



HVEM STÅR FOR SKUD?

En analyse af programmet Dybvaaaaad! med fokus på genre, humor og latterliggørelse.

3. JANUAR 2020

MAJA RUD HORNSTRUP OG LAURA STOKBRO PØLUND
Aalborg Universitet 9. semester Dansk

Indholdsfortegnelse

INDLEDNING	2
HUMORTEORETISK UDGANGSPUNKT	3
KRITISK TILGANG TIL HUMORENS LATTERLIGGØRELSE	6
GENREBESTEMMELSE	9
TV-MEDIETS HENVENDELSIFORM	9
STANDUPCOMEDY I <i>DYBVAAAAAD!</i>	11
RELATIONEN TIL SEERNE - <i>DYBVAAAAAD!</i> SOM TALKSHOW?	15
TOBIAS DYBVADS INITIAL-ETOS	21
SATIRISK SKETCHKOMEDIE I <i>DYBVAAAAAD!</i>	25
DET SATIRISKE ELEMENT	27
DISKUSSION	29
COWGATE	30
REBELSK HUMOR MED REBELSK FUNKTION?	34
KONKLUSION	36
LITTERATURLISTE	39

Indledning

”Se med når Tobias Dybvad kærligt og ærligt deler ud af parodier, sketches og satire om tv-koncepter, tv-tilrettelæggere og tv-personligheder - et program tætpakket med jokes - hver mandag.” (TV2 ZULU u.d.). Således lyder programbeskrivelsen af Tobias Dybvads underholdningsprogram *Dybvaaaaad!*, der første gang blev sendt på TV2 Zulu i 2012. Siden første afsnit har Dybvads programmer og jokes slået sig fast i danskernes bevidsthed og ordforråd med cacthphrases som: “Det plejed’ far at gøre”, “Fedt man, spa”, “Det’ en hjort” og “Hva’ sker der, er I glar?”. Men er det altid “kærligt” og bliver det nogle gange for “ærligt”, når Dybvad deler ud af satire, parodier og jokes om de tv-personligheder, tv-produktioner men også almindelige danskere som Dybvads skydeskive er rettet imod? Derfor vil projektets overordnede formål være at undersøge, hvilken form for humor Dybvad gør brug af, samt analysere hvilken funktion denne får? I projektet vil vi derfor genremæssigt placere programmet *Dybvaaaaad!* og derved undersøge humorens effekt.

Vi vil i projektet inddrage Michael Billigs pointer om humorens tvetydighed, og dermed stille os kritiske over for programmets intention om at lave sjov med tv-koncepter, -tilrettelæggere og -personligheder, for at finde ud af, hvordan humoren i Dybvads program fremstår og hvilken funktion den får. Billig har en kritisk tilgang til humor og latter som værende “good-natured”, og vores forudindtagethed om humor som noget altid positivt. Ifølge ham kan humor lige såvel være mørk, latterliggørende og rebelsk: “One person’s harmless bit of teasing will be another’s cruelty” (Billig 2005, 8). Med udgangspunkt i Billigs teori vil vi dermed antage et kritisk perspektiv på *Dybvaaaaad!*, når vi analyserer på brugen af humor i programmerne. Dette vil vi gøre med udgangspunkt i udvalgte eksempler, hvor vi vha. humorteorier vil analysere på, hvilken humor der bliver brugt. For at kunne uddybe dette perspektiv, vil vi placere programmet indenfor standupcomedy-genren, men samtidig argumentere for, at den også trækker på andre genrekarakteristika fra talkshowet og sketchkomedien. Dette skal hjælpe os til at besvare spørgsmålet om, hvilken form for satire Dybvad laver i sit program. Er det et comedy-show, et talkshow eller noget helt tredje? Vi har brug for at genrebestemme programmet for at finde ud af, hvilke virkemidler Dybvad gør brug af for at finde frem til, hvilke forventninger modtageren har til programmet, og om der brydes med disse genreforventninger.

I diskussionen vil vi tage udgangspunkt i den medieomtalte “cowgate”, hvor han som en del af en voxpop i programmet, stillede sig med hånden oppe i en ko på åben gade og interviewede almindelige danskere, hvilket skabte stor debat på sociale medier. I den forbindelse skrev Ole

Skjødt, som er redaktør på Zulu, således til *ekstrabladet.dk*: “På ZULU synes vi, at der skal være vide rammer for comedy og satire. Humor er en smagssag og vi skal ikke være bange for specifikke emner. Jeg tænker at ejeren af koen selv må sige fra, hvis han mener at nogen mishandler hans dyr.” (Nepper-Christensen 2018). Denne case vil vi i projektet undersøge nærmere, da den netop åbner op for en moralsk og etisk diskussion om, hvor grænsen går for, hvad man kan lave sjov med. Samtidig vil vi undersøge, hvordan humoren opfattes af modtageren, og hvad dette betyder for opfattelsen af programmet og af ham som vært/komiker. Samtidig vil vi i den forbindelse belyse, hvilken tendens programmet og dens brug af humor taler ind i, i nutidens mediebillede.

Humorteoretisk udgangspunkt

For at kunne analysere på, hvordan humor produceres og benyttes i underholdningsprogrammet *Dybvaadaad!*, vil vi indledende kortlægge en række grundlæggende humorteorier, som vi kommer til at bruge løbende gennem projektet. De humorteorier som vi vil tage udgangspunkt i, er kategoriseret i de tre inddelinger *superiority theory*, *relief theory* og *incongruity theory*.

Superiority theory, som også på dansk kaldes overlegenhedsteorien, er ifølge Thomas Hobbes den komiske underholdning der sker, når vi er en anden overlegen. I Noël Carrols værk *Humour – A Very Short Introduction* (2014) forklarer han, hvordan teorien beskriver den humor der opstår, når vi fx griner af et andet individ, der siger eller gør noget dumt eller udviser en form for selvbedrag (Carrol 2014, 8). Dybvad skaber selv denne overlegenhedshumor, når han inddrager et klip fra *Go’ morgen Danmark*, hvor en ekspert er inde i studiet for at fortælle om, hvordan man skal tage stoffer. I selve klippet er der ikke nogen, der griner, fordi det er et alvorligt emne, og personen har en ekspertstatus på området. Humoren opstår derimod, når Dybvad viser klippet for publikummet og tilføjer joken: ”Glemte han ikke regel nummer fire? Du skal ikke tage stoffer lige inden *Go’ morgen Danmark*? Det han i virkeligheden prøver at sige er, at du skal tage stofferne sammen med mig” (*Dybvaadaad!* sæson 10 afsnit 1, 11.42-13.15). Publikum griner af Dybvads joke, fordi eksperten kommer til at fremstå useriøs og som en type, der selv kunne finde på at tage stoffer. Vi bliver dermed eksperten overlegen og griner af hans måde at fremtræde på i klippet. Vi kan dog ikke være sikre på, at det ikke er alle, der kun griner af klippet, når Dybvad femhæver det, men vi vil argumentere for, at Dybvad tilføjer et ekstra lag til humoren, ved at forstærke overlegenheden med sin joke.

I forhold til *Dybvaaaaad!* kan overlegenhedsteorien også bringes i spil, når vi ser et klip med en reality-person, der ikke kan oversætte det danske ord "bjerg" til det engelske ord "mountain" fra programmet *Nøglen til succes*. I klippet ender hun med at sige en blanding af dansk og engelsk: "if you look outside you see a øøh bjerg" (*Dybvaaaaad!* sæson 10 afsnit 3, 08:37-09:29). Forskellen på de to eksempler er, at humoren i dette tilfælde kan stå stærkere værkinternt end ved det tidligere eksempel. Overlegenhedsteorien kan dermed forklare latteren, når vi griner af personer, fordi vi føler os overlegne og er forargede over den uvidenhed der udvises (Carroll 2014, 8). En kritik af teorien kunne være, at vi ikke altid ligefrem griner af at føle os overlegne. Derudover kan den heller ikke forklare alle situationer, hvor vi griner (ibid., 11). I analysen af *Dybvaaaaad!* må vi derfor også trække på nogle andre teorier, der kan forklare humoren.

