturelle” kroppsoppfatninga vil vi [min rettelse] definere kroppen som noko meir enn eit vedheng til fornufta. Det gjer vi i tilslutning til ein ”kroppsleg” understraum som går gjennom heile idéhistoria frå antikken til vår tid, frå Diogenes sjølvvalde ”hundeliv” (kynisme) i tynna til Bakhtins karnevalisme, og som stig opp til overflata som ein alternativ hovudstraum i periodar da den kulturelle rasjonaliseringa og sublimeringa av det sanslege er blitt stressa (Høystad 1994:165).

Den dualistiske oppfatningen av kroppen i moderne tid henger sammen med det man kan se på som det moderne syn på naturen. Både naturen og kroppen er blitt bruksgjenstander for oss, mål for å oppnå andre ”gleder”, men ikke mål i seg selv. Og det mekaniske kroppssynet, går tilbake til renessansen. Den nye interessen for vitenskap, og særlig anatomi og legevitenenskap, kan pekes på som en av flere årsaker som leder til at menneskets syn på kroppen/organisme endres fra å være en slags fellesfolkelig kropp til å bli objekt for naturvitenskapen. Vi ser heretter på kroppen vår med et utenifra-blikk. Dette skjer omtrent samtidig med at borgerskapet blir den ledende sosiale klasse. ”Det sentrale i denne prosessen, og borgerskapets dannelsesideal, er å vinne kontroll over kroppen, over drifter og kroppslege behov, over kjensler og spontane (dvs. ukontrollerte) reaksjonar” (Høystad 1994:168).

Hvor kan vi så finne latteren i dette bildet? I Bakhtins redegjørelse for latterens vilkår i det syttende og attende århundret ble latteren lukket inn i husets fire vegger sammen med den individualiserte kroppen. Mennesket oppdaget sin egen individualitet. Kroppen gikk fra å tilhøre en intersubjektiv felleskropp til å bli en personlig og sluttet eiendom. Når den groteske latteren mister det materialistiske utløp og det groteske blir abstrakt, får vi en latter som dømmer og kritiserer, er Bakhtins konklusjon. Bergsons redegjørelse for latteren som en slags sosial straff blir i dette bildet blir en fruktbar støtteteori hvis man vil belyse denne siden av latteren. Når latter blir sett på som en kritiserende og dømmende aktivitet, er den bestemt som en sosial aktivitet.

3.4 Niklas Luhmann

Sosiologien har samfunnet som forskningsobjekt, og et sosiologisk hovedproblem har vært forholdet mellom individ og samfunn. Systemteorien som tilhører sosiologien som fagfelt, går vekk fra den individorienterte forskningen og over i funksjon- og systemorientert forskning. I boken *Introduktion til teorien om sociale systemer* sammenfatter forfatterne Georg Kneer og Armin Nassehi definisjonen på et sosialt system som en helhet av flere sosiale *handlinger* (Kneer og Nassehi 1997). Systemteorien slik den er utformet av Luhmann er en komplisert og dyptgripende teori som også befatter seg med filosofiske problemer som erkjennelsesteori. Innenfra/utenfra – problematikk er gjennomgående i Luhmanns systemteori, altså det grunnleggende epistemologiske problem som handler om hvordan vi kan oppnå sikker viten gjennom erfaringen siden erfaring av den ytre verden kan bare erkjennes innenfra.

For å få tak i Luhmanns systemteori vil jeg gå litt tilbake i systemteoriens historie. Den amerikanske sosiologen Talcott Parsons (1902-1979) kom i 1937 med verket *The structure of social action* der han hadde utviklet en generell handlingsteori hvor overindividuelle beveggrunner og sosiale normer er drivkraften i alle handlingssituasjoner. Parsons handlingsteori sto i kontrast til både positivismen og idealismen, da den skulle være en rent deskriptiv teori om samfunnet. En av de viktigste innsiktene i teorien dreier seg om at sosiale systemer i hovedsak sikter mot selvbevarelse, omtrent slik biologien forklarer sine fenomener. De forskjellige sosiale strukturer blir forklart ut i fra deres funksjon for systemenes opprettholdelse. I Parsons teori er målet for alle systemer *integrasjon*. På den måten blir konfliktaspektet i samfunnet nedtonet, hvilket har vært ansett for å være et problem for Parsons teori. Parsons elev Niklas Luhmann ønsker også å beskrive en overgripende universell sosiologisk teori i form av allmenn systemteori, men gir teorien en annerledes form der systemene ikke er enheter som sikter mot integrasjon. Slik tolker medievitner Terje Rasmussen Luhmanns prosjekt i forhold til Parsons teori:

Luhmann går bort fra Parsons' idé om samfunnet som utvikler normer, som så innvirker på sosial handling. Riktignok har sosial handling en tilsynelatende perifer rolle i Luhmanns teori – ja, han forlater faktisk handlingsteorien til fordel for kommunikasjonsteori(...). I et moderne samfunn har kommunikasjon tatt verdienes plass (Rasmussen 2003:25).

Luhmanns systemteori hviler på det premisset at det moderne samfunnets normer er å finne i den kommunikasjon systemene benytter seg av. ”Det er kommunikationen, som gjennom sin struktur beslutter, hvilket aspekt af mennesket, det skal henviser til” (Kneer og Nassehi 1997:162).

Vitenskapssystemets kommunikasjon tilsluttes av vitenskapskvinnen, og ikke til hennes rolle som mor eller kone. Dette forholdet har med inklusjon og funksjon å gjøre. Inklusjon i et moderne samfunn skiller seg fra inklusjon i et før-moderne samfunn ved at rollebevisstheten i det før-moderne samfunnet var forutbestemt. Sin egen rolle var noe man fikk tildelt og ikke noe man bestemte seg for. I det moderne samfunn er rollebevissthet også knyttet til ulike funksjoner ett og samme menneske kan ha.

Det moderne samfund kræver, at personer samtidig tilhører forskjellige delsystemer. Sådanne blandingssekstenser var næsten udelukket i førmoderne samfund, fordi de indre samfundsmæssige grænsedragninger løb parallelt med baggrunden for selvidentifikation (Kneer og Nassehi 1997: 164).

Når individet i det moderne samfunn får juridiske rettigheter skjer det noe med individets selvrefleksjon. Det er trukket en ny grense for frihet, samtidig stilles det nye krav til individets syn på hvem man er. ”Det må altså også – og det er tidens tegn i dag – utsætte sig selv for iagttagelse af anden orden. Det må iagttage hvorledes det iagttager sig selv og andre” (Kneer og Nassehi 1997:167).

En viktig side ved Luhmanns systemteori er tesen om at individ og individualitet i det moderne samfunn sammenfaller. Denne selvrefleksjonen er viktig for å forstå Luhmanns teori om massemediesystemet og kunstsyste­met som jeg skal komme inn på senere.

3.5 Systemteoriens nøkkelbegreper:

Utdifferensiering, operativ lukking og autopoiesis

3.5.1 Utdifferensiering

Utdifferensiering er et begrep som tilhører sosiologiens verktøy for å forklare den moderne samfunnsutviklingen. I systemteorien forklares samfunnsutviklingen også med utdifferensiering, teknologisk utvikling i form av effektivisering og økt spesialisering i

samfunnet fører til utdifferensiering av sosiale systemer. Oppfinnelsen av pengemynten leder til utdifferensieringen av det økonomiske systemet, slik medieteknologien legger grunnlaget for utdifferensieringen av massemediesystemet. Rettssystemet, det politiske systemet og kunstsystemet er også eksempler på sosiale systemer som utdifferensierer seg som svar på økt kompleksitet i samfunnet. Samtidig er samfunnets systemer også med på å øke kompleksiteten. Den dypere erkjennelsesteoretiske siden av teorien går inn i systemenes syn på seg selv og omverden. I Luhmanns teori vil et utdifferensiert systems persepsjon ikke kunne skille mellom verden som den er og verden som den iakttas, det gjelder også for massemediesystemet der kommunikasjonens *temaer* sikrer at systemet ikke fjerner seg fra samfunnet forøvrig, temaene representerer systemenes fremmedreferanse.

3.5.2 Operativ lukking

Et systems utdifferensiering kan bare skje ved at det operativt lukkes. At massemediesystemet er et lukket system kan se ved at systemet har en egen utdanning, journalistikken, og en egen etikk for god/dårlig journalistikk. Massemediesystemet har fått sitt eget sett med *leveregler*. Det samme kan man si om rettssystemet som har et juridisk studium, advokatforening, og systemet har egne operasjoner. Medienes operative lukking er særlig synlig i mediens omtaler av seg selv, som gir seg utslag i en slags sirkelreferanse, ny informasjon som svar på informasjon.

Ved utdifferensiering og lukking av et system skjelner systemet mellom selvreferanse og fremmedreferanse. Forskjellen mellom selvreferanse og fremmedreferanse er innebygd i systemet, en kan bare se på utenverdenen fra innsiden av systemets grenser. Publikum tilhører systemets omverden, mens antakelsen om "publikummet" er en systemintern beskrivelse. Kontaktpunktet mellom mediesystemet og den ytre omverden utgjøres av det Luhmann kaller strukturelle koblinger mellom mediesystemet og sosiale og kognitive systemer i dets omverden: "I systemets perception udviskes forskjellen mellem verden som den er, og verden, som den bliver iagttaget" (Luhmann 2002:20).

Massemedienes operasjoner, som er informasjon, er massemedienes eneste beskjefteigelse, og alt som går ut av systemet er informasjon. Journalistikkens egen etikk sikrer at grensen for hva som karakteriseres som holdbar informasjon blir holdt. Denne grensen er allikevel stadig i endring, i følge Luhmann.

Systemene reproducerer sin forskjell fra andre systemer, som betyr at systemene er operativt lukket seg imellom, de kommuniserer ikke direkte med hverandre. Et system observerer omverdenen, dets fremmedreferanse, men det fremmede observeres innenfra.

Fremmedreferanse er ikke det samme som omverdenen, siden fremmedreferansen er en indre forståelse av det som er utenfor systemet.

Systemet reproducerer seg ved enkeltkommunikasjoner. Hver kommunikasjon benytter seg av samme observasjonskode, og det kopierer grensen mellom fremmedreferanse og selvreferanse. Et eksempel som kan tydeliggjøre dette er forskjellen mellom rettssystemets og massemedias kommunikasjonskode som Luhmann karakteriserer som hhv legal/illegal og informasjon/ikke-informasjon. Eksempelvis det at en bankkraner har bart er ikke relevant for kommunikasjonen innad i rettsvesenet, mens det kanskje i massemediesystemet har nyhetsrelevans, det vil si betegnes som interessant informasjon.

3.5.3 Autopoiesis

Et autopoietisk system kan ikke oppheve seg selv, og det finnes ikke for det autopoietiske system et mål eller en naturlig avslutning. Det kan bare reprodusere sin egen avgrensning mot omverdenen, og det kan systemet bare gjøre fra innsiden. Det vil møte irritasjon fra omverdenen, men den irritasjonen kan bare observeres fra innsiden, og blir derfor en del av systemets virkelighetskonstruksjon. Samtidig kan et autopoietisk system ikke eksistere uten at det finnes en omverden. Massemediens autopoiesis viser seg i reproduksjon av kommunikasjon som resultat av kommunikasjon.

Individets plass i Luhmanns systemteori er interessant, for mennesket er ikke et autopoietisk lukket system siden det er ikke er noen enhet i menneskets operasjoner. Mennesket som biologisk system derimot, har flere autopoietiske systemer som opererer strukturelt i forhold til hverandre. På den annen side kan kommunikasjonen i et sosialt system ikke eksistere uten en bevissthet.

3.5.4 Konstruksjonen av virkelighet - Massemediesystemet

Hva vi ved om vores samfund, ja om den verden vi lever i, ved vi fra massemediene.” (Luhmann 2002:9), slik innleder Niklas Luhmann sin bok *Massemediernes Realitet* fra 2002, og han avslutter den med å spørre; ”Hvordan er det mulig at acceptere informasjonen om

verden og om samfundet som informationer om realiteten, når man ved, hvordan de produceres?" (Luhmann 2002:152).

Vi vet at den informasjon vi får fra massemediene er usikker, det kan derfor virke som et paradoks at vi samtidig må akseptere og bygge videre på denne informasjonen vi får fra massemediene. Denne iboende usikkerheten i massemedias informasjon henger sammen med at massemedia formidler en fordobling av virkeligheten. Bokens tittel spiller på den dobbelthet som er å finne i massemedias vesen: de kommunikative operasjoner er reelle så lenge det finnes teknologi til å formidle dem og mottakere som leser, ser og hører, i neste forstand er massemedias produkt: *informasjoner*, selv iakttagelser av verden. Definisjonen av hva som er massemedier begrenser seg i Luhmanns teori om massemediasystemet til at det ikke foregår noen direkte umiddelbar interaksjon mellom avsender og mottaker. Først gjennom brudd på denne interaksjonen fikk systemet den friheten det trengte for å utdifferensiere seg. For å kunne forstå massemedias vesen og funksjon må man innta en posisjon som observerer de observasjonene massemediene formidler, altså en annen ordens observasjon, men man må ta høyde for at man selv er blind for noe.

En viktig side ved Luhmanns teori er tesen om at massemedienes fremste funksjon er at de dirigerer samfunnssystemets selviakttagelse (Luhmann 2002:122). Massemedias informasjon, som straks den er formidlet mister sitt overraskelsesmoment og blir til ikke-informasjon, viser at massemediene skaper og bearbeider irritasjoner. I denne vedvarende og sirkulære konstrueringen av virkelighet, dannes beskrivelsene som det moderne samfunn orienterer seg etter, innenfor og utenfor massemediesystemet, i følge Luhmann.

Massemediene kommuniserer om noe, og det noe er ikke seg selv. Deri forstås at massemediene utgjør et system som ikke bare kan skjelne mellom seg selv og omverdenen, men må det for å kunne utføre sine operasjoner.

Som nevnt regner man Luhmanns teori som en sosiologisk teori om samfunnet, og målet er å lage et begrepsapparat som kan si noe allment om samfunnet. Erkjennelsesteoretisk står Luhmann nær fenomenologien. Fenomenologien oppfatter virkeligheten som en horisont, og en horisont er uoppnåelig og kan ikke observeres.

Den primære realitet ligger ikke i "verden derude" (og kognitionen kan reflektere over dette som den vil), men i de kognitive operasjoner selv, fordi disse kun er mulige under to betingelser, nemlig derved at de danner et system, der reproducerer

sig selv, og derved at dette system kan iagttage, når det skelner mellom selvreference og fremmedreference (Luhmann 2002:14).

Luhmanns teori er en kommunikasjonsteori, og ikke en handlingsteori. Systemteorien er ikke en teori om språket, men en teori om samfunnets virkelighetsproduserende kommunikasjon. Ligningen til språket er allikevel relevant, fordi språket også er et system. Å filosofere over språket må skje i språket, og dette er for språkfilosofene et uovervinnelig problem dersom man antar at man kan si noe sant om språket med språket. Annen ordens observasjon av massemedias observasjoner har for så vidt det samme problemet, hvilket i systemteorien løses ved forståelsen av systemene. Et system forutsetter en omverden, uten en omverden ville systemet ikke blitt et system: ”Realitet er således heller intet annet enn en indikator for succesrige konsistensefterprøvelser i systemet” (Luhmann 2002:15).

Virkeligheten dannes i systemet, og dermed er den både relativ og usikker, akkurat som språket ikke kan gi sannhet annet enn i språket. Systemteorien skiller seg fra lingvistikken ved at den ikke studerer strukturene som noe forut for språket, men hvordan kommunikasjonen i bruk produserer virkelighet.

Et spørsmålet som er viktig i denne sammenhenger er hvordan systemteorien til Luhmann forklarer hvordan massemediene konstruerer virkelighet. Som system følger massemediesystemet ”formelen” til systemteorien forøvrig, og jeg skal kort redegjøre for grunnbegrepene. Massemedia som system har samme mål som andre systemer, nemlig opprettholdelse av systemet, og suksessen måles deretter. Effektivisering som følge av ny teknologi er det viktigste premisset for utdifferensieringen av massemediesystemet, men er også i følge Luhmann, et blindspor hvis man skal angripe en årsak til den økende utbredelsen:

Man har brug for et historisk set længere udspendt beskrivelsestidsrum, som i princippet rækker tilbage til starten af trykpressens virksomhed, og man har især brug for teoretiske instrumenter, der er abstrakte nok til at kunne indordne teorien om massemedier i en almen teori om det moderne samfund. I det følgende sker dette via antagelsen om, at massemediene er et funksjonssystem i det moderne samfund, der ligesom alle andre funksjonssystemer har deres forøgende ydelseskapalet takket være uddifferentiering, operativ lukning og autopoietisk autonomi i de pågældende systemer (Luhmann 2002:17).