Relief theory eller lettelsesteorien betegner den humor, der opstår, når vi griner af noget, der kan være tabuiseret eller "forbudt" såsom sex, handicap, død og racistiske tilbøjeligheder. Med andre ord griner vi af noget, som vores fornøft godt ved, vi ikke må lave sjov med. Lettelsesteorien udspringer fra Sigmund Freuds personlighedsteori om et overjeg, der holder id'ets drifter nede. Idéen med lettelsesteorien er, at det undertrykte, kan komme ud igennem humoren og dermed undgår at hobe sig op og skabe psykiske problemer (Freud (1927) 2000). Latteren forstås ifølge Freud som en ventil for vores drifter i id'et, der gør at vi kan få en nervøs energi ud af kroppen (Crithley 2002, 3). Det kan dog være svært ifølge Carroll at bevise, at vi besidder en energi, der kan "flyttes" og Freuds model af bevidstheden er da også blevet kritiseret for at mangle videnskabeligt bevis for sin gyldighed (Carroll 2014, 38). I forhold til underholdningsprogrammet *Dybvaaaaad!* bruger vi lettelsesteorien, til at forklare den humor, der opstår, når Dybvad sætter ord på tabuiserede emner, og laver jokes om reality-personer. Når vi ser klip fra realityprogrammer som fx *Landmand søger kærlighed* eller *Mig og min mor*, kan vi ofte som seere have lyst til at grine af de medvirkende og de situationer de ender i. Lettelsesteorien kan være med til at forklare den latter, der er forbundet med Tobias Dybvads jokes, som kan fungere som en ventil for de tanker eller følelser seeren har. Når han laver jokes om fx død ved vi godt, at det er tabuiseret at lave sjov med, men vi griner, fordi Dybvad her giver afløb for drifterne. Det ser vi et eksempel på i sæson 9 afsnit 5, hvor Dybvad gør grin med programmet *Nak og Æd*, hvor kokken Nikolaj Kirk siger, at han tror, at vikinger også lavede hakket oksekød. Derefter laver Dybvad en joke: "Jeg ved personligt, at vikingerne hakkede masser af kød. Primært briter." (*Dybvaaaaad!* sæson 9 afsnit 5, 03:32-03:36). I samme program viser han også et klip fra programmet *Diamantfamilien*, hvor datteren Elvira er ved at dumpe sin studentereksamen. Hun ser dog meget lyst på tingene, og Dybvad joker med, at det er fordi, hun står

til at arve en masse diamanter og en kæmpe formue. Herefter forestiller han sig at være Elvira, og laver denne joke: ”Det sutter selvfølgelig lige nu, at mine forældre er levende.” (*Dybvaaaaad!* sæson 9 afsnit 5, 04:42-04:44). Eksemplerne viser, hvordan et tabuiseret emne som død, kan skabe humor igennem lettelsesteorien.

Den sidste humorteori vi har valgt at inddrage i projektet, er incongruity theory som også kaldes inkongruensteorien. Denne teori bygger på forståelsen af humor som noget der opstår, når der er inkongruens mellem, hvad vi forventer eller ved og hvad der så sker i fx en joke, spøg, parodi, sketch osv. (Crithley 2002, 3). Her forstås inkongruens som noget, der virker malplaceret, flertydigt, irrationelt, disharmonisk eller ulogisk. Et eksempel på teorien kunne være, når Dybvad i sæson 2 viser et klip af Jette fra *Mig og min mor*, der fortæller, at hun efter sin gastric bypassoperation kun må få flydende kost og derfor drikker mange smoothies. Inkongruensen opstår værkinternt, når hun i klippet blander en othellolagkage med kakaomælk og kalder det for en kagesmoothie (Youtube 2013). Vi havde ikke regnet med, at Jette ville lave en smoothie på noget usundt som kage, og det virker derfor som en ulogisk mulighed og irrationelt, hvilket får modtageren til at grine. Her opstår inkongruensen i at, vi som modtagere/seere ved, at man normalt putter sunde frugter og grøntsager i en smoothie, og at når man får sådan en operation er det pga. overvægt. Derved opstår inkongruensen i koblingen mellem den usunde smoothie og gastric bypassoperationen. Tobias Dybvad benytter ofte klip i sit program, der gør brug af humor, som kan forklares ud fra inkongruensteorien, og understreger ofte denne inkongruens med egne udtalelser og jokes om personerne og situationerne. Dermed forstærker han humoren med sine jokes ved at spille videre på denne humorbrug. Eksemplet viser, hvordan Dybvad bruger klip, der allerede værkinternt indeholder en inkongruens, men vi ser også eksempler på i programmet, at Dybvad selv skaber inkongruens ved at lave et sammenklip af forskellige klip. Det ser vi i sæson 9 afsnit 10, hvor der filmes en ko, og et lydclip fra sæson 1 afsnit 7 klippes indover. Lydklippet stammer fra programmet *Danmark ifølge Bubber* med titlen ”Hardcore SM – ikke for sarte sjæle”, hvor en sadistisk kvinde introducerer Bubber for stopordet ”Citroooooon”. Inkongruensen opstår primært, fordi koen pludselig kan tale, hvilket skaber humor. For kerneseeren er dette klip dog også en reference både til den omtalte cowgate, hvor Dybvad blev tiltalt for dyresex og udbruddet ”citrooon” stammer fra et klip fra de helt tidlige programmer. De to klip sat sammen skaber en dybere forståelse for jokens kontekst, når det pludselig er koen, der udbryder et stopord. Vi vil senere komme ind på, hvordan sådanne klip indbyder til selskabelighed mellem vært og seer/publikum i *Dybvaaaaad!*. Dette eksempel og eksemplet med Jettes kagesmoothies beviser, at der er en dobbelthed i Dybvads brug

af inkongruens. Humoren bruges både, når han vælger at vise klip, der værkinternt indeholder inkongruens, og når han selv skaber denne form for humor fx igennem sammensatte klip.

For at humoren kan opstå, er det vigtigt, at afsender og modtager deler samme opfattelse af sociale normer: "Joking is a game that players only play successfully when they both understand and follow the rules" (Chrithley 2002, 4). Simon Chrithley understreger, at modtageren spiller en vigtig rolle i kodningen af det sjove. For at kunne grine af det inkongruente, må vi nemlig vide og være enige i, hvad der er det kongruente. Konkret i tilfældet med Dybvads programmer er det også vigtigt, at seerne deler opfattelsen med Dybvad om, hvad der er normalen og kender til hans jokes og programmet. Det kommer fx til udtryk, at ikke alle kender til præmissen for programmet, når han interviewer folk i sin voxpop. Der kan opstå inkongruens, når de svarer på spørgsmålene og tager dem seriøst, i stedet for at grine af de spørgsmål han stiller. Disse spørgsmål referere til de klip, han viser og joker med i sit program, og det bliver derfor tydeligt, at mange af de adspurgte ikke kender til programmet *Dybvaadaad!*.

Det er vigtigt, at vi overvejer alle tre teorier i analysen af Dybvads program, og viser hvordan de tre teorier kan forklare humoren og bidrage med forskellige forklaringer på, hvorfor vi griner, når vi ser *Dybvaadaad!*. Dette kan ses i eksemplet med Jettes kagesmoothie, hvor der udover inkongruensteorien, også kan inddrages overlegenhedsteorien, fordi vi griner af Jettes uvidenhed om slankekur og føler os overlegne i forhold til hendes livsstil. Derudover kan lettelsesteorien forklare, at humoren opstår, fordi vi griner af Jettes overvægt og fedme, som ofte er et tabu.

Kritisk tilgang til humorens latterliggørelse

Michael Billig tager i sit værk *Laughter and Ridicule* (2005) kritisk stilling til humor. Som vi skrev i vores indledning, lægger vi os i forlængelse af denne tilgang, da vi vil have et kritisk perspektiv på underholdningsprogrammet *Dybvaadaad!* og den programinfo vi indledte med at inddrage i projektet. Overordnet stiller Billig sig kritisk overfor den antagelse, at humor altid er en god ting, og uddyber med at forklare, hvordan den socialkritiske tilgangs fornemste opgave er, at stille spørgsmålstejn ved det, vi antager som "sund fornuft" (Billig 2005, 1). Humor er noget vi som udgangspunkt har accepteret som og associerer med noget positivt. Ifølge Billig glemmer vi derfor at stille os kritiske overfor de kritisable elementer som humoren også kan indeholde, som fx når den kan være latterliggørende (Billig 2005, 2).

Dette perspektiv synes vi er interessant, da vi ofte oplever at grine på andres bekostning i Dybvads programmer, og at personer ender med at blive udstillet på åben tv. Dybvads pointe er, at hans latterliggørelse er en god ting, fordi den virker som satire og et rebelsk opgør med tv-branchen. I forsøget på dette, mener vi dog at kunne argumentere for, at Dybvad ender med at gøre det som han selv kritiserer, nemlig at udstille de folk, der medvirker i klippene. Eksempelvis finder vi det udstillende, når Dybvad viser et klip af et ældre ægtepar, der er på jordomrejse i en båd og sender et videoklip af dem selv nøgne, kun iført avispapir for kønsdelene og på hovedet. Dybvad gør seeren opmærksom på, at man kan se den ældre herres kønsdel, og på den måde latterliggør han manden, der ikke er ordentlig tildækket (*Dybvaaaaad!* sæson 10 afsnit 1, 01:23-02:07).



(Screenshot fra *Dybvaaaaad!* sæson 10 afsnit 1, 01:06)

Her opstår dermed en humor og en latterliggørelse af de medvirkende i klippet og i forlængelse af Billigs kritiske perspektiv, er det derfor interessant for os, at undersøge om denne humor er en god ting og hvilke kritiske elementer, der kan være i humoren, idet den er latterliggørende. For at kunne analysere eksemplet nærmere kan vi inddrage Billigs to distinktioner af humor; den rebelske og den disciplinære. Ens for begge former er, at de på hver sin måde er latterliggørende. Den rebelske humor er ifølge Billig den radikale humor, der "hænger" reglerne ud, og derved udfordrer de sociale regler, der findes. Dermed latterliggør vi igennem den rebelske humor også de personer eller institutioner, der laver reglerne. Den disciplinære humor derimod er mere konservativ og har en opdragende effekt, idet den "hænger" dem ud, som ødelægger sociale normer og regler (Billig

2005, 202). I det førnævnte eksempel med den ældre herre vil vi ifølge Billigs teori argumentere for, at der her er tale om den disciplinære humor, fordi humoren får en opdragende effekt. Vi griner ad manden, fordi det er en social norm, at man er tildækket, når man er sammen med andre eller fx optager en hjemmevideo, som det er meningen, at andre skal se. Derudover er parret fjollede og ødelægger dermed de sociale regler for påklædning, idet de er iklædt tøj og hatte af avispapir.

Billig diskuterer i sit værk, Erving Goffmans teori om, hvordan det sociale liv er domineret af en empatifølelse. Ifølge Goffman vil vi forsøge at redde vores eget, men også andres "face", hvis der i interaktionen mellem mennesker opstår pinlighed. Her skal "face" forstås som vores egen og andres opfattelse af vores selv (Billig 2005, 226). Billig sætter dog spørgsmålstegn ved den fornøjelse mange mennesker har af at opleve eller gøre andre pinlige:

Indeed, there may be occasions when people enjoy deliberately embarrassing others. This element is vital to certain sorts of practical joke, such as those played upon apprentices. Perhaps enjoyment, not empathetic embarrassment, may be a major reaction to watching the embarrassment of others. (Billig 2005, 127).

I forlængelse af denne pointe synes vi, i Dybvads programmer, at opleve, hvordan denne nydelse af at gøre andre pinlige er den gældende fremfor, at han udviser en sympatifølelse. Han forsøger ikke at redde de medvirkende personers selvbillede. Derimod laver han "practical jokes", der forstærker pinligheden og får publikum til at grine. Billig tilføjer til sin pointe, at vi oftest vil opleve en dissonans i en pinlig situation. På den ene side vil vores sociale imperativ være at have empati for den anden person, men på den anden side, vil der måske også opstå en nydelse af at kunne frigøre sig fra dette imperativ: "The embarrassed individual is dying a social death, while the onlookers are filled with the joys of life." (Billig 2005, 229). Her tænker vi, også at den nydelse fx opstår, fordi vi som seere kan sidde på den anden side af en skærm og grine af folk, der er i pinlige situationer. Her "behøver" vi ikke opretholde nogen form social interaktion, og kan derimod fyldes med nydelse af at se andre dumme sig uden selv at stå til ansvar. Når det er sagt, kan Billigs teori om dissonansen være med til at forklare, at vi oftest godt ved, at det er forkert at grine af personerne, men at det samtidig føles rart at kunne grine af andre.

I forhold til de tre andre humorteorier som vi har inddraget og redegjort for i projektet, har Billigs perspektiv som skrevet en kritisk tilgang til humoren. Vi vil derfor have for øje, at selvom vi kan identificere, hvilken humor der opstår, er det centralt også at analysere på om denne humor også er god, eller om den er mørk og latterliggørende samt, hvilken effekt humoren har. Er den

rebelsk eller disciplinerende? Det er vigtigt for at kunne besvare spørgsmålet om, hvorvidt Dybvad egentlig ”kærligt” deler ud af sine jokes, eller om han ender med at udstille og latterliggøre.

Genrebestemmelse

For at kunne besvare spørgsmålet om, hvilken funktion humoren får, vil vi i det følgende genrebestemme programmet. Dette vil vi gøre ved først kort at definere, hvad vi forstår ved genrer samt forklare, hvilken rolle tv-mediet spiller i denne diskussion. Hertil benytter vi Gunhild Aggers diskussion af dette fra hhv. *Dansk tv-drama. Arvesølv og underholdning* (2005) samt kapitlet ”Genreanalyse” fra *Analyse af billedmedier* (2015). Overordnet forstås genrer som: ”et redskab til gruppering og systematisering, til tænkning i ligheder og forskelle, historie og udvikling.” (Agger 2005, 81). Agger forstår genrebegrebet som en relation mellem det hun kalder en essentialistisk og en relationel position. Den essentialistiske position forsøger, ifølge Agger, at ”definere genrerne grundlæggende egenskaber ved at se på deres oprindelse og grundstruktur.” (ibid., 81). Den relationelle position forstås som en tilgang, hvor afsenderen forholder sig til ”det konkrete medieafhængige produkt” og modtageren samtidig med, at det placeres i en historisk kontekst (G. Agger 2005, 82). I vores analyse af *Dybvaadaad!* forholder vi os både til den essentialistiske og den relationelle tilgang til genrer, da vi mener, at begge positioner er væsentlige at medtage i en genrebestemmelse. Agger skriver da også, at de to positioner er komplementære (ibid., 82). Vi finder dog den relationelle position overvejende relevant i vores genrebestemmelse af programmet, da netop relationerne mellem afsender og modtager, og dermed relationen mellem Tobias Dybvad og seerne har en særlig væsentlig position for programmets præmis. Denne vil vi uddybe nærmere i de følgende afsnit. Vi benytter den essentialistiske position, når vi forsøger at påvise, hvordan de grundlæggende genretræk fra fx talkshowet og sketchkomedien kommer til udtryk i programmet.

Tv-mediets henvendelsesform

Helt overordnet er *Dybvaadaad!* et tv-program, der sendes på tv en fast dag i ugen (mandag) i den periode programmets sæson er aktiv (ca. 10-11 uger ad gangen). Derfor vil vi i det følgende overordnet karakterisere den henvendelsesform, som tv-mediet benytter sig af. Her benytter vi igen Agger, som beskriver tv-mediets karakteristika som forbundet med tid og sted:

Generelt allierer tv-genrer sig med den formelbevidsthed og serialitet, der er vital for at strukturere tiden. Serialiteten signaleres af fjernsynets mellemstil og rammer – de kendte studieværter, den annoncering, som vi er fortrolige med, den signaturmusik, der indvarsler de serielle indslag i dagsrytme og ugerytme. Den følges op af den type gentagelser, der ligger i programmernes udformning, herunder deres genrer. Formater og genrer må ses som strukturerende elementer, der er med til at skandere og profilere den måde, hvorpå forankringen i hverdagen femtræder. (G. Agger 2005, 121).

I *Dybvaaaaaad!* benyttes flere genkendelige elementer, som dermed er med til at forankre programmet i hverdagen for seerne. Ved at benytte samme sceneopsætning, samme vært og en velkendt intromelodi kan programmet forankre sig i seernes hverdagsrutiner. Agger beskriver samtidig hverdagssproget som en strategi til at nedbryde det adskilte rum, der er mellem afsender og modtager i tv-situationen, hvor de ikke befinder sig på samme sted (G. Agger 2005, 120).

Ifølge Agger fremstilles de fleste tv-produktioner med klare genresignaler. Disse genresignaler kan for programmets vedkommende beskrives som det føromtalt rum med sceneopsætning, vært osv. Her sendes der signaler til modtageren om, hvordan programmet skal afkodes. Vi vil i den følgende genreanalyse argumentere for, at programmet trækker på flere forskellige genrer, hvilket spiller en rolle for, hvordan modtageren afkoder og modtager programmet: ”Genresignaler og -markører skaber og opretholder forventninger hos modtagerne.” (G. Agger 2015, 121). Som det vil fremgå af den følgende genrebestemmelse, vil vi argumentere for, at programmet placerer sig i en genremæssig position, hvor den bryder med/udvider genrebegrebet for et sådant program. Om der er tale om et genrebrud eller en genreudvidelse afhænger, ifølge Agger af: ”hvorvidt den særlige forvaltning af genren, som gør sig gældende i værket, falder i god jord hos publikum.” (G. Agger 2015, 123). Dog beskriver hun også, at en genre sjældent ses i en helt ren form:

Af genrehistorien kan vi se, at der altid har været genreblandinger, og at de er et nødvendigt led i de omdannelses- og udviklingsprocesser, der hele tiden foregår. Genrer findes sjældent i ren form, men indgår i en eller flere alliancer, der kommenterer andre – i tilslutning eller afvisning” (G. Agger 2015, 127).