Den økende kompleksitet som de sosiale systemer både er en følge av og en årsak til, må ses i sammenheng med den historiske utviklingen av det moderne samfunn.

Luhmanns teori om sosiale systemer fanger opp massemedias vesen og funksjon i det moderne samfunnet, men teorien har ingen ambisjoner om å gi en ideologisk kritikk av samfunnet. Luhmanns påstand er at samfunnsforskning bør analysere de former for kommunikasjon som sosiale systemer benytter seg av, før den kan yte noen form for kritikk, siden samfunnet, i følge Luhmann, overlater sin selvbeskrivelse til massemediasystemet.

Massemediekommunikasjon i det moderne samfunnet er komplekse fenomener å studere, med uendelig mange innfallsvinkler. Førsteamanuensis ved Journalisthøgskolen i Oslo, Odd Raaum, argumenterer i *Pressen er løs!* fra 1999 for at journalistene ser på seg selv som den fjerde statsmakt, selv om dette ikke er nedfelt i noen lov (Raaum 1999). Dette er en av flere komplekse sider ved studier av massemediene, som sammenhengen mellom kommunikasjon og sannhet, kommunikasjon og makt, kommunikasjon og økonomi, og kommunikasjon og krise.

En nyhet kan ikke være sann, den er utsnitt av en virkelighet, en informasjon som er valgt ut av noen for å beskrive en hendelse. Den samme hendelsen kunne blitt beskrevet på uendelig mange andre måter. Maktforhold i mediekommunikasjon er komplekse forhold, men ikke nødvendigvis enkle strukturelle forhold. Reklamen, som har fulgt massemediene siden de første flygeblad, er en mye omdiskutert og utskjelt side ved kommunikasjonen, som deskriptivt har en salgsfremmende funksjon. Kommersialisme, som dette systemet er ubetinget avhengig av, er et paradoksalt negativt uttrykk, som mediene selv er med på å forfekte. Når det gjelder medias forhold til krise er det forholdet kanskje det mest iøynefallende. Nyheter om krise salgbare medieprodukter, og som oftest er det stor uoverensstemmelse mellom overskrift og personlig opplevd virkelighet.

3.5.5 Medietalens kode

Massemediesystemets kode er forskjellen mellom informasjon og ikke-informasjon. Systemet kan arbeide med informasjon. Informasjon er altså den positive verdi, designationsverdien, hvormed systemet betegner mulighetene i sin egen opereren. Men for at have frihet til at kunne anse noget for at være informasjon eller ej, må der også findes mulighed for at anse noget for at være ikke-informasjon. Uden en sådan reflektionsverdi ville systemet være udleveret til alt, hva der

kommer, og det vil sige: Det kunne ikke skelne mellom seg selv og omverdenen, kunne ikke organisere noen egen-reduksjon av kompleksitet, ikke noen egen-seleksjon (Luhmann 2002:28).

Enhver kommunikasjon i massemediesystemet krever en kontekst. Denne konteksten får massemediesystemet gjennom en kode som systemet benytter seg av i sin kommunikasjon. Denne koden er binær, den har to verdier, en positiv og en negativ. Den positive verdien gir systemet operasjoner, mens den negative verdi ikke leder til operasjon, eller *kommunikasjon*. Sistnevnte kan likevel eksistere i systemet som *refleksjon*. Luhmann kaller denne koden i massemediesystemet for informasjon/ikke-informasjon. Det systemet betrakter som informasjon er det systemet meddeler, altså informerer om. Det systemet ser som ikke-informasjon, lar det ligge. Det som er spesielt med massemediesystemets kode er at så snart noe er definert som informasjon, faller det over i det som er ikke-informasjon, informasjonen må være ny for å kunne betegnes som informasjon. Dette fører til en strøm av ”ny” informasjon, og danner en uro i omverdenen. Men uroen kommer ikke fra massemediene, den kommer fra systemets omverden.

Sett i et historisk perspektiv tvinger dette kravet om nyheter frem samfunnsendring. Et standssamfunn var, i følge Luhmann avhengig av vedvarenhet og tiltro til systemet, tilstander et massemediesystem ikke kan gi.

Massemediene har tre programområder, som medieforsker Terje Rasmussen kaller genre. Nyheter, som har som funksjon å fornye virkelighet, underholdning fyller uvirksom tid med en parallell virkelighet, og reklame som identitetsdannende salgspromoting. Disse tre genrene i massemedia er strukturelt koblet til de andre systemene, nyhetene til politikken, underholdningen til kunstsystemet og reklamen til det økonomiske systemet, men alle operasjoner er underlagt samme koden (Rasmussen 2003:112).

I medias *blinde flekk* ligger er det som faller utenfor koden, det som ikke lar seg kommunisere. Fenomener i medias blinde flekk finnes, men koden informasjon/ikke-informasjon fanger det ikke opp.

3.6 Massem medias programområder – nyheter, reklame og underholdning

3.6.1 Nyheter

”Verden består av handlinger og hendelser som journalistikken omgjør til nyheter ut fra kriterier om hva informasjon og nyheter er” (Rasmussen 2003:114). Nyhetene i massemedia må ha en stor grad av virkelighet i seg for å virke troverdig, men ikke nødvendigvis stor sannhetsverdi. Sannhet er ikke den koden nyhetsredaksjonene selekterer sine operasjoner med, men som nevnt informasjon/ikke-informasjon, og koden er i dette programområdet mest tydelig.

Koden informasjon og ikke-informasjon er en nødvendig betingelse for å kunne levere den kommunikasjon massemediesystemet faktisk leverer. Uten en slik kode ville kommunikasjonen være uforståelig. Koden brukes i seleksjonen av er derfor nødvendig, og det gjelder for alle sosiale systemer, men særlig i massemediesystemet (nå er det ikke slik at seleksjonen som foregår er en bevisst handling, den er systembetenget, og det finnes ingen frihet i vid forstand bak seleksjonen). Informasjonen som skal ut må være forståelig og lett tilgjengelig for at mottakelsen skal være så bred som mulig. Selektorene er blant andre at informasjonen må være ny, nyheter inneholder ofte konflikter, kvantiteter, og normbrudd. Når det gjelder normbruddet som seleksjon, viser det seg i at nyheter ofte fremstilles som skandaler, og igjen, behandlingen av skandalen er like ofte ”skandaløs”, altså sirkulære nyhetshåndteringer. Felles for selektorene er at de i motsetning til hvordan vi opplever våre egne liv, gir inntrykk av diskontinuitet, og krise. ”Nyheder skaber og reproducerer fremtidsusikkerheder – imod enhver kontinueren af den verden, der er kendt fra den daglige perception” (Luhmann 2002:52).

Nyhetsendingene er ankerpunktet i massemediene. De kommer til faste tider og har en form som er tilnærmet lik i alle kanaler. Dette er også de sendinger hvor vi får oppleve minst mulig kropp. Nyhetsoppleseren viser lite av seg selv, kun det som er strengt nødvendig. Formålet med en slik skrelling av bildeinformasjon er å mediere konkret informasjon. Det er allikevel visse ting nyhetsoppleseren ikke kan skrelle vekk, som dialekt og eventuelle uforutsette hendelser. Hosting, eller andre ukontrollerte bevegelser, virker svært forstyrrende, også skeive slips, og tekniske avbrytelser. Når nyhetsoppleseren mister manuset sitt, virker hun totalt hjelpeløs. Det viser hvor liten avstand det er mellom det strengt alvorlige og det komiske.

3.6.2 Reklame

Reklamen benytter seg av bevisste narrative grep for å formidle sin informasjon. Den franske litteraturforskeren og essayisten Roland Barthes (1915-1980) analyse av reklamen i *Mytologier* fra 1957 viser hvordan *tegn* kan virke i en *reklamefortelling*, og er en interessant sidespor i redegjørelsen av denne teorien. Er reklamen vellykket, klarer den å denotere sine konnotasjoner. Skummet i vaskepulveret konnoterer luksus fordi det ikke fremstilles som direkte nyttig, men som noe lett og luftig som gir tøyet en nærmest åndelig dimensjon, og maskerer den etsende funksjonen vaskemiddelet har (Barthes 1999:35). Reklamen er ærlig og uærlig på samme tid, ved at den forutsetter at alle er inneforstått med sin uærlighet.

Reklamens funksjon i massemedia er, i følge Luhmann, å forsyne mennesker som ikke har det, med god smak, og reklamen er strukturelt koblet sammen med det økonomiske system. Det økonomiske system er avhengig av å selge varer og reklamen skal sørge for det via massemediesystemet. Allikevel er det tegn, argumenterer Luhmann for, som tyder på at den strukturelle koblingen mellom disse systemene er avtagende: reklameutgiftene øker og viktigheten av å være synlig i det økonomiske systemet er en årsak til dette.

Merkevarebyggingen krever at man er i mediebildet konstant slik at markedsføring fortøner seg som en tvang. Stadig nye *innpakninger* er tegn som tyder på dette. Fornyelsen er en side ved koden informasjon /ikke-informasjon som også gjelder i reklamen, og oppdagelsen av kjøpekraften blant ungdom har bidratt til denne utviklingen. I dag er det ikke uvanlig å reklamere med virkemidler som tillegger produktet en "konnotasjon" av individualisme. Det er videre, i følge Luhmann, tegn som tyder på at de strukturelle koblingene mellom kunstsystelet og reklamen i massemediesystemet er tiltakende.

3.6.3 Underholdning

Underholdningens eneste funksjon er å underholde ved hjelp av informasjoner. Fiksjonen er i stand til å vise virkelighet som er umulig, men som har narrativ verdi. Subjektet som fremstilles er fiktivt, i romanen eller i filmen, men som tilskuer kan man identifisere seg med subjektet. Underholdningen regulerer således inklusjon og eksklusjon (Luhmann 2002:82). Uten medfødt identitet er individet overlatt til selv å danne et selvbylde, og det moderne mennesket kan fritt hente inspirasjon fra underholdningen.

Underholdningen skiller seg fra kunsten med sin observasjonskode. Men det er strukturelle koblinger mellom underholdning og kunsten, og Team Antonsen er etter min mening et eksempel på det.

3.7 Kunstsystemet

I Luhmanns teori utdifferensieres kunstsystemet, slik de andre systemene utdifferensieres, på grunn av økt kompleksitet i samfunnet og nye krav til kunsten. Kunsten opphører på et tidspunkt å ha en religiøs funksjon, og bidrar etter hvert til menneskenes behov for selviakttakelse. Et kunstverk defineres som kunst etter koden vellykket/ikke-vellykket i det å fortelle oss noe om oss selv. Systemet av kunstteorier og kunstkritikere rundt kunstverkene bedømmer hvorvidt kunstverket er vellykket eller ikke.

The work of art, then, establishes a reality of its own that differs from ordinary reality. And yet, despite the work's perceptibility, despite its undeniable reality, it simultaneously constitutes another reality, the meaning of which is imaginary or fictional. Art splits the world into a real world and an imaginary world in a manner that resembles, and yet differs from, the use of symbols in language or from the religious treatment of sacred object and events. The function of art concerns the meaning of this split - it is not just a matter of enriching a given world with further objects (even if they are "beautiful") (Luhmann 2000:142).

Den skjønnne kunsten kan ikke tilfredstille et komplekst samfunns kunstbehov, siden samfunnet har endret seg. "We can establish that this function turns on creating a difference between two realities or, to put it differently, providing the world with an opportunity to observe itself" (Luhmann 2000:146). Kunstens funksjon har gått over til å tilby samfunnet en mulighet til å observere seg selv.

Litteraturviter Eivind Røssaak har på oppdrag av Norsk Kulturråd forsket i det man kan si er en ny trend blant norske kunstnere, en dreining mot selviakttakende kunst. I nettpubliseringen *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur* (Røssaak 2005), presenterer han tre kunstnere og deres kunst: forfatter Dag Solstad, fotograf Vibeke Tandberg og den svenske

forfatteren Stig Larson. Røssaak oppsummerer sine observasjoner med bakgrunn i Luhmanns kunstteori slik:

Stadig flere kunstverker utforsker samfunnets egne måter å iakttas på. De transplanterer andre systemers måter å iakttas på, de snylter på kulturindustriens personfokus, medisinen, psykiatrien, politiets, naturvitenskapens, fysikkens og de nye teknologienes måter å observere mennesket på. Kunsten objektiverer selviaktakelse ved å iverksette den eksperimentelt i kunsten. Den gjør det ikke ut fra de prosedyrer som styrer andre disipliner, men som et kunstnerisk eksperiment. Selviaktakelsesprosedyrene i kunsten blir derfor eksperimentelle av en særlig art. De er ikke forpliktet i forhold til de konkurrerende systemenes logikker. Kunsten blir derfor et interessant sted å utforske kunnskapens og individets konstituerende operasjoner i et samfunn, det som gjør kunnskap til kunnskap og individer til individer, til borgere, kort og godt: til et selv, seg selv (Røssaak 2005:18).

Sosiolog Kjetil Jacobsen oppsummerer kunstens rolle i forhold til de andre sosiale systemene slik:

”I kunsten utforsker samfunnet (kommunikasjonen) sin formgivende evne og dermed også sine grenser i forhold til det som ikke kan kommunisere og som ikke lar seg kommunisere, men som (min rettelse) selv digitale og masseproduserte kommunikasjoner forutsetter, nemlig menneskets sjelsliv og kropp” (Jacobsen 2004:7).

I Luhmanns prosjekt kommer, slik jeg ser det, *menneskelighet* inn i teorien om sosiale systemer i hans kapittel om kunst. Menneskelighet forstått som sjelsliv og kropp. Disse sidene ved mennesket er det ikke rom for i de andre systemkommunikasjonene, annet enn når de er tema for kommunikasjonen.

Kunstens funksjon i den moderne verden er den samme som i førmoderne tid, men kunstens kommunikasjon er likevel endret, slik Jacobsen ser det: ”Kunstens sosiale funksjon forblir den samme, nemlig å iakttas verden. I moderniteten blir den imidlertid en selvreferensiell tale om formen. Den iakttar formene som gjør verden iakttakbar” (Jacobsen 2004:20).

I neste kapittel vil jeg forsøke å se etter de sidene ved massemedia som trekker kunsten inn i underholdningen. At massemediene er et autopoietisk lukket system innebærer ikke nødvendigvis at det ikke eksisterer frihet i systemet, kanskje må en bare lete i systemets egne operasjoner som er selvmotsigende.

Luhmanns teori iakttar hvordan det moderne samfunn konstruerer sin virkelighet kommunikativt i utdifferensierte kommunikative systemer som økonomi, vitenskap, massemedier, rett, helse og kunst. Disse er kodete observasjonssystemer som reduserer verdens kompleksitet og gjør den observerbar, men bare under en helt bestemt synsvinkel som da er systemets egen (Jacobsen 2004:6).

Luhmann hevder, som nevnt, at det er strukturelle koblinger mellom underholdningen i massemedia og kunsten, og det kan i den forbindelse være interessant å se på Pop Art-bevegelsen i kunsthistorisk sammenheng. Man kan si at kunsten i denne bevegelsen tok inn i seg de endrede produksjonsbetingelsene i samfunnet, og flyttet grensene for hva som kunne bli betegnet som kunst, og hvor kunsten skulle presenteres. Reproduksjon og masseproduksjon er kjennetegnet for Pop Art-kunsten.

Utdifferensieringen av kunstsyste­met kan også ses i lys av Walter Benjamins essay om kunsten i kunstens reproduksjonsalder fra 1936. Benjamin argumenterer bl.a. for at fotografiet virker demokratiserende på kunstsyste­met. Når kunsten mister autoritet ved at den blir reproduisert og mangfoldiggjort, mister den sitt krav på å være unik og sin aurabelagte autoritet. Kunstens funksjon endres, fra en religiøs funksjon og et spørsmål om mimesis, til selviakttakelse. Mulighetene fotografiet og senere filmen representerer for enkeltmennesket skaper et krav i folket om å bli reproduisert. Kunstverket har ikke lenger status som unikt.

4 Karnevalisme og systemkritikk i programserien Team Antonsen

4.1 Team Antonsen

Vinteren og våren 2004 gikk programserien Team Antonsen på NRK TV hver onsdag og torsdag. Medlemmene i teamet Harald Eia, Bård Tufte Johansen, Atle Antonsen og Kristopher Schau er kjent fra andre NRK TV programmer som bl.a. Lille Lørdag, Åpen Post, Ut i vår hage, XLTV og fra NRKP3, i senere tid uten Kristopher Schau i: Brødre som ikke er brødre og Ut i vår hage 2. Team Antonsen har form som et humoristisk liveshow med publikum og innslag av sketsjer som er innspilt på forhånd. Programregien kan virke improvisert, men dialogene er nøye innstudert og svært lite er overlatt til tilfeldighetene, det viser tilleggsmateriale på DVD-utgaven som kom i 2004 (Når datoer i teksten er i parentes, viser de til nrk.no, Nett-TV, Underholdning).

4.1.1 Den nye humoren og sosial risiko

Både Lille Lørdag og Åpen Post er omtalt i medieforskningen som eksempler på *den nye humoren*. Karakteristikken har vært at den er genreoverskridende, refleksiv og ironisk. Det er ikke problematisk å tillegge Team Antonsen den samme betegnelsen. Den nye humoren representerte noe nytt i kringkastingen i Norge, og fikk mye medieomtale i andre medier. Medieviter Espen Ytreberg analyserer det moderne fjernsyn i boken *Brede smil og spisse albuer – Hvordan fjernsynet overtaler* fra 2000, og den nye humoren får betydningsfull plass i hans analyse. Her beskrives den og dens virkemidler som uttrykk for blant annet *sosial aggresjon*. Ytreberg omtaler et spesielt intervju Bård Tufte Johansen gjør med lederen for organisasjonen Mensa i programmet Lille Lørdag fra 1995. I dette intervjuet er ikke Mensa-lederen klar over Bård Tufte Johansens tvetydige intensjon med intervjuet, og svarer seriøst på spørsmål som for seerne er opplagt ironisk ment. Lederen for en organisasjon hvor medlemmene har en IQ som er langt over gjennomsnittet i befolkningen for øvrig, forstår altså ikke at han blir gjort gjøn med. Dette kan ha å gjøre med at Bård Tufte Johansen og Mensa-lederen opptrer i to forskjellige genre, den ene i det vi i forlengelsen av Bakhtins karnevalteori kan kalle den lystig-parodiske og den andre i det seriøst-høytidelige. Bård Tufte

Johansens lystig-parodiske intensjon blir av Mensa-lederen ikke forstått, men derimot av fjernsynsseerne, og dette kan tolkes som et kommunikasjonsproblem. Problemet med å tolke dette som et kommunikasjonsproblem, er at intensjonen antakelig var at problemet skulle oppstå. Intervjuet danner grunnlag for denne karakteristikken hos Ytreberg:

Svært ofte er den nye humorens sosiale situasjoner ikke et tilfelle av enten kynisk utdriting eller bare lek med sjangere og konvensjoner. Den lever av å være begge deler på en gang, den setter i scene konflikter og vaklende balanse ganger mellom det å drive gjøn med konvensjoner og gjøn med personer. I denne usikre balanse gangen ligger mye av den nye humorens spenningsmoment og tiltrekningskraft. Gjør Bård Tufte Johansen narr av Mensa-lederen eller av intervjusjangeren og intervjuerrollen? Han gjør selvfølgelig begge deler. Og elementet av lek med sjangere og konvensjoner betyr ikke at verken Mensa-lederens eller Tufte Johansens offentlige omdømme blir usårlig. På mange måter er det tvert i mot: Denne uforpliktende, distanserende strategien får sosiale spenninger og sosial risiko til å blusse opp og bli mer påtrengende enn noensinne. Derfor bør man være forsiktig med å bruke elementet av noe grunnleggende uforpliktende i slike programmer til å bagatellisere elementet av sosial risiko og bruken av sosial aggresjon. Da gjør man ikke annet enn å slippe fjernsynets makthavere av kroken (Ytreberg 2000:144).

Den sosiale risiko som ligger i en slik måte å ”drite ut” mennesker på fjernsynet på, henger sammen med at det foregår et brudd på en konvensjon der den ene er inneforstått med bruddet og den andre ikke er det. Ironi som form fungerer bare for den som er inneforstått med flertydigheten. Ironi kan derfor være en sosial eksentrisitet der noen er med, mens andre ikke. Ironi er forbundet med latter, og latteren virker i en slik sammenheng sosialt ekskluderende. Bergson omtaler denne latteren som straffende, og vi kan si at når vi ler av at Mensa-lederen ikke er inneforstått med ironien, ler vi av ham og hans stivbeinte forhold til intervjugenren. Kan hende har latteren her også et tilsnitt av lettelse over at ikke det er vi som sitter i hans stol.

Intervjuet med Mensa-lederen er ligger over et tiår tilbake i tid, og Team Antonsen er en videreutviklet form for fjernsynshumor i forhold til Åpen Post. Den ironiske formen har gått over til det jeg vil kalle en mer parodisk form. Forskjellen ligger i at ironien har dreid seg over i en mer helhetlig og grotesk form, og det ironiske er helt og fullt akseptert som genre, både av deltakerne og tilskuerne. Jeg skal ikke analysere Lille Lørdags innslag i denne oppgaven,

men påpeke at jeg ser at det karnevaleske ikke i alle sammenhenger kan brukes om den nye humoren, og i nevnte tilfelle er det spesielt problematisk. Hvis vi tar utgangspunkt i den groteske parodien som Bakhtin omtaler i sin studie av middelalderens latter, og overfører den til dette eksempelet, ser vi at latteren her ikke er universalistisk, og den ligner mer den parodien som Bakhtin kaller den borgerlig og satiriske.

Men jeg vil allikevel holde litt fast ved Ytrebergs holdning til humoristene, for hans holdning gjenspeiler også hvilket syn han har på makt og fjernsynsunderholdning. Det virker som om Ytreberg mener det finnes makthavere *bak* fjernsynet, noe jeg tviler på om det gjør. Man kan peke på maktstrukturer for eksempel mellom underholdning og reklame, men det er vanskelig å peke ut bakmenn. Luhmann beskriver strukturelle forhold mellom reklamen og underholdningen, altså mellom det økonomiske system og massemediasystemet, men hevder altså at dette er autopoetiske kommunikasjonssystemer, og ikke kognitive systemer med evne til selvrefleksjon.

4.1.2 Karneval i kringkastingen

Det jeg vil vise i dette kapittelet, er at Team Antonsens humor også kan ses på som noe annet enn enten snever, ondsinnet humor eller politisk satire. Derfor skal jeg også trekke inn Bakhtins forståelse av karnevalets latter, og se programserien i et karnevalistisk lys. Kroppsliggjøringen av poengene i serien er et tegn på noe annet eller noe mer enn en distansert intellektuell humor. Og rollespillet og iscenesettelsene er viktige argumenter for å lese programserien i et kunstfelt. Samtidig opptrer Team Antonsen i fjernsynet, med fjernsynets virkemidler, hvilket kan virke begrensende med tanke på å lese dem inn i et kunstfelt.

I Yngvar Kjus' hovedoppgave "Karneval i kringkastingen" fra 2004 er det den refleksive og eksperimenterende formen i programserien Åpen Post som blir analysert. Kjus ønsker også å forklare humoren og latteren ved å vise til Bakhtins karnevalsteori. Utgangspunktet for Bakhtins litteraturteori var den folkelige latterkulturens groteske humor og karnevalets formspråk, hvilket gjør likhetstrekkene med den nye humoren interessante. "På grunn av Åpen Posts kombinasjon av rå, fysisk komikk og refleksive parodier vil jeg prøve å forstå programmet i lys av Bakhtins karnevalsteori" (Kjus 2004:3). Utgangspunktet til både Kjus sin hovedoppgave og min oppgave er å se den nye humoren i lys av en karnevalsteori som hever

det groteske formspråket opp til en livsanskuelse, og ikke undergraver dens frigjørende og kritiske aspekt.

En viktig innsigelse Kjus kommer med i sin oppgave er begrensningen av karnevalsmetaforen i brytningen mellom de som ser på fjernsynet og de som er i skjermen i innslag med bruk av skjult kamera: ”Karnevalsmetaforens begrensning i forhold til denne underholdningsformen er at alle deltakerne ikke er inneforstått med humoren” (Kjus 2004:76). De som er TV-seere, vet mer enn de som er i TV-skjermen, og det utgjør en vesentlig forskjell, med tanke på at karnevalet blir beskrevet som en lek som ikke skiller mellom skuespiller og tilskuer.

4.2 Intervjuene

Intervjugenren blir satt på prøve også i Team Antonsen. Intervjuene som gjøres i denne serien bærer fortsatt preg av å være gjort for noe annets skyld, slik det beskrevne intervjuet med Mensa-lederen var, men humoren er i mindre grad rettet mot intervjuobjektet, og i større grad rettet mot intervjueren. Perspektivet har altså snudd, og da er det interessant å trekke inn Harald Eias kommentar til programserien i kommentatorsporet på DVD-utgaven, hvor han hevder at Åpen Post var samfunnssplittende, mens Team Antonsen var samlende. Programserien er fortsatt en lek med konvensjoner, og slik jeg ser det degradering av abstrakte begreper til den materialistiske verden. I disse intervjuene er det begrepet selvironi som blir degradert.

4.2.1 Atle Antonsen intervjuer Lars Saabye Christensen med glatte sko (21.02.04)

Intervjuet foregår utendørs på vinterstid, og intervjueren Atle Antonsen har, slik tittelen sier, på seg glatte finsko. Ustanselig er vi som seere fokusert på kroppen til Atle Antonsen, som hele tiden er på nippet til å falle, og stadig gjør det. Samtidig stiller han seriøse, litterære spørsmål til forfatteren som svarer så uanfektet han kan. Det er ikke Lars Saabye Christensen som er hovedperson i intervjuet, men det er kroppen til Atle Antonsen. Og seernes kropp er engasjerer seg, på den måten at vi kjenner det på kroppene våre at han kommer til å falle igjen. Intervjuet som form er satt på prøve, for det er vanskelig å konsentrere seg om både innholdet og om personen, faktisk forsvinner innholdet fullstendig i ståheien rundt Atle Antonsen. Det er tilsynelatende ikke med vilje at kroppen til Atle Antonsen degraderer den

alvorlige samtalen, men vi vet samtidig at situasjonen er regissert. Slik er situasjonen komisk intellektuelt sett fordi intervjugenren er satt på prøve, og samtidig kroppslig fordi kroppen fryder seg over fallene. Bergson viser i *Le Rire* at det er et klassisk humoristisk virkemiddel at kroppens stivhet blir satt opp mot naturens dynamikk. Kroppen forøker å motsette seg fallene, og det er muligens derfor situasjonen blir komisk. Intervjueren benytter seg av et klassisk humorvirkemiddel i så måte, og Lars Saabye Christensen tar ikke skade av å bli satt i skyggen fordi han er ikke engasjert i situasjonen. Han svarer når han kan, og tier når han ikke blir hørt. Det kan tyde på at forfatteren er inneforstått med denne formen for intervju. Dermed kan det også tyde på at denne situasjonen ikke er en situasjon hvor sosial risiko er betegnende. Snarere tvert om fremstår Lars Saabye Christensen i et positivt lys, fordi han viser at han er med på leken. Intervjuet er et vrengebilde på hvem som er som er viktig i et intervju, samtidig som den fallende kroppen til Atle Antonsen tar all fokus vekk fra det litterære innholdet. Idéen til dette intervjuet er stjålet fra en video som er laget av en kunststudent, det avslører Harald Eia i kommentatorsporet til innslaget i DVD-utgaven, hvilket gir en indikasjon på at underholdningen henter sin inspirasjon fra kunsten.

Den moderne kunstens funksjon er i følge Luhmann å sette *formene* på prøve, ved å utfordre dem på en estetisk måte. Å skille mellom form og innhold er derfor gjerne vanskelig i kunsten. Dette intervjuet som uttrykt henter sin inspirasjon fra kunsten, kan også ses på denne måten. Intervjuet har en fysisk-kroppslig grotesk estetikk, fordi den trekker ned til jorden, bokstavelig talt, og materialiserer en konvensjonell og respektert fjernsynsgenre.

4.2.2 Intervju med Cato Zahl om selvironi (04.02.04)

Cato Zahl er invitert til studio for å vise storsinn og selvironi, og for å snakke om sine lyter. Intervjusituasjonen blir komisk fordi Cato Zahl tilsynelatende ikke vet hvilken skavank han er invitert til studio for å snakke om. Programleder Atle Antonsen blir ”perpleks” når Cato Zahl tror han skal snakke om den store glippen mellom tennene sine. Vi som seere ser, og vet sannsynligvis allerede, at Cato Zahl er sterkt funksjonshemmet – han mangler begge sine hender, og vi vet at Atle Antonsen vet at Cato Zahl vet at han er det. Det er altså et slags spill hvor hovedfokus er rettet mot Atle Antonsens ”forundrede” uttrykk over Cato Zahls selvfornektelse. Samtidig blir selvironien spilt ut, for Cato Zahl kan ikke ta seg selv spesielt høytidelig når han spiller med i dette spillet. Cato Zahl ”forteller” villig om hvor vanskelig det for ham var å krysse nordpolen med den store glippen mellom tennene, uten å ta med

vanskelighetene vi kan tenke oss han må ha hatt uten armer. Fysisk viser han med kroken sin glippen som han har mellom tennene.

I dette intervjuet har kroppen også en sentral rolle, og også i dette intervjuet reagerer kroppen på tanken om hvordan det er å gå på ski til Nordpolen uten armer. Hvilke utfordringer av kroppslig karakter kan man ikke leve seg inn i, når man tenker på Zahls reise over flere måneder på ski i streng kulde. Likevel er det ikke kroppen til Cato Zahl som i dette innslaget bli gjort til latter, men *forundringen* Atle Antonsen viser over den opplagte *selvfornektelsen* til Cato Zahl.

En årsak til at temaet i denne sammenhengen ikke fremstår moralistisk, i den forstand at Team Antonsen skulle *vise verden hvor tolerante de er*, er den groteske formen og latterens verden. Innslaget er overdrevent, og det er abstrakte ideer som selvfornektelse som det blir gjort poeng av. Underliggende poenger er Zahls spesielle kropp.

Men dette er et avansert mediespill og ikke alle kan spillet. En av årsakene til at Cato Zahl nettopp stiller opp i dette programmet, kan være at han stoler på Team Antonsens stramme regi, det kommer ingen overraskelser som bryter med den form som er dannet med denne nye humorens programserier. Publikums tillit til at dette er morsomt hviler på at hele serien er laget over en slik usynlig overenskomst mellom Team Antonsen og deres gjester, i dette tilfellet Cato Zahl.

Det er flere perspektiver å se dette intervjuet fra, fra det kroppslige til det genremessige ved intervjuet, og samtidig er lekenheten og rollespillet så godt iscenesatt at vi som seere kan leve oss inn i alle perspektivene samtidig, dersom vi aksepterer at vi er med i et spill.

Iscenesettelsene er et av de tydeligste karnevalistiske trekkene ved programserien, slik jeg ser det. I korte innslag skapes situasjoner der alle er klar over at det som egentlig foregår er rollebytter, iscenesettelser av sosiale spill. Samtidig er den fulle forståelse av leken som utspiller seg, avhengig av vår mediehukommelse. Slik er likheten med Bakhtins karneval at også den festen som utspiller seg på torget får sin mening på grunn av de rollene som spilles i dagliglivet. Fillekongene og fillepavene er motstykker til alvorets konger, og iscenesettelsene av disse filleversjonene fungerer som en demokratisering av det folkelige livet. Det spesielle med programseriens karnevalisme i denne sammenhengen er kamerablikkets intellektualisering av iscenesettelsene i situasjonene, og det er muligens også det som skiller

programserien fra karnevalet. I følge Bakhtin var ikke karnevalet en gjennomtenkt intellektuell lek, men en kroppslig fest.