Disse alliancer vil være udgangspunktet for den følgende karakteristik af, hvilke genrer der benyttes og hvad dette gør for relationen mellem vært (afsender) og seer/publikum (modtager).

Standupcomedy i *Dybvaaaaad!*

Tobias Dybvad fik sit karrieremæssige gennembrud i 2002, og har siden været en kendt og flittig dansk komiker, der har optrådt med liveshows og været jokesmed til forskellige programmer (Funny Business Inc u.d.). I 2011 vandt han TV2 Zulus Talentpris til Zulu Comedy Galla og har igennem sin karriere været nomineret tre gange til Årets komiker og vundet tre Zulu Awards (ibid.). Med denne historik står det klart, at Tobias Dybvad var en kendt komiker inden han gik i luften med underholdningsprogrammet *Dybvaaaaad!* i 2012. I 2018 turnerede Dybvad rundt i Danmark med sit seneste onemanshow "Fasser Partner", hvis titel også er en catchphrase fra underholdningsprogrammet. *Dybvaaaaad!* sendes på TV2 Zulu, der som kanal har særligt fokus på comedy (TV2 2019). På deres hjemmeside står der skrevet, at Zulus primære målgruppe er 15-29-årige og at de er den førende kanal indenfor comedy. Derudover beskriver de, at programmet er for "unge i alle aldre". Vi vil derfor argumentere for, at målgruppen strækker sig ud over det spænd, som står angivet på hjemmesiden, da det er alle danskere, der interesserer sig for, og nyder underholdning i form af comedy, der må være en del af TV2 Zulus målgruppe. Da Tobias Dybvad er kendt komiker fra standup-verdenen, vil vi i det følgende afsnit se nærmere på, hvilke standupcomedygenretræk Dybvad benytter sig af i programmet. Derudover vil vi i forlængelse af dette undersøge, hvad disse træk betyder for programmets udtryk, for Dybvad som afsender og for publikum/seerne som modtagere.

Selvom standupcomedy for mange danskere er en kendt form for underholdning, kan det være vanskeligt at definere de genretræk, som underholdningsformen indeholder. Ser vi på den danske ordbogs definition af ordet beskrives det således: "[en] koncentreret, hurtig form for underholdning hvor en person, ofte i tæt samspil med publikum, fortæller historier, anekdoter og vittigheder" (ordnet.dk u.d.). Flere ting er vigtige at pointere ud fra denne definition. For det første, at standupcomedy er en form for underholdning, hvor der er en vigtig relation mellem afsenderen og publikummet. For det andet bygger indholdet på afsenderens dvs. komikerens vittigheder, historier og anekdoter. Vi kan derudover se, at ordet har en forhåndsvis sen oprindelse, idet det er kendt fra 1989 fra den engelske "stand-up comedy", der på dansk oversættes til "stående komik". Lektor Ian Brodie, tager i sit værk, *A vulgar art* (2014), udgangspunkt i en folkloristisk tilgang til studiet af standupcomedy. Han karakteriserer standupcomedy som værende tæt forbundet med folkløse, da begge er måder at skabe fortællinger på, og komikeren bliver en form for "storyteller". Her forstår vi folkløse som en fællesbetegnelse for en fortælletradition bestående af bl.a. folkeminder, folkelige

ritualer og skikkes samt folkeviser og andre former for fortællinger (Piø 2012). Derudover beskriver Brodie vigtigheden i, at folkløse foregår i små og intime grupper, der fordrer intimitet mellem afsender og modtager (Brodie 2014, 7-8). Denne intimitet er i forhold til standup også rigtig vigtig, hvilket vi ser når Tobias Dybvad laver *Dybvaaaaad!*. Her står han på en scene foran et publikum og gerne i en mindre teatersal eller lokale, der kan rumme et par hundrede mennesker. Derudover har Dybvad kontakt og et samspil med publikum under showet og helt konkret når han i starten siger ”hej” og får et ”hej” tilbage. Brodie beskriver dog også, hvordan denne intimitet kan være udfordret inde for standup-genren. Nogle komikere holder store shows, hvor der sker et brud med den intimitet, der opstår ved ansigt til ansigts kommunikation i og med, at komikeren står på en scene hævet over publikum fx i en koncertsal eller broadcastet ud i tv-mediet (Brodie 2014, 8). Ifølge Brodie er standup dog stadig en dialogisk form for kommunikation, der taler *med* og ikke *til* publikum (Brodie 2014, 5).

I forhold til *Dybvaaaaad!* kommer intimiteten til udtryk, når Dybvad inddrager publikum i sit show og sine jokes. Et eksempel på dette ses i sæson 10 afsnit 1: ”Så har jeg fået et seertip fra min forlovede, vi har jo fået en lille dreng, så vi er selvfølgelig optaget af...” Publikum: ”wuhuu” Dybvad: ”Ja!”. Derefter er der klapsalver fra publikum og da der bliver stille i salen, råber en mand fra publikum op til scenen, hvorefter Dybvad svarer: ”Hvad? Sagde du, det plejer far at gøre?”. Publikum griner og Dybvad afslutter: ”Fordi hvis du sagde det, så var det sjovt”. (*Dybvaaaaad!* sæson 10 afsnit 1, 11:10-11:32). I dette eksempel holder Dybvad pauser, når publikum reagerer og udnytter publikums tilråb og dermed engagement i sine jokes. I eksemplet kan vi også se, at hans sætninger er korte, hvilket vidner om den korte form som standup-genren har. Samtidig ses et eksempel på det samspil med publikum, som også er en vigtig del af genren (ordnet.dk u.d.). Derudover bruger Dybvad samtidig en reference fra en *Dybvaaaaad!* catchphrase: ”Det plejed’ far at gøre”, der kan vidne om et forsøg på at skabe en relation mellem ham og publikum. Dybvad inddrager også sit eget privatliv i joken, når han fortæller om sin familie, hvilket kan være med til at skabe en intim kontakt med publikum. Det intime opstår her på baggrund af, at det er privat information han taler om. Han kunne have valgt at overhøre tilråbet, men når han vælger at interagere og svare på dette tilråb skaber han en relation til publikum i salen.

I forlængelse af intimitet uddyber Brodie således: “there are opinions that one may express — or implicitly proclaim through joking and humor— among friends that one would not express in a public forum: the stand-up comedian expresses them in a public forum by turning that forum into an intimate venue.” (Brodie 2014, 6). Når Dybvad udtrykker en holdning i det intime rum han har

skabt med publikum, kan han via denne intimitet invitere publikum til at have samme holdning som sig selv. Derudover kan Dybvad som komiker servere grænseoverskridende jokes og holdninger til publikum, som han ikke ville kunne, hvis han ikke sørgede for at skabe et intimt rum med dem. Det særlige ved *Dybvaaaaad!* er, at det altid har været produceret som et tv-program og ikke et standup-show. Der er derfor en anden præmis for den intimitet der er på spil for de seere, der ser programmet i tv. Her skaber Dybvad også et intimt rum mellem sig selv og seerne. Denne relation vil vi uddybe nærmere, når vi viser, hvordan programmet trækker på talkshowgenren.

En anden vigtig pointe i forhold til Dybvads program er også, at det har været aktivt igennem 10 sæsoner, hvilket også skaber en intimitet med de seere/publikummer, der har fulgt med igennem tiden. Seerne forstår de jokes og de holdninger som Dybvad har, fordi de har fulgt med og været en del af ”den lukkede vennegruppe”: ”he or she [komikeren] is not making an outsider’s pronouncement and judgment but knows whereof he or she speaks as a member of this particular group” (Brodie 2014, 7). I forlængelse af Brodies pointe forsøger Dybvad igennem sine programmer at sætte fokus på sin holdning til tv-programmer og tilrettelæggere og vi bliver som seere inviteret til at være med i Dybvads ”vennegruppe” og til at dele hans holdning. Brodie beskriver også i sit værk, at forholdet mellem afsender og modtager spiller en væsentlig rolle samt den kontekst som joken skal forstås i: ”Stand-up comedy is a form of talk. It implies a context that allows for reaction, participation, and engagement on the part of those to whom the stand-up comedian is speaking” (Brodie 2014, 5). Det er dermed altafgørende for de jokes som standupkomikeren, og i dette tilfælde Dybvad laver, at publikum forstår den kontekst, de er aflejret i. Vi vil i vores afsnit om talkshowgenren kommentere på, hvad det så kan betyde for os som modtagere, hvis ikke vi forstår konteksten af de jokes som Dybvad præsenterer.

Ifølge Brodie er det også karakteristisk for standupcomedy, at der er en spænding imellem at kunne lave sjov med noget grænseoverskridende og ikke tabe sit publikum, der har en forestilling om hvad, der er socialt passende at joke med. Brodie skriver således om komikerens dilemma og om standupcomedy som felt:

This book explores the nature of professional stand-up comedy as a field which, by its nature, is both forced to and expected to negotiate the edges of cultural sensitivity and risk, as it explores the means by which professional comedians identify and develop contextual strategies for challenging and engaging with norms of appropriateness (Brodie 2014, 7).

Vi ser et eksempel på, at Tobias Dybvad er grænseoverskridende i sin joke, når han i sæson 9 afsnit 6 laver en joke, hvor han sammenligner Peter Madsens partering af den unge svenske Kim Val med skiveskåret brød (04:11). Det er i sig selv en grov og upassende sammenligning, men i klippet er det en kritik af den måde aftensshowet går fra en nyhed om en morder til en historie om bagværk. Dybvad påpeger den inkongruens, der er i overgangen fra de to nyheder og skaber dermed en kritik af tilrettelæggelsen af showet. Som Brodie beskriver er det forventet af komikeren, at han forhandler grænserne for den kulturelle sensibilitet der hersker. Det gør Dybvad ved at inddrage et eksempel på et grusomt mord, som mange danskere kender til. Den sociale norm ville være, ikke at lave sjov med sådan en sag. Dybvad bruger dog eksemplet efterfølgende til at kritisere *Aftenshowets* tilrettelæggelse, og joken får derfor en underlig form for berettigelse, da overdrivelsen her fremmer forståelsen for, hvor absurd overgangen i showet er lavet. Dybvad bruger her komikerpositionen til at udfordre vores normer for, hvad der er passende at joke om, hvilket han kan, fordi vores forventning til genren er, at komikeren kan være grænseoverskridende i sine jokes. Lettelsesteorien kan igen være med til at forklare, hvorfor latteren opstår i joken, fordi Dybvad joker med noget tabuiseret.

I værket *Analyzing stand-up comedy* (2011) diskuterer Roberta Mock standupcomedy som genre og hvordan vi kan analysere på komikeren og det der foregår på scenen. Mock sætter fokus på, hvordan standupcomedy som genre har slørede grænser for, hvad komikeren er seriøs omkring og hvad han ikke mener seriøst. Derudover kan det ofte være svært at afgøre, hvad der er komikerens egne holdninger og ytringer og hvad der er skuespil og på den baggrund opstår derfor en uafgørlighed. Det er ifølge Mock et bevidst greb at sløre grænserne for, hvad der er fakta eller fiktion (Mock 2011, 102). Er det egentlig private anekdoter som komikeren fortæller eller er det noget han har fundet på? I forlængelse af Mocks pointe kan vi i programmet *Dybvaaaaaad!* se, at Dybvad som komiker ved hjælp af uafgørlighed kan slippe afsted med grænseoverskridende ytringer, historier og jokes, fordi han har mulighed for at kunne distancere det fra sin egen person. Et eksempel på dette ses, når Dybvad siger således: ”Jeg har selv et princip om, at jeg aldrig mobber nogen. Medmindre de har været i fjernsynet. Så lad os se at komme i gang!” (*Dybvaaaaaad!* sæson 2 afsnit 1, 14:16-14:22). Herefter viser Dybvad et klip med Peter Mygind og ”mobber” ham foran publikum med de ting som Peter Mygind siger i klippet. Idet Dybvad står på scenen, kan han afkodes både som privatperson, fordi han ikke er skuespiller, men han kan også afkodes som professionel komiker. Når Dybvad siger: ”Jeg har selv et princip om, at jeg aldrig mobber” henviser han her til Dybvads egen person, men når han så fortsætter og siger ”Medmindre de har været i

fjernsynet” påtager han sig komikerrollen og går imod sine egne principper som privatperson, fordi det er præmissen for programmet. Vi sidder dog tilbage med en følelse af, at de to smelter sammen, fordi Dybvad siger ét og gør noget andet. Han slutter joken af med igen at sige, at mobning er et seriøst emne vi skal have fokus på, men fortsætter alligevel med at udstille fx reality-personer igennem sit program. Genren er dermed også karakteriseret ved at have en uafgørlighed i forhold til komikeren og privatpersonen samt det indhold, der blevet præsenteret, da standupcomedy, ifølge Mock, indeholder disse slørede grænser.

I kraft af at Tobias Dybvad er professionel komiker, og at han står alene på scenen som en form for ”storyteller” og fortæller jokes, anekdoter og historier som underholdning vil vi karakterisere programmet *Dybvaaaaad!* som standupcomedy. Derudover er programmets indhold præget af en dialogisk kommunikation med publikum, der skaber intimitet. Dybvad får skabt en fælles gruppe mellem sig selv og publikum, hvor han kan servere grænseoverskridende jokes og holdninger samt invitere til en form for enighed. Sidst men ikke mindst kan vi se, hvordan standupcomedy har slørede grænser for, hvornår Dybvad bruger sin privatperson eller performer som komiker. Det interessante i forhold til programmet *Dybvaaaaad!* er dog også, at Dybvad inddrager andre genretræk, som får betydning for den måde vi afkoder showet på.

Relationen til seerne - *Dybvaaaaad!* som talkshow?

I det foregående afsnit har vi karakteriseret programmet som standupcomedy. Vi vil i det følgende forklare, at der også ses træk fra talkshowgenren. Programmets overordnede rammesætning stemmer som udgangspunkt ikke overens med et klassisk talkshow. Vi vil dog alligevel argumentere for, at programmet trækker på nogle elementer fra talkshowet, som giver nogle interessante dimensioner til Tobias Dybvad som vært og det samspil med publikum, som er særligt for programmet. Til at redegøre for talkshowet benytter vi Hanne Bruuns karakteristik af genren i kapitlet ”Natholdet og talkshows” fra bogen *Tv-analyse* (2018). Bruun beskriver her tre grundlæggende karakteristika for talkshowet. Som det første er det karakteriseret ved, at et studie danner grundlag for programmets rum, som via tv-mediet: ”udgør et virtuelt mødested for interaktion mellem en studievært, en eller flere gæster og eventuelt også et studiepublikum, som seerne inviteres til at deltage i” (Bruun 2018, 181). Samtidig er det en væsentlig pointe, at

talkshowet har en her-og-nu oplevelse, som er forbundet med den produktionsform, der betegnes forskudt direkte, så indholdet netop konstrueres som om det var direkte.

Ser vi nærmere på *Dybvaadaad!*, danner Tobias Dybvad også et særligt rum for sit program. Selvom det ikke er det samme tv-studie, programmet optages i, stiller Dybvad den samme scenografi op alle de steder, hvor showet optages. Dette skaber samme effekt som i et klassisk talkshow, fordi der på den måde også skabes et genkendeligt rum for seerne og publikummet med Tobias Dybvad. Dermed benytter tv-produktionen bag programmet sig af den del af talkshowgenren, som er fokuseret mod værtens relation til seeren og publikum. Relationen til publikummet ses tydeligt, når Dybvad træder ind på scenen og hilser på publikummet, ofte med et akavet overspillet ”hej”, som typisk allerede her får publikum til at grine, og samtidig svare igen med et ”hej”. I resten af programmet er fokus typisk rettet mod seeren, hvor han kigger direkte ind i et kamera. Dette skaber en relation til seeren ved en foregivet øjenkontakt. Dermed skaber programmet netop den relation til seeren, som Bruun beskriver; at man inviteres ind på et virtuelt mødested, hvor man sammen kan grine ad Dybvads jokes. Forskellen her, i forhold til standupcomedy genren er, at Dybvad via talkshowgenren kan skabe en relation til seerne og ikke kun publikum i salen, som er karakteristisk for standupcomedy. Som tidligere beskrevet, forklarer Brodie netop, at standup komikeren har en udfordring når showet bliver broadcastet, fordi det skaber et brud i intimitet mellem komiker og publikum. Ved at benytte sig af talkshowets genretræk sikrer Dybvad også en intimitet med seerne af programmet.