4.2.3 Intervju med Børge Stensbøl om forsøk med kloning av toppidrettsutøvere (26.02.04)

Harald Eia intervjuer Børge Stensbøl der tema er ”påstanden” fra Toppidrettscenterets forskningsgruppe om at ”hvis Norge skal nå OL-mål om 35 gull, må det klones toppidrettsutøvere og toppidrettsledere”. Eia introduserer i starten en kloning av Børge Stensbøl selv. Bård Tufte Johansen utkledd som kloningen Børge Stensbøl, tar over samtalen umiddelbart, og blir hovedpersonen. Han skjelver voldsomt i stemmen, altså en overdrivelse av et karakteristisk kroppslig trekk hos den daværende lederen for toppidrettsutøverne. Også i dette intervjuet er fokus rettet mot medlemmene i teamet, og Børge Stensbøl fremstår som en person med selvironi. Det er ingen tegn til at han misliker situasjonen han er i. Neste kloning er en av ”Ole Einar Bjørndalen”, en person uten språk, altså en dårligere kloningsutgave enn Bård Tufte Johansen sin. Når siste kloning dukker opp, skal det forestille en kloning av ”Kuppern” i form av en ”Ringeren i Notre Dame”- utkledd Kristopher Schau. Den siste kloningen er trukket så langt unna opphavsmannen som mulig, og trukket helt ned til det mest primitive. Degraderingen har gått gradvis fra en nesten lik, talefør Børge Stensbøl, til en gryntende Ole Einar Bjørndalen og til slutt en neandertalsk Kuppern.

Når det gjelder valg av tema, kan man si at et mulig underliggende poeng ligger i en antakelse om at idrettsutøvere ikke utvikler intellektet like mye som de utvikler kroppen. Kloningen som blir foretatt i dette intervjuet kan være et bilde på denne antakelsen. Toppidrettsutøvere er ofte idoliserte personer i den alvorlige medieeverden. I Luhmanns beskrivelse av massemediesystemets beskaffenhet, forklarer han at det er enklere for det å ta inn i systemet kvantiteter som høyest, lengst, fortest, tyngst og hva mer man kan konkurrere i, enn kvalitative informasjonen. Man kan også si at idolisering av personer er en god måte å selge aviser på. Massemediene bygger opp helter, for å rive dem ned, og bygge dem opp igjen. På denne måten holder massemediene seg selv aktuelle på, uten særlig omtanke for personene det gjelder, massemediene kan nemlig skjule seg bak ”informasjonsplikten”.

I Team Antonsen som jeg mener dekonstruerer blant annet denne siden ved medias beskaffenhet, blir personer ikke idolisert, men gjort *pussige*. Hele intervjusituasjonen og

programserien er pussig, det er de marginale sidene som er gjort til de interessante sidene ved personer, de sidene som muligens tilhører *medias blinde flekk* i den alvorlige meieverden.

Det er et gjennomgående komisk poeng i programserien at selvironi som underforstått er et sosialt gode, blir degradert. Selve begrepet selvironi blir brukt på en måte som også ironiserer over det ”høythengende” innholdet i begrepet. Om begrepet ironi kan man si at det er tvetydig, det har to meninger på samme tid, og den ene betydningen er ikke nødvendigvis den motsatte av den andre, men at ironien skaper en helt ny betydning. Og ironikeren er ikke et moderne fenomen. Slik beskriver litteraturteoretiker Arnfinn Åslund begrepet ironi:

”Det greske *eironeía* tyder at ein person forstiller seg. I dei greske komediane var det ein rollefigur som vart kalla *ieron*. Han var kjenneteikna nettopp ved at han forstilte seg. Mellom anna gav han seg ut for å vera dummare enn han eigentleg var. Ved hjelp av denne strategien enda det ofte med at han tok innersvingen på den brautende og sjølvskrytande typen” (Åslund 1994:92).

Disse programinnslagene viser abstraksjon av begrepet ironi, og det er denne abstraherte ironikeren som blir gjort til latter i programserien. At ironien i programserien selv blir gjort til objekt for latter er et argument for å kalle programserien parodisk i en mer universell forstand, det er ingenting som får unnslippe, og særlig ikke høyere abstrakte og intellektuelle begreper som ironi og selvironi er. Ironikeren i litteraturteorien har et formål med sin ironi, mens ironien i denne programserien selv er offer for latter. Som Bakhtin skriver i sin analyse, er degraderingen av det åndelige ned til et materielt plan det viktigste trekket i karnevalsfestene, og vi kan se Team Antonsens degradering av selvironi i det samme lyset. Når begrepet selvironi mister sin materialistiske form, eksisterer det kun som et ideal. Bakhtin argumenterer for at det abstrakte ikke kan tjene latteren i det groteske perspektivet. Kanskje er det en fruktbar måte å lese dette intervjuet, og resten av programserien på, altså som en måte å materialisere og degradere abstrakte begreper.

Kjus nevner i sin hovedoppgave om *Åpen Post*, at det er kjennetegnende for serien at de fordobler parodiene sine ved å gjøre narr av den politiske satiren. Om ”Kyllingstuntet” som ble vist på NRK i forbindelse med Thorbjørn Jaglands hastige sykehusinnleggelse i 2002, skriver Kjus: ”Etter at kyllingsmannen fremstod som en tradisjonell samfunnsrefser, ble figuren grundig latterliggjort selv” (Kjus 2004:101). I dette innslaget fremsto humoren i utgangspunktet som ren satire ved at innslaget kunne leses som en kritikk av mediernes

håndtering av Thorbjørn Jagland. Mediene hadde i forkant av Thorbjørn Jaglands sykehusinnleggelse hatt stor fokus på konfliktene rundt politikeren, og det samme fokuset ble også av pressen vinklet som en av årsakene til sykehusinnleggelsen. Dette komplekse forholdet som mediene har til ”personer”, blir belyst i Luhmanns teori om massemedienes holdning til nettopp informasjon. Massemedienes vinkling i denne saken er et godt eksempel på kommunikasjon som følge av kommunikasjon. At Jagland legges inn på sykehus er en ny nyhet i føljetongen om Jagland som var aktuell på den tiden. At mediepresset er årsaken til at Hagland legges inn er likeledes også bare en ny nyhet. Dette bildet blir komisk sett utenifra, og Kyllingmannen gjorde det. Kyllingmannen presset seg inn i kameralinsen, for å vise hvilken hyklersk rolle det var å stå utenfor sykehusdøren med mikrofon, og melde at det var på grunn av mediepresset at Jagland var blitt syk. Journalisten fra TV2 ble i tillegg sint på Kyllingmannen og kalte ham for ufølsom, om om ikke deres felles medium er det mest ufølsomme av dem alle. Men når Kyllingmannen refser dette forholdet som media har til personer og kaller den hyklersk, tar humoren en form som humoristene ikke kan holde på. Kyllingmannen må degraderes fra idealenes verden. Denne degraderingen står de for selv, ved å fremstille kyllingmannen som en tøysete figur for ettertiden, når Bård Tufte Johansen ikledd kyllingdrakta stiller opp i flere medier uten nevneverdig dypt budskap.

Et av menippeens mest karakteristiske trekk er fremstillinger av ekstraordinære situasjoner for å stille allmenngyldige sannheter på prøve, hevder Jostein Børtnes i ”Mannsfantasi eller menippeisk satire” (Børtnes, Nordlit nr. 8). I programserien er det å stille allmenngyldige mediesannheter på prøve nærmest gjort til en hovedsak. Samtidig er det viktig å holde fast ved at det er innenfor systemet de allmenngyldige sannhetene settes på prøve. Det er de sannhetene som media selv har konstruert som settes på prøve.

Gjestene i denne programserien er klar over hva de er med på, kanskje med unntak av Kari Bremnes, som blir brukt i innslagene Kjempesjansen Nord (07.01.04, 21.02.04 og 26.02.04), uten at hun selv er med og seerne får ikke vite hva hun synes om innslagene. Forandringen fra Åpen Posts mer *sosialt risikable* intervjuer og innslag, kan ha en sammenheng med at publikum og gjester er blitt trent i genren, at man forstår hvilken lek man er med på. I Bakhtins beskrivelse av karnevalet er dette et viktig poeng, nemlig at alle ler av alle: ”Det er en sosial og folkelig felles følelse. Menneskene føler denne livets uavbrytelighet på festplassen, i karnevalsmengden, når det kommer i berøring med fremmede kropper i alle tilstander og aldre” (Bakhtin 2003:70). Men den største forandringen består i at humoristene i

Team Antonsen setter seg selv i sentrum. Ytreberg ser det også som et formildende element at humoristene bruker seg selv i stor grad: "Når de eksponerer seg og sitt privatliv såpass omfattende som de gjør, utsetter de også seg selv for et press mot omdømmet" (Ytreberg 2000:145).

Et godt eksempel på dette er når de bruker "løgn-detektoren", som alle teammedlemmene går gjennom (samlet i DVD-utgave, Volum 1: Bonusspor). Intime spørsmål om runking på egne og andres kontor, seksuell tiltrekning av de andre teammedlemmenes koner og avsløring om kjønnsykdommer er spørsmål hvor løgn-detektoren "avdekker" løgner. Og alle fire blir tatt i å lyve, også den kristne Bård Tufte Johansen. Harald Eia blir også spurt om han synes han er morsommere enn Bård Tufte Johansen, noe som bekreftes av løgn-detektoren. Nå skal man jo ikke stole på alt man ser på TV, men at det sosiale omdømmet deres på denne måten står i fare, er en sannsynlig utgang. Men, kanskje kan man trekke disse betraktningene enda litt lenger, og se hele programserien som et vrengebilde av intimsfæren. At de ikke setter sitt eget omdømme i fare, men setter bildet av intimsfæren i fare. Adorno skriver i sin analyse av kulturindustrien: "Kunstværker er asketiske og skamløse, kulturindustri er pornografisk og snerpet" (Adorno 2001:203). Om Adorno hadde inkludert Team Antonsen i sin karakteristikk av kunstverket er uvisst, men synet på kunst er interessant også i denne sammenhengen. Massemedia blir ofte beskyldt for å vise for mye, men kanskje de for Team Antonsen viser for lite. Jeg skal ikke definere i denne oppgaven hva som er kunst, men tør påstå at en tematisering av formen, en annen ordens observasjon av intimsfæren kan nærme seg kunstens funksjon i Luhmanns perspektiv. Når programledere i det Ytreberg kaller den karismatiske autoritet, intimiserer intervjuobjektene sine, og stiller personlige spørsmål er det alltid en redsel forbundet med grensene for denne intimiteten. Melodramaet som form er forbildet, tårer er akseptert, men ikke hulking. Triste fortellinger må avsluttes med håp. Team Antonsen går alltid litt lenger, og bryter disse grensene i sin medie verden.

Spørsmålet om deres ansvar som rikshumorister i beste sendetid blir stilt av Ytreberg, men jeg vil i første omgang se om jeg med Bakhtin enten kan holde moralen utenfor, eller se det de gjør i disse programmene som en motkultur til nettopp moralens tunge ansvar. Vi kan spørre oss om ikke måten disse humoristene leker med genrekonvensjonene på, viser at de degraderer respekten for genrer som melodramaet. Og hvis publikum henger med på denne snuoperasjonen, er det kanskje et tegn på at heller ikke publikum tar genrekonvensjonene så veldig på alvor, altså at de ikke tar mediefremstillingene alvorlig. Om vi definerer det Team

Antonsen bedriver som kunst, når kunsten på en effektiv måte ut til publikum. Og kunstens rolle er ikke å være moralvokter.

Ser vi på Bergsons tilnærming til latteren kan vi si at latteren virker latterliggjørende overfor de som er annerledes. Når Mensa-lederen blir invitert i studio i Lille Lørdag er det i kraft av hans snodige fremferd, og det er et humoristisk poeng som er enkelt og lite gjennomarbeidet, og for endimensjonal å regne i sammenligning med de intervjuene som er nevnt ovenfor.

4.3 Distansering eller engasjering

Programserien Team Antonsen skiller seg fra konvensjonene som gjelder for Live-showene på NRK forøvrig ved at den viker fra det "hjemmekoselige", det vil jeg komme nærmere inn på i denne delen. Der Ytreberg mener at bruddet med det "hjemmekoselige" er et uttrykk for sosial aggresjon og sosial risiko, ønsker jeg å komme med et alternativt syn på hva den nye humor kan gjøre med etableringen av det "hjemmekoselige" som underholdningsgrep. De seriøse massemedienes krisebeskrivelser i det ene øyeblikket og koselighet i det neste kan også ses på som en form for spill med publikums virkelighetsoppfatning som kan utvikle sosial aggresjon, eller i motsatt fall lamme publikums kritiske sans. Forskjellen mellom disse to væremåtene på TV er det Ytreberg kaller *karismatisk autoritet* og *distanserende autoritet*, og står i kontrast til den *formelle autoritet* som preget monopoltidens fjernsyn (Ytreberg 2000:34-53). Begge væremåtene introduseres i følge Ytreberg etter konkurransesituasjonen i norsk fjernsyn, og den siste er også et slags svar til tiden før konkurransesituasjonen. Den karismatiske rollen tilhører den nå konvensjonelle delen av fjernsynsunderholdningen, mens den distanserende autoritet tilhører den underholdning som retter seg mot ungdommen. Det som kjennetegner den distanserende autoritet er at den er ironisk og refleksiv i motsetning til de andre fjernsynsrollene. Ytreberg antyder at den er iverksatt av blant annet reklamebransjen, slik at også de som gjennomskuer rollespillet den karismatiske programlederen spiller, har et fjernsynstilbud.

Den distanserende autoritetens fjernsyn illustrerer hvordan entydighet og konvensjonalitet slett ikke råder grunnen alene i det moderne fjernsynet. Tvert imot kan flertydighet i visse tilfeller være selve grunnpremisset i kommunikasjonsstrategien. Den distanserende autoriteten insinuerer og benekter

samtidig. Denne dobbeltmanøvreren ligger til grunn for det brede spekteret av humoristiske grep som den benytter seg av. Her ligger også grunnlaget for den distanserende autoritetens stadige produksjon av sosial spenning (Ytreberg 2000:54).

Når Ytreberg kaller denne tosidigheten i fjernsynet for sosiale slagmarker (Ytreberg 2000:53), er det på grunn av den kompetanse som han mener seeren må inneha for å være ”innenfor” med den distanserte autoriteten. Det koster, sosialt sett, mye å falle utenfor. Dette er også noe Kjus viser i den delen der han beskriver bokopplesningen til Harald Eia.⁴

På mange måter er et slikt uforpliktende, amoralsk element et grunntrekk ved humor i det hele tatt. På den annen side er det jo ikke noe som er spesielt uskyldig med humor og latter. Sigmund Freud pekte for lenge siden på at humor kan betraktes som en form for aggresjon. Man skal ikke se lenge på den distanserte autoritetens distanserte fjernsyn for å innse at humoren her ofte er et våpen, rettet mot de uinvidde (Ytreberg 2000:54).

Slik jeg ser det kan det fysisk-kroppsliges prinsipp som humoristisk grep være med på å engasjere publikum på en annerledes måte enn både den *karismatisk autoritet* og *distanserende autoritet*. Den refleksive latteren kan virke engasjerende på både intellektet og kroppen i større grad enn de nevnte rollene som Ytreberg omtaler. Dette skal jeg komme tilbake til i neste del av denne hovedoppgaven.

⁴ Harald Eia deltok på en bokopplesing på Studentersamfunnet i Oslo, der han gjorde narr av en spørsmålsstiller som stammet. Den sosiale avsky som møtte Eia har han selv beskrevet som svært ubehagelig. Det ”live”-publikummet ikke visste var at dette var avtalt spill mellom ”stammeren” og Eia.

5 Det fysisk-kroppsliges prinsipp som humoristisk grep

Det er interessant å se Team Antonsen latterverden i lys av et karnevalistisk formspråk. Deres debatter, konkurranser og temaer har sine motstykker i den alvorlige medie verden, og man kan i første omgang si at deres latterverden ikke kan studeres uavhengig av fjernsynsmediet. Det er også mulig å se på underholdningsserien som en motkultur til den medie verden den henter sin inspirasjon fra. Felles for hele prosjektet "Team Antonsen" er at de skaper en parallell medie verden som inneholder de samme genrene som i den andre medie verden, bare at innholdet er annerledes og forvrent. Det fysisk-kroppsliges prinsipp kan være en nøkkel til å forstå deres medie verden.

Å se etter karnevalisering av et massemediert uttrykk vil bety å se etter de ytringene som motsetter seg monologisering, deri ligger at i karnevalet har en dialogisk grunnstruktur. Dialogismen slik den kjennetegnes av Bakhtin, er en intersubjektiv idé, der subjektene som deltar mister sin egenrådighet og inngår i en større dialog. Karnevalets billedspråk vil hele tiden, ved munter relativitet, forsøke å fremstille sin egen motsetning og på den måten ikke kritisere eller dømme, men vrenge og "fortsette".