Som det andet talkshowkarakteristika beskriver Bruun det journalistiske interview som et centralt redskab, fordi det primært er med denne form, at indholdet skabes i et talkshow (Bruun 2018, 181). I *Dybvaadaad!* ser vi ikke som sådan interviews, da der ikke er gæster i programmet, og her adskiller programmet sig markant fra det klassiske talkshow. Dog er et fast indslag i programmet, at der til sidst laves en såkaldt voxpop på gaden i den by, som showet er optaget i. Her benytter Tobias Dybvad en klassisk journalistisk tilgang, til at underbygge og fremhæve de jokes og pointer han har talt om i selve showet. Voxpoppen er derfor altid afslutningen på programmet. I voxpoppen påtager Tobias Dybvad sig en rolle som journalist, som med en mikrofon og et kamerahold går rundt på gaden og spørger tilfældige danskere om deres mening om et emne, som han har joket med i showet. Her tager Dybvad udgangspunkt i vores (og de medvirkendes) forventninger til voxpoppen som genre, og ved at stille de mærkelige spørgsmål, opstår der humor med udgangspunkt i inkongruensteorien. På den måde imiterer han et klassisk journalistisk greb, hvor han ved at stille spørgsmål, som ikke giver mening, pointerer, at spørgsmålene ofte er

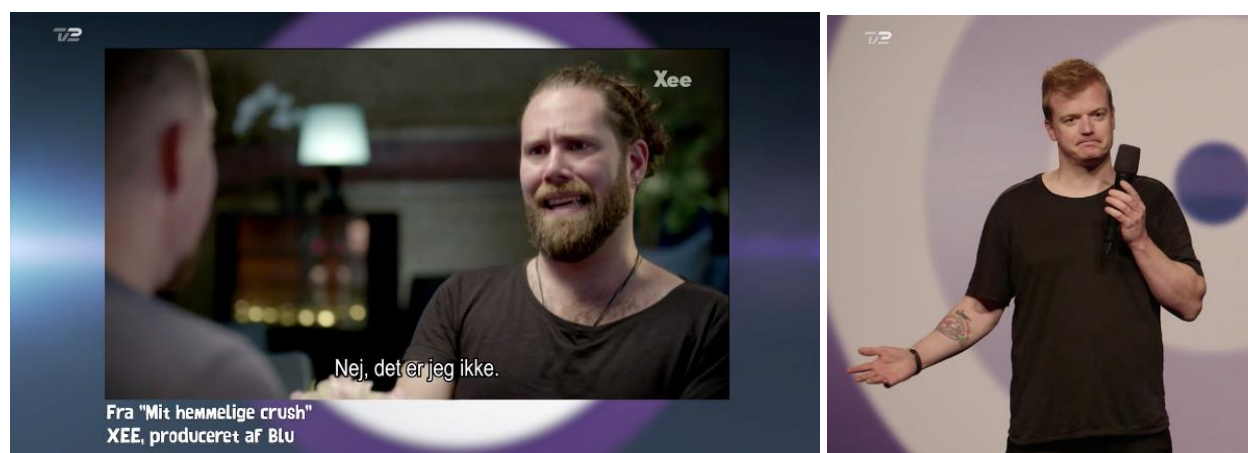
overfladiske og intetsigende i de ”virkelige” og seriøse voxpops, som laves på tv. Med disse voxpops laver Dybvad en direkte kritik af en konkret form på tv, hvor han dermed formår at rette en tydelig kritisk brod mod tv-branchen. Voxpoppen er et fast indslag i programmet, og på den måde får det en effekt i kraft af programmet som talkshow, som netop ofte er karakteriseres ved at have faste og velkendte indslag (Bruun 2018, 185).

Ser vi nærmere på tv-mediets overordnede genretræk, som vi tidligere har beskrevet, pointerer Bruun tv-programmers evne til at sende direkte billeder og ikke-fiktiv lyd ud til modtageren. Dette giver en uforudsigelighed, som er karakteristisk for tv-programmer, og som mange programmer benytter sig af (Bruun 2018, 182). Dette ser vi bl.a. også i Dybvads voxpops, hvor han går på gaden og taler med almindelige danskere, som ofte ikke er med på præmissen om Dybvads programmer. Dermed får programmerne et element af noget ukontrollerbart, netop fordi der med dette greb fremmes en situation, hvor tydelige misforståelser og inkongruens opstår. Det samme ses i de situationer på scenen, hvor Dybvad selv kommer til at grine og dermed mister kontrollen overfor publikum. Det ser vi i sæson 10 afsnit 8, hvor Dybvad laver en joke på baggrund af programmet *Ja for Fanø*, hvor musikeren Johnny Madsen udtaler sig om sit forhold til regler for rygning på hoteller. Han mener ikke, at det er et brud på reglerne, det koster bare 1000 kroner. Dette laver Dybvad sjov med, og siger: ”Jeg må også godt stikke min hånd op i en ko – det koster bare 5000 kroner”, hvorefter et billede af den bøde han fik i forbindelse med hans voxpop i Nykøbing Falster året før fremvises. Herefter bruger Dybvad lige et sekund på at samle sig for ikke selv at bryde ud i grin over publikums bifald over hans bøde (*Dybvaaaaad!* sæson 10 afsnit 8, 17:11-18:10). Han kunne ligeså godt have klippet sådanne kontroltab ud af programmet, hvilket vidner om, at det er et bevidst greb, når han medtager disse scener i det færdige program. Dermed skabes der en effekt af, at programmet har en direkte karakter.

Som talkshowets tredje karakteristika peger Bruun på interaktionen mellem seer og studieværten: ”Samvær mellem mennesker er således både mål og middel på niveau med det, de konkrete programmer i øvrigt måtte handle om.” (Bruun 2018, 181). Hermed skabes der for seerne det Bruun, ifølge Horton og Wohl, kalder en ’para-social-interaktionsoplevelse’. Dette stiller derfor værten i en position, hvor han skal kunne navigere i at være repræsentant for en tv-station og samtidig en kendt mediepersonlighed, eller en såkaldt persona (Horton og Wohl 1956 if. Bruun 2018, 182). Dybvads person fylder meget i selve programmet, hvilket ses i selve titelnavnet, som udgør hans navn. På den baggrund kan vi karakterisere Dybvad som en persona. Ifølge Bruun er studieværtens persona væsentlig for et talkshow, fordi navnet ofte bæres i programmets titel (Bruun

2018, 182). Dette peger endnu engang imod et af tv-mediets overordnede genretræk, nemlig den offentlige tilgængelighed, som er særlig. Bruun beskriver det således: ”tv er født som et offentlig tilgængeligt massemedie, men det bruges i modtagernes privatsfære, i hjemmet og tilmed i fritiden.” (ibid., 182). Når et bestemt tv-program aktivt vælges til, vil det derfor skabe nogle konkrete forventninger fra modtagernes side. Vælger man at tænde for tv’et når man ved, at *Dybvaaaaaad!* kommer på, eller vælger man aktivt at gå ind at finde programmet på en streamingtjeneste, vil der fra seerens side være en konkret forventning til programmet. For *Dybvaaaaaad!* vil forventningen formentlig være at blive underholdt.

Netop underholdningen er, som tidligere beskrevet, en grundlæggende præmis for programmet. Tobias Dybvad er komiker og bruger denne position til at underholde seerne og publikum med jokes. Dette beskriver Bruun også som en måde, hvorpå man kan skabe en fællesskabsfølelse. Hun forklarer, hvordan man kan skabe en fællesskabsfølelse via komikken (Bruun 2018, 187). Et eksempel på dette ses i sæson 10 afsnit 5 fra Odense. Her laver Dybvad en række jokes på baggrund af et klip fra programmet *Mit hemmelige crush*. Her spørger den ene fyr den anden, om han er veganer, hvortil han svarer: ”Nej det er jeg ikke. Jeg er fra Argentina”.



(screenshot fra *Dybvaaaaaad!* sæson 10 afsnit 5, 00:42-00:48)

Dybvad starter her med at lave jokes med udgangspunkt i selve situationen fra klippet, hvor han bl.a. siger, at det er en ”dejlig argumentation der forvirrer modparten”. Dernæst laver han forskellige lignende sætninger: ”Kan du hjælpe med at flytte på søndag? Nej desværre jeg er fra Allerød”, ”Er du ædru? Nej jeg er fra Brøndby Strand” og ”Har du studentereksamen? Nej jeg er fra Middelfart” (*Dybvaaaaaad!* sæson 10 afsnit 5, 00:43-01:47). Den første sætning er en form for

goddag-mand-økseskaft, hvormed Dybvad underbygger det sjove i det sagte fra selve programmet, og her ses et eksempel på den inkongruente humor. I den næste trækker han på en fordom om, at folk fra Brøndby Strand drikker meget. Den sidste sætning har samme funktion, dog vil vi argumentere for, at den i større grad er tiltænkt selve publikum i salen, da programmet er optaget i Odense, og vi går derfor ud fra, at en joke om folk fra Middelfart vil have en større funktion og respons her, end den fx ville få i Aalborg. Dog giver det den effekt, at publikum griner højlydt, og dermed smitter seeren. Dybvad søger derfor publikums reaktion, hvilket er et karakteristisk træk ved standupcomedy. Ved at benytte disse alment kendte fordomme, kan han skabe en fællesskabsfølelse blandt publikum og seerne. Til sidst siger Dybvad: ”Det er jo også et dumt spørgsmål, altså. Alle der er veganere skal nok selv have nævnt det indenfor et minut.” (ibid.). Dette afføder et stort bifald blandt publikum, hvilket vidner om, at Dybvad her taler ind i et emne, som er relevant og oppe i tiden og dermed noget som mange har en mening om. Som det er karakteristisk for standupcomedy tilslutter publikum sig Dybvads holdning til emnet.

I forlængelse heraf trækker vi på begrebet selskabelighed, som Bruun beskriver således: ”Grundantagelsen er, at afsender må arbejde for at motivere seernes lyst til at se programmerne og dermed lukke tv ind i privatsfæren og i fritidens rum, hvor seerne selv bestemmer, hvad de vil bruge deres tid på.” (Bruun 2018, 182). For at kunne motivere seeren, må værten appellere via sin personlighed på en måde, der kan få seerne til at ønske at danne en relation til ham. Han skal således: ”fremvise personlighed på en sådan måde, at det styrker det fællesmenneskelige på tværs af eventuelle objektive forskelle i kulturel, økonomisk og social status.” (Bruun 2018, 183). Netop den sociale del er relevant at se på i forhold til *Dybvaaaaad!*, da han tager sit humoristiske udgangspunkt i sociale spilleregler og ofte udstiller dem, som falder udenfor den sociale norm. Dette er samtidig hvad Billig ville kalde for den rebelske humor. Som vi så i det forrige eksempel bruger Dybvad emner, som seerne og publikum kan relatere til, og derved skaber han den ønskede selskabelighed i programmet. Desuden sætter han sig selv i en position, hvor han, når han gør grin med dem i klippet (og folk fra Brøndby Strand, Middelfart eller veganere), styrker relationen til seerne, fordi de kan relatere til de fordomme han præsenterer. Her er det overlegenhedsteorien, der er på spil, fordi seeren sættes i position, hvor han/hun føler sig overlegen i forhold til den gruppe af mennesker, som Dybvad gør grin med. Samtidig griner vi også på baggrund af lettelsesteorien, fordi han taler om nogle konkrete fordomme.

Et andet greb, der benyttes i programmet, er den faste struktur som det bygges op over. Et klassisk program starter altid med introen, som viser et skud fra en pistol, som rammer plet på en

skydeskive. Her afspilles også programmets klassiske intromelodi. Derefter præsenteres selve teksten ”Dybvaaaaad!” over skydeskiven samtidig med, at titlen siges med en barnestemme. Under ”Dybvaaaaad!” står den by skrevet, som dagens program er optaget i. Tobias Dybvad træder nu ind på scenen, hvor han hilser på publikum med det førømtalte ”hej *byens navn*”. Dernæst følger selve showet, som bygges op med udgangspunkt i, at Dybvad præsenterer et program, der ses et klip fra, og derefter benytter Dybvad dette klip til at lave jokes. Han opererer derudover med velkendte indslag, som han kan benytte sig af; 60 sekunders jokes om samme emne og sketches, hvor Dybvad selv spiller med i klippet. Derudover afsluttes programmet altid med den førømtalte voxpop. Bruun beskriver, at denne struktur og repetition af velkendte indholdselementer, kan skabe en følelse for modtageren af at tilhøre en klub (Bruun 2018, 185).

Et andet eksempel på, at Dybvad formår at skabe en eksklusiv klub for sine faste seere, er når han bruger forskellige catchphrases, som trækkes ind i flere forskellige kontekster i programmet. For de faste seere, eller det Dybvad kalder ”kerneseeren”, giver det anledning til grin, når et ældre klip bruges i en ny sammenhæng og på den måde formår Dybvad at skabe en relation imellem sig selv og seerne. Der bliver dog også skabt en relation seerne imellem, når de forskellige catchphrases bruges udenfor programmet, og dermed danner grundlag for en fælles forståelse af programmet og humoren heri. Bruun beskriver, hvordan sådanne faste indslag i et talkshow løber en risiko da det, ifølge hende, kan have en ekskluderende effekt på nye seere (Bruun 2018, 186). Vi vil argumentere for, at det samme er gældende for Dybvads programmer, da han med sine catchphrases, såsom ”Fedt mand, spa” og ”Det’ en hjort”, vandt indpas i det danske sprog, og stort set alle kendere af programmet brugte og eller kendte til i perioden. Samtidig er der en pointe i, at de mange indforståede jokes i programmet muliggør en eksklusion af nye seere, som ikke har set med fra starten, og dermed ikke forstår meningen når ét klip klistres ind over et andet klip. Dette ses der et eksempel på i sæson 8 afsnit 9, hvor et klip fra programmet *Stupid man smart phone* er udgangspunktet for en joke. Joken går på, at det kan lyde som om, at der bliver sagt ”Welcome to mit kadaver” i stedet for ”Welcome to Nicaragua”. Her siger Dybvad:” Jeg synes ikke vi skal udelukke sandsynligheden for at han har gylpet noget paranormalt op i sin mund”. Herefter vises samme klip, som klippes sammen med et andet klip fra programmet *Spøgelsesjægerne*, som tidligere har været udgangspunkt for Dybvads komik. Her formår han at udnytte inkongruenshumoren, fordi denne form for komik også kan være sjovt uden at have en forforståelse for hans tidligere jokes om klippet fra *Spøgelsesjægerne* (Dybvaaaaad! sæson 8 afsnit 9, 00:23-

00:50). Dog skaber han et ekstra lag til humoren for de seere, som har fulgt med længe, og derfor kender til konteksten omkring klippet fra *Spøgelsesjægerne*.

Overordnet set benytter Dybvads program sig derfor af flere forskellige træk fra talkshowgenren. Ved at skabe et genkendeligt rum og opbygge programmet efter en (nogenlunde) fast struktur med genkendelige indslag, bruger Dybvad talkshowgenrens karakteristika til at skabe en relation til seerne og publikum, så de føler sig som en del af en eksklusiv klub samtidig med, at dette også skaber et ekstra lag til humoren. Derudover benytter Dybvad sig af et klassisk journalistisk greb som fast indslag med voxpoppen. I forlængelse af analysen af *Dybvaaaaad!* som talkshow, finder vi det interessant at inddrage etos-begrebet i relation til værten Tobias Dybvad, hvilket det følgende afsnit vil være en diskussion af.

Tobias Dybvads initial-etos

I forlængelse af diskussionen om, hvordan Dybvad formår at danne en relation til sine modtagere, finder vi det relevant at inddrage appelformen etos. I kapitlet ”Du er sjovere i dit eget show” fra bogen *Satirisk Fake News* (2019) beskriver Esben Bjerregaard Nielsen, hvordan etos-appellen kan være relevant at medtænke i en analyse af fx talkshows. Nielsen tager udgangspunkt i Aristoteles’ etos-begreb, som handler om en talers troværdighed overfor sit publikum: ”Aristoteles’ etos-opfattelse lægger sig i spændingsfeltet mellem talerens evne til selvfremstilling, vedkommendes karakter og publikums karakterbedømmelse” (Nielsen 2019, 181). Det er derfor interessant at beskrive Tobias Dybvads etos i den kommunikationssituation, som han sætter sig i med programmet, fordi det netop kan uddybe den relation, der er mellem ham og seerne/modtagerne. Nielsen beskriver: ”Etos peger således både hen på individets og fællesskabets etiske værdier” (ibid., 181). Ifølge Nielsen skal man se etos-begrebet i et nutidigt perspektiv, hvor mediernes tilkomst har stor indflydelse på, hvordan den der kommunikerer, kan fremstille sig selv samt blive fremstillet. I den sammenhæng påpeger han, hvordan de tre etos-dyder; phronesis, areté og eunoia er relevante at inddrage i en analyse af en retor eller vært. Phronesis forstås som klogskab, intelligens, kompetence og praktisk viden. Arété som den moralske karakter og dydighed. Eunoia er talerens velvilje overfor publikum (Nielsen 2019, 181).