Bakhtin innførte nye og spennende begreper til litteraturteorien, tanken om hvordan en roman kan være enten dialogisk eller uttrykk for en monolog, er ideer som har vært gjenstand for kontrovers blant litteraturteoretikere, men allikevel interessante. Der Dostojevskjis romaner i følge Bakhtin er dialogiske, synes han å mene at diktningen til Leo Tolstoj er monologisk bygget opp. Det kan være interessant å overføre disse tankene til denne oppgavens problemstilling. "Den som i tilstrekkelig grad lykkes i å monologisere den store diskursen vil samtidig ha etablert et begrenset antall formler for de tanker som overhodet skal kunne la seg uttrykke" (Bakhtin 2003:15). Slik jeg ser det er utsettes samfunnet på mange måter for en i Bakhtins forstand, monologisering gjennom massemediene. I massemediene uttrykkes det meste av informasjon i generer, språklige former som forenkler budskapet, innholdet er et instrument for å få flere seere, i mindre grad et rom som lar flere stemmer slippe til. Flere seere betyr høyere annonseinntekter. Denne mekanismen er også med på å forenkle et komplekst samfunn. Team Antonsen søker slik jeg ser det, gjennom sin humor å utfordre disse genrene, og å slippe til flere stemmer, gjerne marginaliserte. Man kan si at NRK, som er

deres medium ikke er utsatt for kommersialisering siden NRK ikke lever av annonseinntekter, men NRK er også avhengig av høye seertall for å oppnå legitimitet.

5.1.1 Overdrivelsen

Et gjennomgående virkemiddel i programserien som kan karakteriseres som groteskt er overdrivelsen. Overdrivelser blir brukt både språklig og kroppslig. I språkbruk er det gjerne dialektene som blir overdrevet, om det er nynorskbrukerens, trønderens, nordlendingens eller Håkon Børde (utenrikskorrespondenten) sin taleform, er de alle variasjoner over overdrivelsen som det groteskes grep. Denne formen for språklig vregning kan ses i sammenheng med NRKs bevisste profil og distriktpolitiske grep, som er å trekke frem dialektene i fjernsynet. Dialekter er et ømtålig punkt hos store deler av den norske befolkningen. Særlig blir "Oslo-folk", som kan ses på som maktsentrum, kritisert for å se ned på dialekt-brukerne. I Team Antonsen er dialektene brukt som et humoristisk virkemiddel, på lik linje med de andre virkemidlene. Dialektbruken inngår i det groteske billedunivers som programserien henter sin inspirasjon fra. Det karnevalistiske språket tar ikke noe alvorlig, men ved munter relativisme former det uttrykkene i sitt groteske bilde. Overdrivelsen er også brukt som et mer overgripende virkemiddel, teammedlemmene går nesten alltid over grensen, mot det anmasende, ikke ulikt barnets virkemiddel for å oppnå oppmerksomhet.

5.1.2 Den groteske kroppen

Programserien har, slik jeg ser det, også en gjennomgående fokus på den groteske kroppen, og det kan være et vrengebilde på den kroppen som ellers fremstilles i mediet. Fremstillingen av kroppen kan ses på som en variasjon av overdrivelsen, men den er også uttrykk for forvregning av kroppsfremstillingen i massemedia for øvrig. Hvis vi ser en helt vanlig fjernsynskveld møter vi mye kropp, men kroppen får en streng dressur, overkroppen til nyhetsoppleserne og hallodamene er gode eksempler på denne dressuren. En måte å måle denne forventningen om seriøsitet i det å ikke vise for mye kropp, kan vi gjøre ved å huske hvordan vær-damene på TV2 ble mottatt. Mange ble indignert av tanken på at deres kropp skulle selge været. At denne formen nå er godtatt kan henge sammen med en forskyvning av værmeldinger fra nyhet mot underholdning, og viser at for mye kropp i fjernsynet står i veien for budskapet. I Bakhtins karnevalisme er det fysisk-kroppsliges prinsipp nøkkelen til å forstå det groteske billedunivers, det fysisk-kroppsliges prinsipp tar ned til jorden det som befinner

seg oppe i ideales verden. I ”Debatt om genfeil” som jeg har gjort en analyse av, viser alle innslagene kroppens ukontrollerbarhet, flere av innslagene er direkte relatert til kjønnslivet.

5.1.3 Masken

Masken er det mest komplekse og flertydige motiv i folkekulturen. Masken fornekte identitet og entydighet, og er en iscenesettelse av selvet i karnevalet og ellers også i teateret. Alle parodier, karikaturer, grimaser og etterligninger er sider av maskeradens spill. I Team Antonsen er det særlig i debattene at maskeraden utspiller seg, selv om iscenesettelse er gjennomgående i hele programserien. Iscenesettelse som kulturelt fenomen er et svært aktuelt tema i kulturstudier, siden fenomenet er så utstrakt i populærkulturen. Reklamen innbyr til iscenesettelse når den oppfordrer til individualisering, bare at reklamen gjør det for å selge et masseprodukt. I reklamen tilbys identiteter skapt av reklamebyråer som fanger opp strømninger i kulturen som for øyeblikket er ”hippe”. En slik form for identifisering er også en iscenesettelse av ”selvet” som kan kjøpes i form av produkter. Det er strukturelle forbindelser mellom kunsten og reklamen, noe man særlig kan se i motebransjen, der haute couture-moten inspirerer prêt-à-porter-moten. Den førstnevnte er forbeholdt det eksklusive markedet, men inspirerer sistnevnte som masseproduserer mote til større deler av befolkningen. I Team Antonsens latterverden fungerer maskene i større grad som feiring av kjøttet, slik maskene i det bakthinske karneval fungerer. Det er iscenesettelsen av selvet som forkrøpling snarere enn forskjønning, en feiring av kjødets mange fasonger og komiske detaljer. Man kan kanskje si at iscenesettelsen i Team Antonsen ikke er instrumentell, til forskjell fra iscenesettelsen i f.eks. reklamen.

5.1.4 Dårefesten

Det er dårefesten som best eksemplifiserer karnevalismen i alle innslagene, etter min oppfatning. Som nevnt tidligere er dårefesten av Bakhtin beskrevet som nødvendig på grunn av menneskets andre natur som er narreriet og dumskapen. Harald Eia og Bård Tufte Johansen kaller det de gjør for ”åndsing” (kommentatorspor på DVD-utgaven), og verbet viser til begrepet åndssvak. Åndsing er et uttrykk som direkte kan relateres til dårefesten. Å åndse vil si å bable og å gjøre grimaser til verden, og er også en variasjon over maskens spill. Selv om det å åndse er et skuespill, er det også en flukt fra alvoret. En åndssvak har visse privilegier i verden, hun kan tillate hele spekteret av kroppslige og språklige utskeielser fordi

det ikke er knyttet forventninger til hennes rolle som normal. Hele programserien kan ses på som en variasjon over rollen til den åndssvake.

Hvordan fjernsynsmediet påvirker vår oppfatning av virkeligheten er viktig i denne sammenhengen. Fjernsynsmediet er i utgangspunktet tematisk og fragmentarisk, men representerer samtidig et helhetlig system med en holdning til verden. Luhmann hevder at i det moderne samfunnet har vi overlatt vår selvbeskrivelse til massemediene. Systemets binære kode informasjon/ikke-informasjon velger ut hva som kommer ut av systemet, og i underholdningen er denne koden anvendt som attraktiv/ikke-attraktiv, alt annet er underholdningen i massemediene *blind* for. Selv om massemediene og all informasjon som strømmer ut av systemet virker overveldende, kan en likevel tenke at virkeligheten, slik systemteorien beskriver den, som konstrueres er ensporet siden det blir formidlet gjennom en og samme kode. Når det gjelder rettsystemet eller det økonomiske system virker teorien om sosiale systemer mer tilforlatelig, en jurist skal på en måte være ensporet, vi forventer av henne at hun er det, fordi det sikrer rettsikkerheten. Men når det gjelder massemediesystemet er det som om vi forventer mer av dette systemet enn av de andre, det henger kanskje sammen med Luhmanns teori om at kommunikasjonen i de sosiale systemene samles i massemediesystemet.

6 Konkurranser, Camp NRK og Debatt

Den første oppgaven i de kommende eksemplene består i å finne det som er typisk med Team Antonsen og det som eksemplifiserer karnevalistiske trekk ved humoren deres. Den andre oppgaven blir å vise hvordan programserien kan ses på som en immanent kritikk av fjernsynets konvensjoner. Jeg vil trekke ut det som er mest typisk og mest gjennomgående i programserien.

Jeg har i tillegg til intervjuene nevnt ovenfor, valgt konkurransene, Camp NRK og Debatt om genfeil. I alle konkurransene avslører de konkurrerende teammedlemmene for fjernsyns Publikummet, direkte til kameraet, hvilken strategi de skal bruke for å "vinne" konkurransene. I disse avsløringene viser teammedlemmene at de er postmoderne mennesker, den gjennomgående ironiske innpakningen som de er kjent for viser at de er inspirert av en distansert og refleksiv form for kommunikasjon. Det er likevel noe annet som kommer frem i disse konkurransene, som også handler om formen. Konkurransenes innhold og temaer trekker frem marginaliserte grupper sett i underholdningssammenheng. I disse avsløringene kommer teammedlemmene med kan vi finne hvilket bilde teammedlemmene har på konvensjonene forøvrig, eller kanskje den distanserte autoritets blick på disse.

Camp NRK er en annen gjenganger i serien, og er en gjennomgående degradering av konvensjonelle intervjuer. Alvorlige temaer blir aktualisert, men fokuset på at kroppen står i veien for innholdet blir gjennomgående tematisert. Det er tre innslag av Camp NRK, hvor det første er et lettere underholdningsintervju, det andre et mer intellektuelt intervju og det siste et mer alvorlig intervju. I alle intervjuene blir det testet for hvor mye kropp fjernsynsskjermen tåler.

Debatten jeg har tatt med står i en klasse for seg, fordi det ikke er noen utenforstående gjester tilstede og den kroppslige leken er ekstremt grotesk, rå fysisk og nærmest kubistisk i billedskjermen. Debattene i den alvorlige fjernsynsverden er kanskje det beste bildet av samfunnet som et senterløst samfunn, slik Luhmann beskriver det, ved at vi er vitne til kommunikasjon som resultat av kommunikasjon. I nyhetene blir vi presentert sjokkerende konfliktbeskrivelser, sjokkerende kvantitetsbeskrivelser, brudd på normer, og meninger blir

presentert som nyhetsinformasjoner. I debattprogrammene som følger disse nyhetssendingene blir temaene igjen tatt opp til debatt.

6.1 Konkurransen: Hvem er best?

Konkurransen som underholdning er en veletablert genre i fjernsynet, og samler seere i beste sendetid. Fra kringkastingens monopoltid husker vi "Kvitt eller Dobbel" som lørdagsunderholdning. Etter at fjernsynet kom i en konkurransesituasjon i 1990-årene kan det synes som en tendens at den kunnskapsbaserte konkurranseformen ikke lenger er mest populær, men at underholdningsverdien er blitt viktigere. I nyere tid har konkurransene fått mer preg av raskere beslutninger og mer spektakulære konkurranser. På TV2 har "Vil du bli millionær" fått fotfeste som kunnskapsprogram, men programmet favoriserer mer vanlige menneskers allmennkunnskap. Konkurransenes spektakulære form er særlig tydelig i virkelighets-TV som "Robinson" på TV3, "Big Brother" og "71°Nord" på TVNorge. NRK har også fulgt med i virkelighets-TV bølgen, og har laget mindre spektakulære konkurranser som bl.a. "Eldrebølgen" i 2003. I Team Antonsen har konkurransene også spektakulære oppgaver, og formen bærer preg av Idol- konkurransen på TV2. Oppfinnsomhet i nye konkurransesituasjoner er svært stor i programserien Team Antonsen, men er egentlig ikke så langt unna den andre medieverdets oppfinnsomhet, som må gå stadig nye og mer grensesprengende veier for å kapre seere. Overvektige som blir satt på en øy med minimalt med mat og lignende konkurranser ligger tett opp til karnevalistisk parodisk humor, men skiller seg også fra formen ved at den er "alvorlig" ment, at den pirrer voyeurismen og ikke deltakeren.

6.1.1 Hvem er best til å få narkomane til å le? (05.02.04)

Knut og Siv, to narkomane, er for anledningen pyntet opp og ser forholdsvis ordentlige ut, men det er allikevel ingen tvil om at de er narkomane. Programleder Harald Eia åpner konkurransen med noen formanende ord, med den ironiske stil som kjennetegner ham: "*Vi lever jo i et samfunn, og vi i Team Antonsen mener at et samfunn, det er ikke å sammenligne med for eksempel trafikken, hvor det er om å gjøre å unngå å støte bort i hverandre, tvert i mot et samfunn handler mye om det å kunne treffe hverandre, å kunne ha noe med hverandre å gjøre, leve sammen, snakke sammen, gråte sammen, ikke minst le sammen. Og det er det siste vi skal ha konkurranse om i dag, nemlig hvem er best til å få*

narkomane til å le?" Etter at Harald Eia har introdusert dem, og fått bekreftet at de er narkomane, stiller han spørsmål om de har fått dagens dose narkotika, hvilket de svarer bekræftende på. Så mumler Eia nesten uhørlig, *"nå akkurat"*, han virker tiltrukket av tanken på det at de har satt seg et skudd rett før de gikk i studio. Dette er en detalj som trekker ned igjen den flotte innledningen som var fri for den fysiske virkelighet, og full av fine ord om det gode samfunnet.

Det er unektelig deres narkotikabruk som gjør dem interessante for mediemenneskene i Team Antonsen. Massemedia har allerede etablert en rolle som narkomane i fjernsyn lever opp til. De narkomane blir ofte inkludert i fjernsynet, ved nyhetsinnslag, eller i fjernsynsdokumentarer når det skal skapes en virkelighetsbeskrivelse for offentligheten eller en appell til politikerne, vi skal se hvor "jævlig" de har det, og vi skal ledes til å mene at "politikere" må gjøre mer. Disse innslagene inngår i medias samfunnskorrigerende funksjon, og det er en viktig og alvorlig side ved massemedia. Samtidig er disse fremstillingene med på å fjerne tanken om en flerdimensjonell narkoman. I konvensjonell underholdning på fjernsyn er de narkomane så godt som usynlige. Det er nesten som en uhørlig idé, å skulle lure på hva narkomane ler av, det er en ikke-eksisterende problemstilling i media. Denne informasjonen faller i det Luhmann kaller *medias blinde flekk*. Narkomanes humor er verken informasjon, eller ikke-informasjon, fenomenet faller utenfor selve koden og kan ikke formidles.

På den ene siden er altså de narkomane i denne sammenhengen på fjernsyn i Team Antonsen i kraft av sin underholdningsverdi, altså på den måten at de vil pirre vår nysgjerrighet slik at vi ikke skifter kanal. Slik sett er underholdningskoden Luhmann beskriver brukt på samme måte som i all annen underholdning, og det fremste formålet i det øyemed er å hindre at noen skifter kanal. På den andre siden er de narkomane i denne sammenhengen med fordi de passer inn i programseriens profil, som jeg ser som karnevalistisk. De passer inn i et spill som Team Antonsen spiller, nemlig ta noen ut av deres vante sammenheng og sette dem i en ny, altså rollebyttet. Når Team Antonsen henter inn Knut og Siv i denne sammenhengen for å skape godt underholdningsfjernsyn, er vi vitne til en mulig sosialt risikabel situasjon som kunne ende i en pinlig situasjon. Når den ikke gjør det er det fordi regien er veldig tett, og gjennomført strategisk.

Atle Antonsen er første teammedlem ut i konkurransen. I en fortrolig tone sier han til kameralinsen:

”Jeg har i en tidligere konkurranse vunnet ved å drive politisk satire på den litt raffinerte Hallo i uken-måten, jeg skal agere den generelle politikeren på høyresiden som ikke har respekt for de narkomanes vanskelige situasjon, og jeg innbiller meg da at de narkomane liker at politikere blir gjort narr av”. ”Ja”, sier han til panelet, ”jeg er da en høyrepolitiker og skal bedrive litt satire med dere”. Underforstått gjør Atle Antonsen gjøn med bl.a. den politiske satiren som NRK P2 programmet Hallo i uken bedriver hver lørdag på NRK radio. Den politiske satirens funksjon er også underholdning, men den har en klar og opplagt mening med satiren. Når teammedlemmene bedriver gjøn med det, er det ikke som satire, men fungerer som er bekreftigelse på at hele programserien kan ses på som et vrengebilde på alt som ellers foregår i media. Atle Antonsen lager så apeliggende bevegelser med hele kroppen og grynter uten ord. Med dèt sier han at politikeren for de narkomane er en person som ikke har noe å fortelle dem. Når han allerede har avslørt at han skal bedrive politisk satire, degraderer han også den som genre.

Kristopher Schau avslører for kameraet at han skal lage stumfilmaktig slapstick humor, han sier han innbiller seg at ord ikke er så viktig for narkomane, og skal vise en klumsete narkoman som forsøker å sette seg et skudd. Overskriften viser Den Narkomane forsøker at sette sig et ”skud”. Alt går galt, han faller av stolen, søler, varmer opp en plastikkskje, og hele innslaget vises til musikk som er vanlig i stumfilm. Innslaget ses for fjernsynspublikummet i svart-hvitt. Når Kristopher Schau kløner og søler med narkotikaen, reagerer de narkomane tydeligst, men de ler gjennom hele sketsjen. Hvis det er noe de narkomane er eksperter på, så er det nettopp å bruke narkotika. Når Kristopher Schau kløner og søler med den, er det de narkomane som blir de med overbærende holdning. I dette innslaget er det altså flere perspektiver for publikum å forholde seg til, samtidig som enkle humoristiske poeng fremkaller latter. Fugleperspektivet seerne inntar viser det karnevaleske ved rollebyttet. De narkomane spiller fagjuryen. Et annet interessant perspektiv er det at vi sammen med de narkomane bedømmer hvor morsomme teammedlemmene egentlig er, vi inntar deres blikk. I tillegg ser vi på de narkomane, for de er også et humoristisk innslag i seg selv, ikke minst fordi de fremstår svært *seriøse* mens de sitter og vurderer. Det siste er komisk kanskje fordi vi ikke er vant til å se dem på denne måten.

Så blir ”den kristne rockegutten” presentert, Bård Tufte Johansen. Han avslører for kameraet at han regner med at de narkomane får rare hallusinasjoner når de tar narkotika og lager et bilde på det ved hjelp av kameraet, som forvrenger ansiktet hans. Dette er mest morsomt for

fjernsynspublikummet, her fremtiller han blant annet kvinnelige kjønnslepper med munnen og nesen.

De narkomane bruker deretter lang tid på å resonnerer seg frem til hvem som er morsomst, så lang tid at team medlemmene må skynde på dem, ”*det ser ut til at vi må ha en ekstrasending*”, ”*det er ikke så viktig*”, og lignende.

Det er, slik jeg ser det, ikke samfunnsrefsing som er målet for Team Antonsen. Programmet kan allikevel berømmes for at det innlemmer tidligere ekskluderte medlemmer av samfunnet. Inklusjonen blir allikevel gjort med medias strenge regler for god underholdning. De to narkomane får ikke tid til å resonnerer seg frem til den de mener er morsomst, det har ikke konkurranseprogramlederen Harald Eia tid til, for han vet hva som blir godt fjernsyn og hva som ikke bli det. De narkomane blir på den måten ikke tatt på med silkehansker, men behandlet akkurat som alle andre i studioet deres i denne programserien. I et underholdningsprogram i den alvorlige medie verden ville en slik kommentar ikke kunne sies ironisk, og ville, slik jeg ser det, fremkalt en *pinlig* fjernsynssituasjon. I den alvorlige underholdningen er man helt avhengig av at intervjuobjekter og gjester spiller rollen som *avmålt* på alle plan. Gjester kan ikke tenke for lenge, ikke avbryte mer enn tilmålt, ikke være mer enn akkurat normal nok for at underholdningen skal være vellykket.

Det groteske i dette innslaget er selve idéen om de narkomanes humoristiske sans, sett som en inversjon av det bildet mediet for øvrig har skapt av de narkomane. Narkomane tilhører underverdenen, deres livsverden er i våre øyne en degradert og nedverdiggende tilværelse. I studioet i dette underholdningsprogrammet er de rene og friske, og har humoristisk sans. På en måte virker det karnevaleske omvendt i denne sketsjen, fra det skitne til det rene, fra det kroppslige ved narkomanes skittenhet, til at de er de rene og lekne mennesker. Allikevel kan jeg argumentere for at det er et karnevalistisk trekk, fordi her snus det opp ned på en forestilling vi har om de narkomane, og de blir bragt fra et alvorlig område over til et muntert.

6.1.2 Hvem blir best likt av personer med Downs Syndrom? (Også kalt Downs Idol) (08.02.04)

Det er noe lignende som skjer i konkurransen der teammedlemmene konkurrerer på TV2s Idol-vis om å være best til å synge. Dommerpanelet som vanligvis består i maktmennesker innen musikkbransjen, er byttet ut med fire unge mennesker med Downs Syndrom. På samme

vis som alltid avslører de konkurrerende teammedlemmene sin strategi for publikum, fortrolig til kameraet. I disse strategiavsløringene ligger det en del underforståtte premisser, eller fordommer mot panelet. Disse fordommene er det ofte media selv som har skapt. Når Atle Antonsen innleder konkurransen, sier han: ”*Vi lever i et samfunn hvor alle grupper skal leve sammen integrert*”. Betoningen av *integrert* tyder på en ironisert distanse til meningen bak et slikt konsept. Konkurransen går ut på hvem som blir best likt av psykisk utviklingshemmede, ved at de konkurrerende skal synge for panelet. Igjen er en gruppe trukket frem i panelet som ikke vanligvis er å se i denne typen programmer. Det karnevalistiske trekket i denne seansen er, slik jeg ser det, inversjonen av maktpersoner i et dommerpanel til en gruppe mennesker man ikke vanligvis tillegger autoritet. I seg selv er ikke dette innslaget spesielt morsomt eller så tydelig preget av karnevalets form, men sett i sammenheng med helheten utgjør den en del av den gjennomgående inversjonen.

Hvorfor sitter en ikke igjen med en følelse av at noen blir uthengt i dette innslaget, når humoristene opplagt plukker ut individer i samfunnet som har underholdningsverdi ut fra hvem de er? Det kan være nettopp at humoristene har valgt en form som denne, og som ligner den menippeiske parodiformen. Det er ikke egentlig fokus på innholdet, men fokus på formen. Medlemmene i teamet fokuserer like mye på seg selv som på gjestene i studioet. Slik kan vi si at det er hele konseptet som gjør oss seere klar over at den verden de leverer i programserien er en slags annerledesverden, de er så klare på konseptet sitt at gjestene glir inn i konseptet uten at de skiller seg ut fra de andre gjestene i studio. Slik kan vi si at Team Antonsen har greid å bygge et stramt konsept.

6.1.3 Hvem er best til å få innvandrere til å le? (22.01.04)

I studio står to nyankomne tsjetsjenske flyktninger. De er for anledningen påkledd tøy som skal få dem til å se ut som flyktninger. Kristopher Schau påpeker at de så alt for normale ut da de kom til studio. De har med seg en tolk, og vet ifølge Kristopher Schau ennå ikke om de får opphold i landet.

Harald Eia avslører for publikum at han skal spille på tsjetsjenernes sentimentalitet. På russisk forteller han vitsen – ”**Vet dere hvor mange tsjetsjenere det skal til for å skifte en lyspære? Ti, én til å skifte den og ni til å synge om hvor fin den gamle var**”.

Bård Tufte Johansen avslører at han skal spille på barnslig humor som han forventer er universell, og legger seg ned i en imitert fødestue, med hjelp av lege-utkledd Harald Eia og Kristopher Schau, føder han en fis. Fisen blir umiddelbart, som barnet ville bli bragt til morens bryst, bragt til nesen hans, og beundret.

Sist ut er Atle Antonsen som avslører for publikum at han skal spille på politisk satire. Uten at han vet noe mer om presidenten i Tsjetsjenia, vet han at han blir sett på som en nikkedukke for russerne. Med et bilde av presidenten viser han at han skal gi seg ut for å være ham, hvorpå han lager apeliggende bevegelser og grynt. Tsjetsjenerne mener at Atles innslag var morsomst.

Måten Atle Antonsen lager humor på her, er en måte å distansere seg fra å drive politisk satire på. For tsjetsjenerne kan det fortone seg som satire, men for Atle Antonsen er det et middel for å vinne konkurransen.

6.1.4 Hvem er best til å få eldre til å le? (12.02.04)

I dommerpanelet sitter tre gamle mennesker. Atle Antonsen innleder med å fortelle hvor ”lettere sjokkerte” de i redaksjonen har vært over de høye seertallene, men vet at de sliter med å få med de gamle. De over seksti skrur av skjermen når programmet begynner. Derfor blir det **”den ultimate utfordringen her i Team Antonsen, hvem kan få gamle til å le?”**

Her er avsløringene teammedlemmene kommer med til kameraet:

Harald Eia: **”Jeg kjenner ikke så veldig mange eldre, jeg synes faktisk det er litt vanskelig å komme i kontakt med dem egentlig, men to ting vet jeg om eldre. Én, de liker ikke våre nye landsmenn, de er litt plaget av fremmedfrykt, så jeg kommer til å satse på rasisme. To: de er veldig glad i Per Aabel. Så det er taktikken min, den er litt tynn, men det er det jeg skal gjøre.”**

Deretter ”leser” han en vits om en neger som bæsjer på bussen i en gammelmodig Per Aabelsk taleform, med det karakteristiske skjurfet rundt halsen. Sammenblandingen av høy og lav i dette innslaget er påfallende. Det lave er ikke bare bæsjen som omtales, men også fremmedfrykten som antas å tilhøre de gamle. De gamle ler ikke, hvilket de med sannsynlighet er instruert i å ikke gjøre.

Bård Tufte Johansen: ”**Altså, eldre synes samfunnet har beveget seg i en feil retning, derfor satte jeg opp et sånt Wenche Myhre-aktig opplegg, og en monolog om moderne familieformer. Det kommer til å bli skikkelig fornedrende, skikkelig flaut, men jeg tror kanskje de ler av det, men jeg er innmari usikker, og kommer til å slutte med ren smisk selvfølgelig.**”

Så fremfører han en vits som Wenche Myhre har gjort en lignende av, i sydvest og regnfrakk. Monologen består i den moderne familiens mange bånd, med nye pappaer og mammaer. De gamle ler fortsatt ikke.

Kristopher Schau: ”**Jeg har forstått det sånn at de gamle er aller mest opptatt av to ting, det er krigen og kongehuset. Og på mandag så så jeg den dokumentaren på TV2 om Prinsesse Ragnhild, dere husker den med Uæææ! Uæææ! Uæææ!, og hun var jo gift da samtidig med den veldig flotte krigshelten Lorentzen, så jeg har da laget en liten sketsj om dette, dette lille paradokset mellom de to, som jeg håper de vil like.**”

Sketsjens forløp er at Lorentzen, etter endt krigsinnsats, får et siste oppdrag for Norge. Han skal gifte seg med Prinsesse Ragnhild. Dokumentaren som Kristopher Schau sikter til var aktuell i tidsrommet Team Antonsen pågikk, og viste en Prinsesse Ragnhild som var svært skeptisk til kongebarna og deres ektefeller, og hun hadde en ru og gryntende stemme i dokumentaren, og fremstillingen av henne var ufordelaktig i den forstand at hennes holdninger var *gammeldagse*. De gamle ler heller ikke her.

Gjennomsnittet av gamle menneskers holdninger oppsummeres i dette innslaget slik: rasister, liker Per Aabel, liker Wenche Myhre, liker ikke nye familieformer, opptatt av krigen og respekterer krigshelter, opptatt av kongehuset. Team Antonsen setter med dette innslaget fingeren på et interessant tema, hvordan fremstillingen av gamle mennesker i massemediene har påvirket yngre generasjoners oppfatning av eldre. Når gamle mennesker ikke blir fremstilt med slike pekere som nevnt ovenfor, er de ofte fremstilt som *unntaket som bekrefter regelen*. ”Den gamle damen som er så fornøyd med livet, og som har fått mange nye venner blant innvandrerne, er republikaner på sin hals, liker blues/progressiv jazz/soul e.l.”. Hvis denne damen finnes, er hun sannsynligvis presentert som unntaket.

6.1.5 Hvem er best til å kysse? (25.02.04)

Kristopher Schau blir satt i stolen med bind for øynene mens tre generasjoner kvinner står i studio, og konkurransen består i at Kristopher Schau skal bedømme hvem av de tre kvinnene som er best til å kysse. Harald Eia avslører for kameraet at Kristopher Schau blir lurt, for kvinnene skal byttes ut med de andre medlemmene i teamet. Med munnspray går de etter tur og kysser Kristopher Schau, tidvis med voldsomme tungekyss. Enkel humor, og morsom kanskje fordi den sjokkerer litt, den overrasker. Sett i sammenheng med resten av serien viser den fram også en uhørlig idé, kyssing og eldre damer hører ikke sammen i beste sendetid på NRK, enda verre er det kanskje at menn tungekysser menn. I underholdningen skal kyss helst fremføres av unge pene mennesker, slik at den blir innbydende og tjener sitt formål som er å være *attraktiv*. Innslaget i Team Antonsen setter dette på hodet, og er et eksempel på at kroppen er gjennomgående subversivt tematisert i programserien. Sett i et annen ordens perspektiv er koden kjedelig/attraktiv likefullt i bruk, bare med en ny *lesernøkkel*.

6.2 Camp NRK

I Camp NRK tematiseres viktige personer i den alvorlige medie verden, NRKs egne utenrikskorrespondenter. Utenrikskorrespondentene er heltmodige og innehar høy grad av autoritet, de er sjelden gjenstand for humor. Dette fordi de tilhører massemedias nyhetsavdelinger, og nyheter er avhengige av høy grad av alvor og autoritet. Latter kan ikke være en del av dette bildet.

6.2.1 Utenrikskorrespondentenes intervjutest (15.01.04)

Medlemmene testes for evne til å intervju under spesielle forhold, og Harald Eia innleder: **”NRKs utenrikskorrespondenter må kunne intervju under ekstreme forhold. Alle husker vel bildene av Åsne Seierstad som intervjuet mens bombene falt som epler i oktober rundt henne. Åsne klarte å gjennomføre dette fordi hun selv har vært gjennom Camp NRK, et omfattende læringsopplegg. Dagens programleder i Team Antonsen skal nå ta utenrikskorrespondentenes intervjutest.”**

Kristopher Schau intervjuer Bertine Zetlitz mens han er naken fra livet og ned. Schau sitter bak et bord, slik alle nyhetsopplesere gjør, og som kan være helt nødvendig for at ikke synet

av underliv, om enn med klær, skal virke forstyrrende på publikum. I dette TV-studioet bli vi opplyst om at Schau som er gjenstand for intervjuetesten er naken fra livet og ned, selv om vi ikke *ser* Schaus nakne underliv. Harald Eia og Bård Tufte Johansen distraherer ham, eller underlivet hans, med vannpistoler, teip, isbiter, hunder og leverpostei og til slutt en rotte. Men som i alle Camp NRK- innslagene, dreier dette blant annet seg om hvordan kroppen virker distraherende på innholdet i fjernsynet.

Harald Eia innleder Live-sketsjen med å påpeke hvor krevende det er å være reporter for NRK, og minner seerne om hvor farlig det var for Åsne Seierstad da hun sto i bomberegnet i Afghanistan i 2002. Kristopher Schau sitter i intervjuerrollen og skal spørre Bertine Zetlitz om hennes nye plate og om hennes forhold til mote. Publikum er vitende om at han er naken fra livet og ned, men det er skjult bak et teppe. Harald Eia og Bård Tufte Johansen er iført forskerfrakker og eksperimenterer med distraherende elementer på hans underliv, noe vi ikke ser, men forstår. Isbiter, og lignende distraherer intervjuerrollen hans mens han forøker å være saklig, og Bertine Zetlitz svarer så uanfektet hun kan på spørsmålene.

Påminnelsen om Åsne Seierstad er ikke så uskyldig som den kan virke, og det er ikke første gang hun er trukket frem i massemedia i forbindelse med hennes innsats som reporter, med ironisk undertone. Umiddelbart kan det være fristende å kalle dette for latterliggjøring av Åsne Seierstad, for det er sannsynlig at hennes kvinnelighet er årsak til at hun ikke får den respekten som andre, mindre feminine, kvinnelige reportere får. Men, vi kan også se kommentaren på en annen måte, en mer deskriptiv og mindre normativ tolkning av kommentaren. Det er mulig at Åsne Seierstads figur i skjermen står i veien for budskapet hun formidler. Hun er for pen, for blond eller for yndig til å være krigsreporter, og det er ikke hennes feil. Det er heller ikke vår feil som publikum at vi lar oss distrahere av hennes figur, men det er en grunnleggende side ved fjernsynsmediet som er slik. Dette påpeker også medieforsker Frank Aarebrott i neste innslag som jeg kommer tilbake til. Når kroppen blir tematisert slik den blir i disse innslagene kommer kommentaren om Åsne Seierstad i en relevant sammenheng. Alt som minner om kropp virker distraherende på innholdet i fjernsynsskjermen, og taper en autoritet som viktig.

At vi ikke aksepterer Åsne Seierstad for den hun er, men er med på å befestе denne siden ved media. På den annen side er det kanskje nettopp en kritikk av at det er slik som vekkes i denne fremstillingsformen, fordi dette innslaget klart henger sammen med inversjonen i de andre

sketsjene. Det er altså både uttrykk for kroppens groteske distraksjon av innholdet og en refleksiv forståelse av at det er slik fjernsynsmediet fungerer.

6.2.2 Utenrikskorrespondentenes intervjutest (28.01.04)



-Få med seg mest mulig i samtale med folk fra fremmede kulturer.

Bård Tufte Johansen innleder intervjuet: **”Velkommen hit til studio Professor Frank Aarebrott. Vi skal snakke litt om TV og samtale, men du var en periode sykemeldt, og måtte amputere benet ditt men nå er du i full vigør igjen.”** ”Å ja da det er helt i orden.” **”Flott. Du, er det plass til en god samtale i TV?”** ”Ja, jeg tviler på det, egentlig er radioen et bedre medium for den gode samtalen. TV er et helt annet mye mer følelsesmessig medium som kanskje ikke får frem de intellektuelle resonnementene på samme måten som en radio eller avisen gjør.” **”Hvorfor ikke det?”** ”Nei, fordi det er så mye som distraherer, det er så mange sanseinntrykk som kommer inn ikke sant, og disse sanseinntrykkene de gjør at folk ikke får med seg meningen i det resonnementet du prøver å presentere”. **”Vil du si at det er en utvikling, at folk blir lettere distraheret nå enn før?”** ”Ja, du har jo inntrykk av at folk ikke lenger vil informeres, de vil distraheres. Og der er jo fjernsynet det perfekte medium. Folk skjønner ikke, altså hvis du har krøll på slipset, altså du forsøker jo ikke å ha krøll på slipset, så vil folk liksom feste seg ved dette slipset, de vil ikke høre på samtalen i det hele tatt. Så det er veldig viktig å ikke, på en måte forøke å være mest mulig normal når du kommuniserer på fjernsynet. **”Men altså, man hadde altså en illusjon en gang om at TV skulle være en plass for læring?”** ”Ja, altså det er det som er poenget, ja men læring, ja det er meningsløst. Det er bare tull, altså fjernsyn som fenomen er bare tull. Det er altså en greie som, i det ene øyeblikket kan det være en statsbegravelse og det andre øyeblikket kan det

være et komiprogram, og folk blir helt avstumpet av det”. ”**Så det at det ikke er noen rød tråd i fjernsynet gjør at det er vanskelig å oppføre seg? Når du er på TV i mediemenerne har du ofte lange resonnementer, får folk med seg lange resonnementer der?**” ”De blir jævlig distraherete.” ”**Ja, får folk med seg det der?**” ”Mitt inntrykk er at hvis det er ro i studio gjør de det. Men alle disse forvirrende sidemomentene, det gjør i grunnen at vi kan like godt sitte i fjernsyn og si rabarbra rabarbra.”

Nå avbryter Harald Eia og spør hva Atle Antonsen har fått med seg av samtalen. Atle Antonsen svarer at han tror han heter Frank (han har med andre ord ikke fått med seg noen ting), og poengterer dermed det Frank Aarebrott hevder, nemlig at fjernsynet ikke egner seg for den gode samtalen. Professor Frank Aarebrott, medlem av det NRK2-sendte programmet *Mediemenerne*, sitter i studioet og snakker om hvorfor fjernsynsmediet ikke er egnet for de dypere samtalene. Idét Aarebrott har sagt at han ikke synes resonnementene får god nok plass i fjernsynet, og Bård Tuft Johansen spør hvorfor ikke, tar Kristopher Schau av ham trefoten, og han svarer at det er fordi *det er så mye som distraherer*. Regien er tett og poengtert, og i det Frank Aarebrots poeng om at fjernsynet distraherer for innholdet blir presentert, blir påstanden billedliggjort. Mens Aarebrott trekker ut dette resonnementet blir både Atle Antonsen og seerne distraheret av en grotesk scene, hvor beinstumpen til den anerkjente professoren blottstilles. En beinstump er grotesk i dette fjernsynsbildet, fordi den trekker ned til et fysisk plan der innholdet er ”høyverdig” mediekritikk. Som i intervjuet Atle Antonsen gjør med Lars Saabye Christensen, er det vanskelig å ikke la kroppen selv engasjere seg, for kroppen har en hukommelse. Fjernsynsmediet er et kaldt medium, hevdet Marshall McLuhan i *Mennesket og media*, og muligens er Aarebrott sine utsagn som medieviter påvirket av denne påstanden. Når et medium er kaldt gir det fra seg liten grad av data, og man må medvirke og utfylle selv, i motsetning til et varmt medium, som filmen eller fotografiet. Dette kan virke paradoksalt, siden det skjer så mye i fjernsynsbildet, men poenget til McLuhan blir på en måte synliggjort i dette intervjuet. I en slik intervjusituasjon blir hele kroppen aktivert, mens den samme situasjonen på radio ikke ville fungert på samme måte.

I det bakhtinske karneval er denne situasjonen det perfekte scenarium, kroppen blottstilles og er en del av den groteske realismen. I utgangspunktet kan vi se på denne samtalen som en samtale som er mediekritisk, men når den samtidig blir degradert på denne groteske måten fungerer ikke kritikken som en autoritativ kritikk. Snarere utfordrer denne samtalen medievitenskapens funksjon, i dette intervjuet har den nemlig liten vitenskapelig verdi.

Aarebrotts rolle som professor er derfor ganske ambivalent. Det kan kanskje mest si noe om hvordan mediekritikk i mediene er et paradoks.

6.2.3 Utenrikskorrespondentenes intervjuet (12.02.04)

Harald Eia intervjuer Kari Iveland om anoreksi mens han blir kilt.

Bård Tufte innleder: ”**Alle NRKs utenrikskorrespondenter gjennomgår et omfattende testopplegg på det som kalles Camp NRK. Og noe av det vanskeligste du kan gjøre som utenrikskorrespondent er å intervju mennesker i den tredje verden som er rammet av sånn flomkatastrofe. For når du står med vann opp til brystet og snakker med flomofrene, så vil det hele tiden være igler og småfisk som plukker på deg og kiler, og da er det krevende å kunne holde en samtale gående. Særlig for den som er kilen og dens forbannelser.**”

Harald Eia blir introdusert som den mest kilne av teammedlemmene, og må snakke om et alvorlig tema mens han blir kilt. Han får bygget rundt seg et apparat som gjør ham fanget. Kari Iveland, en kjent sangerinne, men også kjent for å fronte anoreksiproblematikk som hun selv er offer for, kommer til studio og skal bli intervjuet.

At gjesten er forberedt på formen gjør at det ikke oppstår en situasjon av sosial aggresjon. Kari Iveland gir seg ikke hen til komikken, men svarer tålmodig. Allikevel er dette intervjuet det mest dristige av de jeg har plukket ut. Det er svært interessant å spørre hvorfor, etter min oppfatning, humoren ikke fungerer så godt i dette tilfellet. Både Kristopher Schau og Frank Aarebrott utleverer seg selv i de foregående intervjuene, men Kari Ivelands utlevering får ikke samme effekten. Anoreksiproblematikk er i seg selv et kroppslig omvendt grotesk fenomen. Å ikke ville spise står så langt unna en glad relativisme man kan komme, og muligens derfor er også dette intervjuet et hvor jeg mener Team Antonsen viker lengst unna sitt konsept.

6.3 Debatt

Debattene i fjernsynet har ofte en form som er tilnærmet lik i alle kanalene. For å skape godt fjernsyn er utvelgelsen av debattanter viktig. Rollebesetningen i en debatt kan derfor ofte fortone seg som en regissert affære, og resultatet er så godt som aldri noen form for forsoning, eller enighet mellom partene. Som seere er vi vitne til en slags krangel, og blir sjelden klokere av en fjernsynsdebatt. En aktualitetsdebatt er verken en nyhetssending eller underholdning, selv om den har flere elementer av underholdning i seg. En meningsytring blir fremstilt som informasjon i massemedia. Konflikt er en viktig selektor for medias nyhetsutvelgelse. Særlig i det politiske system er inntrykket ofte at politikerne forsvaret en posisjon, opposisjonspolitikeren angriper og den regjerende politikeren forsvaret. Suksessen måles gjerne etter hvor god vedkommende er i denne jobben. Dette kan igjen ses i forhold til hvilke selektorer som er i bruk i nyhetsutvelgelsen, der vinnere og tapere er viktige komponenter. Når debattene evalueres i mediene i etterkant, evalueres det gjerne etter kriteriet hvem som vant debatten, hvem som var mest dyktig, ikke hvem som var mest ærlig. I den politiske kommunikasjon forventer man ikke sannhet slik man gjør i den private kommunikasjon. (Luhmann 2002:60) Debattene i offentligheten er oftest en form for lobbyistvirksomhet for interesseorganisasjonene. Det er vrengebildet på særinteressenes kamp i debatter som tematiseres i debattene til Team Antonsen, i en kroppslig form.

I et moderne samfunn er som nevnt ikke identitet noe som kommer utenfra, men noe man må tilegne seg, identitet og individualitet faller sammen. En måte å forene interesser på er nettopp ved å tilslutte seg i organisasjoner, i Norge finnes det over 100 000 lag og organisasjoner.

6.3.1 Debatt om genfeil (18.02.04)

Programleder Kristopher Schau: ”**Det har lenge versert en debatt i mediene om hvorvidt man skal påvise genfeil med fostervannsprøven for å gi foreldre mulighet til å abortere fostre ved enkelte avvik. Vi får i studio besøk av folk med sjeldne genfeil. I et samfunn som i dag som kun søker det perfekte ville mange av våre gjester sannsynlig aldri fått se dagens lys. Og du har klare synspunkter på dette, Iver Sagen med Leamus i hele kroppen**”.



Iver Sagen: "Ja vi mener det er klart at her må samfunnet gripe inn, det er samfunnet som har skyld, og de må sette grensene for hva som..."(totalrykninger)



KS:"Du mener at genfeil egentlig ikke er en feil, Gunnar Ånonsen med en høyrearm som prøver å kle av deg?"

Gunnar Ånonsen: "Ja altså jeg synes det er betenkelig at samfunnet hele tiden skal sette grenser for hva som er normalt og ikke er normalt. Jeg synes det er betenkelig, jeg synes det er forkastelig på mange vis altså" (kler kraftig av seg)



KS:"*Det samme gjelder deg Even Borud med viltvoksende nesehår?*"

Even Borud: "Ja det er et problem, og vi må akseptere et mangfold i samfunnet, eller så ender vi opp som nazi-Tyskland, eller eventuelt som nazi-Italia var der vel"



KS:"*Er du fornøyd Arvid Eng med både kvinnelige og mannlige kjønnsorganer?*"

Arvid Eng:"*Ja vi er ikke så veldig misfornøyd nei*".

KS: "*Hvor fornøyd er du egentlig?*"

AE:"*Vi har rett og slett kommet ganske godt ut av det tross alt*".

KS: "*Bare sånn av ren nysgjerrighet, hvordan er kjønnsorganene dine konstruert?*"

AE:"*De sitter oppå hverandre, eh*".

KS: "*Kan du røre på dem, bevege dem?*"

AE: "*Ja, eh*".

KS: "*Du er meget fornøyd altså?*"

AE:"*Ja veldig fornøyd*".



KS: "Din holdning Egon Vik som har fått sædledere i nesen?"

Egon Vik: "Ja æ trur at fleir og fleir i dag må akseptere at vi (sæden renner ut av nesen) må ha et mangfold i samfunnet. Rett og slett".



KS: "Hva med deg, Jens Isaksen på tross av dine medfødte urtidsgener har du sagt at du er enig".

Jens Isaksen: "UH UH UH UH UH UH UH"



KS: "Det samme tror jeg gjelder deg Trygve Nilsen med lamagener".

Trygve Nilsen: "Ja altså vi må jo rett og slett understreke (spytter) at problemet er etisk så vel som (spytter)moralsk".



KS: "Dag og Even Lovann, dere har et godt liv på tross av genfeil som gir måpefjes".

Dag og Even Lovann: "Ja vi prøver å gjøre det beste ut av det. Men, det har ikke vært noe problem, vi ler av hel problemstillingen vi ha ha ha..."



KS: "Det samme gjelder deg, Rolf Vestnes med triple medfølelsesgener".

Rolf Vespnes: "Åh lange mannen, er du så lang at du ikke finner klær til deg en gang, ja se på han med stygge tatoveringer på seg åh åh, stakkar deg finner du ikke sko til de stygge"



KS: "Men skal ikke foreldre selv få kunne ta avgjørelsen, Svein Østvik som blir åndssvak i løpet av hver eneste setning?"

Svein Østvik: "Jo altså vi mener selvfølgelig at det er samfunnet som her er nødt til å gripe inn hvis ikke så blir det helt... (blir "åndssvak")"

KS: "Hva med legene, burde de gi beskjed når de merker at det er en genfeil?"

SØ: "Det er klart at legene har et ansvar, for de er jo faktisk en del av dette samfunnet...." (blir "åndssvak")



KS: "Det var det vi rakk, beklager at vi ikke rakk å snakke med deg, Alf Hagen med hodet på penis sin plass...".

Alf Hagen: "Det er greit det er greit".



KS: "Og deg også Yngve Lunde med Prinsesse Ragnhild-gener".

Yngve Lunde: "uæææ".

Ordstyrer Kristopher Schau inviterer her på løpende bånd 13 deltakere til å uttale seg i debatten, som på DVD-utgaven kalles Parykkbonanza. Dette er deltakere som berøres av den nye loven, de ikke ville blitt født om loven hadde vært innført siden alle debattantene har

spesielle medfødte lyter. Disse lytene eksemplifiseres kroppslig. Det dreier seg om fostervannsdagnostikk, om teknologien som muliggjør utluking av "misfostre" ved et tidlig stadium i graviditeten.

Spørsmålet om bruken av fostervannsdagnostikk er et etisk dilemma i vår samtid.

Vitenskapen har teknologien til å utføre slike tester, og dermed mulighet til å hindre at det blir født misdannede fostre. Samtidig har vi et ideal om å verdsette mennesket i alle former, og ikke å tukle med naturen. Det er ofte stor diskrepans mellom ideal og virkelighet i slike prinsipielle spørsmål. Team Antonsen aktualiserer temaet, slik massemedia i den alvorlige medie verden også gjør, men her på en grotesk måte. Debatt deltakerne har fantasirike og fantastiske lyter, de insisterer på egenverd, og krever lovforslaget forkastet.

For det første er deltakerne komiske i enkel forstand, stemmene er fordreide, de er utklede og karikerte. Dette er humor på nivå med bløtkakekasting. Lytene deres er så groteske og langt over grensen til tabu i den alvorlige medie verden, at deres komikk fungerer som et brudd med en forventning, slik den psykologiske latterteorien forklarer latterfenomenet.

Flere av debatt deltakerne som Iver Sagen, som har leamus over hele kroppen, omtaler "samfunnet" som ansvarlig. Det er ikke definert hvem som er samfunnet, men han hevder at det er samfunnet som må gripe inn, at det er samfunnet som har skyld, og at det er "de" som må sette grensene. Gunnar Ånonsen synes det er rart at "samfunnet" hele tiden skal sette grenser for hva som er normalt og ikke, samtidig som en av armene hans febrilsk kler av ham klærne. Det er uvisst hvem de mener samfunnet er. Men det synes som om det finnes en felles oppfatning av hva samfunnet er, og hva samfunnet har å gjøre. Team Antonsen kommer her i berøring med et spesielt interessant tema, Luhmann hevder i sin teori at massemediens fremste funksjon er at de dirigerer samfunnssystemets selviakttakelse. Massemediene konstruerer et "samfunn" hver dag, og det er ofte en krisebeskrivelse. Enhver informasjon om noe i samfunnet utgjør en beskrivelse av "samfunnet". Og menneskene i dette samfunnet må forholde seg til disse beskrivelsene. Men det kan være vanskelig å samle seg om meninger i et senterløst samfunn. Team Antonsen samler denne problemstillingens mange dilemmaer inn i en absurd debatt om genfeil.

Debatt om genfeil kan ses på som en slags dekonstruksjon av en debatt i den "virkelige" medie verden. Den viser at spørsmålet om hvem som har ansvar i et samfunn er et komplekst spørsmål, og at denne kompleksiteten ikke helt egner seg for massemedia. Vrengebildet viser

på en absurd måte at det er vanntette skott mellom de sosiale systemene som Luhmann beskriver, debatten sett fra vitenskapens kommunikasjon, fra den juridiske kommunikasjon, fra den politiske kommunikasjon og fra den private kommunikasjon er vidt forskjellige kommunikasjoner. Sett i Luhmanns perspektiv er det bare kunstkommunikasjonen som kan hamle opp med denne kompleksiteten, fordi kunstkommunikasjonen er observasjoner av alle de andre systemene i annen orden.

For det andre er lekenheten i skuespillet, innlevelsen og friheten i de kroppslige uttrykkene deres barnslig i formen, mens innholdet er raffinert metahumor. Argumentasjonsbruken er svært gjenkjennelig, hvis en har fulgt med på de debattene "Debatt om genfeil" parodierer. De autoritative argumentene er de samme, men blir snudd på hodet, fordi de fremstår i en komisk og grotesk sammenheng. Et eksempel er argumentet til Even Borud med viltvoksende nesehår om at "samfunnet ikke skal ende opp som et nazifisert samfunn", dette argumentet blir brukt mye i de "alvorlige" mediedebattene, og brukes som en slags pisk mot debattanter, uten nødvendigvis å ta tak i den kompleksitet som førte til nazismen. Argumentet er nærmest en etablert klisjé i debatter i den alvorlige medie verden. Argumentet blir i denne sammenheng brukt med munter relativisme.

Et annet interessant aspekt ved denne debatten, er at der det ellers i samfunnet er nærmest tabu å gjøre narr av funksjonshemmede, fungerer denne latterliggjøringen hos Team Antonsen ikke som mobbing. Den er ikke direkte støtende. Denne overdrevne formen for forkledning hører så tydelig til i en parallell verden.

Hvis vi ser tilbake til Bakhtin poengterer han at det særlig var seier over den moralske frykten middelaldermennesket kjente i latteren. Å latterliggjøre tabuområder er å frigjøre seg fra tyngden av tabuenes moralske imperativ. Men, en slik frigjøring fra en moralsk begrensning forutsetter at den finnes. Kan vi si at det fortsatt eksisterer en moralsk frykt i det moderne samfunn, og at det er en slags opposisjon mot den som gjør seg gjeldende hos Team Antonsen? Kroppen er en indikator på at det fortsatt finnes tabuområder. Men hvis den moralske frykten ikke lenger er å finne i det lagdelte samfunnet eller i religionsutøvelsen, hvor er den da å finne? I massemedia? Er det massemedia Even Lovann og Gunnar Ånonsen sikter til når de omtaler "samfunnet"?

Gjennomgående i Team Antonsens persongalleri er typen som faller utenfor det normale samfunnet, som er annerledes. Samtidig er det ikke, som i massemedias alvorlige side,

enkeltskjebner som blir fremstilt, men generaliseringer av ”tapere”. Team Antonsen lager en ny en fremstilling av ”taperen” som allerede er konstruert i media. Det blir en slags parodi på fremstillingen av taperen i media. Koden informasjon/ikke-informasjon, her i underholdningsøyemed er like fullt i bruk. Kritikken kommer ikke utenfra, med en annen observasjonskode, men innenfra og med samme observasjonskode. Fjernsynets virkelighetskonstruksjon blir på denne måten dekonstruert. Team Antonsen setter spørsmålstegn ved selve observasjonskoden, samtidig som de benytter seg av den. Det kan de ikke annerledes heller, for systemet er autopoietisk, operativt lukket. Ytringer som kommer fra omverden, altså andre systemer, og irriterer massemediesystemets systemgrense, tas opp i det, med massemediets egen observasjonskode, og slik lager systemet kritikken om til informasjon/ikke-informasjon. Det er med på å reproducere sin grense mot omverden. Dette er tydelig når massemediene formidler bekymring over massemedienes økte innflytelse på samfunnet. En slik bekymring blir en selvbeskrivelse, og en del av massemedias nyhetskonstruksjon, hvor seleksjonskriteriet skal gi informasjonen preg av konflikt. Kritikken innenfra derimot kan ikke systemets reproduksjon håndtere som informasjon/ikke-informasjon.

Dag og Even Lovann fremstilles som mennesker med gen-feilen; måpefjes. På mange måter er det å se, særlig nyheter, en øvelse i nettopp å sitte med et måpefjes, og det er en følge av nyhetenes seleksjon av informasjoner som inneholder skandaler og brudd på normer. Måpefjeset blir komisk når man ser det utenifra, massemediene produserer nyheter som kriser, og tilskuerne produserer måpefjes.

”Mere end på andre måder kan massemediene gjennom sådanne meddelelser om normbrudd og skandaler skabe en følelse af fælles truffethed og opbragthed.” (Luhmann 2002:45)

På en absurd måte greier altså massemedia å samle mennesker gjennom sine krisebeskrivelser, slik at det oppstår en felles følelse av indignasjon. Et interessant eksempel på dette kan være den østerrikske Fritzl-saken. I massemediene fremstilles Josef (!) Fritzl som et monster, utallige artikler nærmest fråtser i hans grusomheter og det produseres pirrede måpefjes over hele verden. Likevel var det forsvarsadvokaten Tor Erling Staff som produserte de største måpefjesene da han fra juridisk synspunkt omtalte ”skrekk-kammeret” som en ”hjemmekoselig leilighet”. Han forsøkte å menneskeliggjøre det mennesket som massemedia, ut i fra sin antakelse om hva leserne ville høre – monsteret. Selv om massemediene ikke kan anvende Tor Erling Staffs ytringer som annet enn informasjoner og eksempel på normbrudd,

er hans innslag i massemediene også med på å utfordre grensene for den juridiske kommunikasjonen i samfunnet.

7 Konklusjon

Bakhtins karnevalteori, Bergsons latterteori og Luhmanns systemteori gir interessante perspektiver til en lesning av humorserien Team Antonsen. Disse teoriene viser at Team Antonsens humor kan si noe vesentlig om det massemediesamfunnet de er en del av, men også noe interessant om samfunnets paradokser. Det senterløse samfunn som Luhmann beskriver, kommer daglig til uttrykk i massemediene. Det er menneskene som er bindeleddet mellom de forskjellige sosiale systemene, og det moderne mennesket behersker flere typer systemkommunikasjon. Allikevel kan ikke de forskjellige sosiale systemene kommunisere direkte med hverandre. I massemediesystemet kommer dette til uttrykk ved at det er overlatt til sistnevnte å yte beskrivelsene av hvordan de forskjellige systemkommunikasjonene iakttar seg selv. Problemer som overskrider flere systemer, danner irritasjoner i systemene, og fremmedreferansene (samfunnet sett fra et systems perspektiv) blir utsatt for irritasjoner. Vitenskapssystemet jobber med forskning, og kan bare forholde seg til sant/usant og gyldig/ikke gyldig, det har en egen etikk, men denne etikken er systemintern. Rettssystemet forholder seg til legal/illegal, og har også en egen etikk, men denne er også systemintern. Når man diskuterer spørsmål om fostervannsdagnostikk, møtes disse to systemene, sammen med det private system og det politiske system som forholder seg hhv til den binære koden kjærlighet/likegyldighet og tilslutning/ikke tilslutning. ”Debatt om genfeil” eksemplifiserer denne ”systemkollisjonen” på en interessant måte. Ved hjelp av grotesk humor, en forståelig men dog umulig verden, viser ”Debatt om genfeil” hvordan det senterløse samfunnet ikke hamler opp med slike spørsmål. Vitenskapssystemet kan ikke slutte å forske på det det kan forske på, rettsystemet kan ikke slutte å befatte seg med legalt/illegalt. Det finnes ikke et overordnet system i Luhmanns systemteori, som kan forandre de forskjellige systemene. Ved bruk av *kunstspråket* som verktøy kan man iaktta hvordan det moderne samfunnet er satt sammen av delsystemer, men man kan ikke forandre det. De forskjellige sosiale systemene kan ikke oppheves når de først har utdifferensiert seg som sosiale system.

Den kroppslige humoren i Team Antonsen er interessant fordi den kan vise en vei ut av kommunikasjon som svar på kommunikasjon. Kroppen persiperer på en egen og annerledes måte enn kommunikasjoner i de sosiale systemene. Kroppen forstår på en annen måte. Slik jeg ser det utsettes samfunnet på mange måter for en i Bakhtins forstand, monologisering, gjennom massemediene. I massemediene uttrykkes det meste av informasjonen i genrer,

språklige former som forenkler budskapet. Dette er også med på å forenkler et komplekst samfunn. Team Antonsen søker slik jeg ser det, gjennom sin humor, å utfordre disse genrene.

Team Antonsens humor beveger seg inn i kunstsystemet, selv om den benytter seg av massemedias informasjonskode som i underholdningen er attraktiv/kjedelig.

Kommunikasjonen i underholdningsserien Team Antonsen utforsker forholdet mellom det som lar seg kommunisere i massemediene, og det som ikke lar seg kommunisere, nemlig sjelslivet og kroppen (Jakobsen 2004). Både sjelsliv og kropp er forutsetninger for masseprodusert kommunikasjon, men lar seg ikke selv kommunisere. Det er det umuliges kunst Team Antonsen *praktiserer*.

Bakhtin argumenterer for at karnevalet og det folkelige gatespråket fra middelalderen i renessansen trer inn i litteraturen. I moderne tid, og med Luhmanns perspektiv, kan vi kanskje si at disse trer inn i kunstsystemet. For Bakhtin var narreriet og dumskap en vesentlig side av menneskekulturen, disse væremåtene/spillene forteller noe vesentlig om mennesket, om kroppen, fødsel, død og tid. Det er ikke skarpe skiller mellom kunstsystemet og massemediesystemet, de avhenger på et vis av hverandre.

I Team Antonsen ser man den strukturelle koblingen mellom disse systemene som mine referanser viser til, godt. Som nevnt er humoren til Team Antonsen sett på som avant-gardehumor, det vil si forut for sin tid og grensesprengende. Sett i Luhmanns systemteoretiske perspektiv blir avant-gardebegrepet svært viktig. Kunstens viktigste egenskap er åpenheten for det nye, å tilby samfunnet en ny måte å betrakte seg selv på. Sagt med Luhmanns kunstspråk vil det si at kunsten iakttar formene som gjør det mulig å observere verden. Den som lykkes i å gjøre det på en begripelig og interessant måte, er den som lykkes i å skape kunst. Team Antonsen tilbyr tilskuerne en måte å betrakte hvordan massemedia betrakter samfunnet på, altså andre ordens betraktning av massemedia. Det er et kunstgrep.

8 Etterord

Denne hovedoppgaven ble påbegynt i 2004 og har samlet en del støv i skuffen siden den gang. Teksten har derimot ikke vært skrinlagt på tankestativet. Oppgavens tema har engasjert både meg og folk rundt meg i flere år, selv om Team Antonsen er historie. Harald Eia, Bård Tufte Johansen og Atle Antonsen har laget flere underholdningsserier i nyere tid, for eksempel *Brødre som ikke er brødre* og *Ut i vår hage II*. Humoren i disse programmene bærer også preg av å være subversiv og grotesk, men formen er likevel annerledes og mindre karnevalistisk i sin helhet, vil jeg påstå. Hvorfor dette opptar meg såpass mye, har jeg kommet frem til, er fordi jeg tror det er viktig at et samfunn har en levende subversiv kraft, som trekker idealene ned og til jorden. Jeg tror at intellektet og kroppen *luftes* av subversiv lattervirksomhet, med det mener jeg at fastfrosse ideer som kan snike seg inn i sinnet til alle og enhver, kan bli utfordret av annen-ordens observasjoner av dem. Det finnes en grense for humor, og denne er til stadighet oppe til diskusjon i mediene, men også på ”markedsplassen”. I denne oppgaven har jeg bevisst valgt å unngå denne diskusjonen fra eget moralsk ståsted. Det har vært mer interessant for meg å diskutere grad av karnevalisme i humoren enn grad av god folkeskikk. Det er ikke fordi jeg ikke anerkjenner problemstillingen, men fordi jeg mener det ikke er nødvendig for min analyse. Følelsen av moralsk oppbrakthet er en vesentlig side ved massemedia som den subversive latteren i Team Antonsen også berører. Men, karnevalet er fri fra den moraliserende verden. Likevel har den subversive latteren, slik jeg ser det, en retningslinje som tar fra oven og drar ned, og ikke berører det som ligger nede. Slik jeg ser det, følger Team Antonsen, med noen unntak, denne retningslinjen.

Bø, 11. mai 2009

9 Litteraturliste:

- Andersen, Nina Møller (2002): *I en verden af fremmede ord – Bachtin som sprogbrugsteoretiker*. Akademisk Forlag.
- Aristoteles (2004): *Om sjelen*. Vidarforlaget AS.
- Bachtin, Michail (1986): *Rabelais och skrattets historia*. Bokförlaget Anthropos.
- Bakhtin, Mikhail (2003): *Latter og dialog*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Barthes, Roland (1999): *Mytologier*. Gyldendal 3. utgave.
- Benjamin, Walter: "Kunstverket i reproduksjonsalderen". Kompendium 1: Tale skrift, bilde HiT V2003.
- Bergson, Henry (1971): *Latteren*. Oslo: Tanum Forlag.
- Børtnes, Jostein (1993): *Polyfoni og Karneval*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Cassirer, Ernst (1999): "De symbolske formers filosofi – udvalgte tekster". Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.
- Haugen, Arne Kjell (1993): "Den skapende varighet – en essaysamling om Henri Bergson" i red. Hans Kolstad og Asbjørn Aarnes, Aschehoug.
- Horkheimer, Max og Adorno Theodor W (2001): *Oplysningens dialektik – Filosofiske fragmenter*. København: Gyldendal Forlag.
- Høystad, Ole Martin (1994): *Det menneskelege og naturen*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Høystad, Ole Martin: "Identitet eller integritet?" Kompendium II, Innføringsemnet i Hovudfag i kulturstudier, H2001.
- Jakobsen, Kjetil (2004): "Intellektuell historie og de intellektuelles historie". ARR nr. 4.
- Jacobsen, Kjetil: "Luhmanns syn på kunstens autonomi og omverdensgrenser". Nettutgave: <http://folk.uib.no/kja042/>
- Kjus, Yngvar (2004): "Karnevalisme i kringkastingen". Hovedoppgave ved UiO, Institutt for medievitenskap.
- Kjørup, Søren (2000): *Menneskevidenskabene*. Roskilde Universitetsforlag, 4. opplag.
- Kneer, Georg og Nassehi, Armin (1997): *Introduktion til teorien om sociale systemer*. København, Hans Reitzels Forlag.
- Luhmann, Niklas (2000): *Art as a social system*. Stanford University Press.
- Luhmann, Niklas (2002): *Massemediernes realitet*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Lundbo, Thomas (2001): "Innledning" Gargantua, François Rabelais. Bokvennen Forlag.
- McLuhan, Marshall (1997): *Mennesket og media*. Oslo: Pax Forlag.

- Merleau-Ponty, Maurice (1994): *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax Forlag.
- Morley, David (1992): *Television, audiences and cultural studies*. London: Routledge.
- Nagel, Thomas (2003): "Hva er meningen? – En kort innføring i filosofi". Libro Forlag.
- Nagel, Thomas (1971): "The Absurd". Cambridge University Press
- Nietzsche, Friedrich (1993): *Tragediens fødsel*. Oslo: Pax Forlag.
- Platon (1991): *Staten*. København, Hans Reitzels forlag, 6. Oplag.
- Raaum, Odd (1999): *Pressen er løs!*. Oslo: Pax Forlag.
- Rasmussen, Terje (2003): *Luhmann – Kommunikasjon, medier, samfunn*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Røssaak, Eivind (2005): *Selviakktakelse – en tendens i kunst og litteratur*. Fagbokforlaget, www.fagbokforlaget.no.
- Sørensen, Anne Scott, Høystad, Ole Martin, Bjurström, Erling og Vike, Hallvard (2008): *Nye kulturstudier. En innføring*. Valdres: Spartacus Forlag AS.
- Ytreberg, Espen (2000): *Brede smil og spisse albuer – Hvordan fjernsynet overtaler*. Aschehoug.
- Åslund, Arnfinn (1994): *Fanden i nøtta – Innføring i litteraturteori*. Oslo: Det Norske Samlaget.