I det følgende vil vi karakterisere Tobias Dybvads initial-etos med udgangspunkt i de tre etos-dyder. Hans phronesis kommer til udtryk i hans virke som komiker. Her opfattes han som intelligent i den forstand, at hans jokes er skarpe og kvikke. Hans praktiske viden på området er

stor, og han har efterhånden opnået en autoritet indenfor faget, da han har lavet programmet i lang tid (jf. afsnittet ”Standupcomedy i *Dybvaaaaad!*”). Dybvads moralske karakter (areté) kan beskrives som forholdsvis løsluppen på baggrund af hans brug af lettelsesteorien. Som tidligere beskrevet er det karakteristisk for denne form for humor, at den skal tage fat i nogle tabuiserede emner. Dette ser vi et eksempel på, når Dybvad laver jokes med et pars snak om deres sexliv fra programmet *Sandheden om danskernes sexliv*. Kvinden forklarer i klippet, at hun gerne vil glemme sine deller under sex, og formulerer det således: ”Når du kan få mig ind i det univers, hvor jeg ikke tænker på, at jeg har deller.” (*Dybvaaaaad!* sæson 10, afsnit 11 13:49-13:57). Dybvad starter derefter med at sige, at han har respekt for, at hun er usikker på sig selv og sin krop, men at det jo ikke er noget manden kan gøre noget ved. Derefter lyder joken således: ”Du er dårlig i sengen fordi jeg er ked af mine deller! Hun bodyshamer sig selv, men skyder skylden på hans seksuelle formåen. Well played madam” (ibid., 14:08-14:22). Først og fremmest er sex et tabubelagt emne for mange, og ved at vise klippet og ovenikøbet joke med et pars problemer i soveværelset, skaber han allerede her fokus på et tabuiseret emne. Derudover ligger der i denne joke også en form for kritik af kropsaktivismen og feminismen, som er femtrædende og ømme emner i dagens Danmark. Ved at påpege, at kvinden giver manden skylden for sine usikkerheder, og særligt med ordene: ”well played madam”, stiller han sig i en position, hvor han joker med nutidens mange feministiske holdninger til mænds opførsel og positionering af kvinder generelt. På baggrund af Dybvads uhøjtidelige, og til tider umoralske, opførsel, kan modtageren finde en frihed i, at han ikke opfylder de moralske retningslinjer for et voksent menneske. Dette uddyber Nielsen, når han beskriver, hvordan et publikum tilslutter sig en person og hans ytringer: ”Publikums tilslutning til en retors person – og i forlængelse heraf den retoriske ytring – baseres således også på en følelse af; at de på en eller anden måde tilhører samme gruppe som retor (demografisk, baggrundsmæssigt eller holdningsmæssigt).” (Nielsen 2019, 182). Dette henviser til et væsentligt træk i standup komikkens relation til publikum, hvor komikeren bliver talerør for nogle holdninger eller følelser, som publikum på den måde kan relatere til og acceptere disse holdninger og/eller følelser omkring konkrete emner. Når Dybvad bryder normerne for, hvad der er tilladt at tale om eller sige om andre, skaber han dermed et rum for sine seere og publikum, som via humoren og lettelsesteorien giver mulighed for at bryde med de moralske retningslinjer i samfundet. Dermed kan Dybvad udnytte sin (u)moralske karakter til at skabe den relation til publikum, som er vigtig for programmets præmis.

Dybvads velvilje overfor publikum (hans *eunoia*) fylder generelt meget i programmerne. Det gør de særligt på baggrund af de mange ressourcer han ligger i at skabe en god relation til modtagerne,

som har været gennemgående for analysen indtil videre. Selve tilrettelæggelsen af programmet søger hele tiden mod at få publikum og seeren til at grine, og deri ligger hans overordnede velvilje overfor publikum. Denne kommer også til udtryk ved de mange seertips, som bliver udgangspunktet for stort set hvert show. Her rammer han primært den specifikke målgruppe, som aktivt tager del i programmet ved at sende tip. Dog har det også den funktion, at han ved at sige det konkrete navn på afsenderen af tippet, skaber en endnu mere eksklusiv klub for dem, der sender tippene til ham. Dermed forsøger han at motivere andre seere til at tage del i programmet ved at sende tip til ham. Han er heller ikke bleg for at gøre sig selv til grin, for at få publikum til at grine. Dette er følgende billede et eksempel på, hvor en seer har pointeret ligheden mellem Dybvad og Lady Gaga:



(Screenshot fra *Dybvaadaad!* sæson 10 afsnit 11, 00:45)

At skabe dette billede og vise det i programmet er et godt eksempel på, at hans velvilje overfor publikum og seere primært bunder i hans motivation for at underholde dem og få dem til at grine.

Som tidligere beskrevet er en del af Dybvads etos bundet op på hans virke som stand-up komiker. Derfor er der en forventning til ham allerede inden han toner frem i tv og laver jokes i programmet. Ifølge Nielsen kan etos godt tilskrives forud for en kommunikationssituation: ”forudgående kendskab og baggrundsinformation har en klar effekt på en ytrings grad af succes og mobilisering af publikum.” (McCroskey if. Nielsen 2019, 182). Dette betegner han, med McCroskeys begreb, som et initial-etos (Nielsen 2019, 182). Dybvads initial-etos er derfor først og

fremmest bundet op på ham som komiker. Han havde allerede inden programmerne startede, etableret sig i stand-up komikkens verden, og derfor var der nogle konkrete forventninger til ham. Sådanne forventninger vil, ifølge Nielsen, også komme til udtryk i de programmer han vælger at optræde i, både dengang og nu (Nielsen 2019, 183). Efterhånden er Dybvads initial-etos i højere grad forbundet med programmerne, hvilket stadig trækker på hans baggrund som komiker, men samtidig er det blevet en væsentlig del af hans image, at han laver sjov på bekostning af andre. Dette ser vi komme til udtryk i anmeldelserne af hans tidligere omtalte onemanshow "Fasser Partner":

Men til trods derfor, så var showet desværre lidt halvkedeligt til tider, selvom Dybvad ofte kom stærkt igen, når han gik over til sin force, nemlig 'skærmen'. For ligesom i sit TV2 Zulu-show, 'Dybvaaaaad', så blev en skærm ofte anvendt under showet til at vise Tinder-eksempler, som Tobias Dybvad fortalte sine jokes ud fra. Det virkede egentlig ret godt, men i virkeligheden grinede man nok mere af de idioter som han fremstillede, end af hans jokes om det. (Vedfald 2018).

Kritikken fra magasinet *appetize.dk* går her på Dybvads evne til at være sjov uden brug af en skærm. Vi ser det som et udtryk for hans initial-etos, at hun beskriver skærmen som hans force. Deri ligger en forforståelse for Dybvads persona som 'ham der laver sjov med dem på tv', hvilket i denne anmeldelse ikke falder ud til Dybvads fordel i hans sceneoptræden i onemanshowet. Der sættes et kritisk spørgsmålstejn ved, om det egentlig er Dybvad, der er den sjove eller om det er "de idioter som ham fremstillede". På *ekstrabladet.dk* er anmelder Henrik Queitsch også meget kritisk overfor Dybvads jokes. Han skriver bl.a. således: "var det måske på tide, at skifte drengenhørmen ud med noget, der blot var en anelse mere substantielt, inden det bliver decideret pinligt." (Queitsch 2018). Her er det interessant at bemærke, at Dybvads etos bliver (forsøgt) påvirket, fordi Queitsch påpeger manglen på substantielt indhold, hvormed han antyder, at det er for let at være sjov på andres bekostning.

Begge anmeldelser stiller, med udgangspunkt i Dybvads initial-etos, spørgsmål ved hans moralske karakter. Som tidligere beskrevet er hans umoralske karakter væsentlig for programmets præmis, fordi han derigennem kan lave sjov med nogle ting, som ikke umiddelbart er tilladte indenfor de almindelige normer (jf. afsnittet "Standupcomedy i *Dybvaaaaad!*"). Dog ser vi her to anmeldere stille sig kritiske overfor denne moralske karakter på baggrund af Dybvads virke som komiker, når han stiller sig på scenen i en anden kontekst end tv-programmet. Dermed kommer Dybvads initial-etos, som er bundet op på programmet, til at virke hæmmende for ham som

komiker, når han skifter Zulu ud med sit eget onemanshow. Samtidig viser det os, at hans initial-etos som Tobias Dybvad fra *Dybvaaaaad!* er det, der fylder mest i opfattelsen af ham.

Vi har med disse afsnit vist, at programmet trækker på elementer fra talkshowgenren samtidig med, at Tobias Dybvad som vært på programmet har betydning for publikums afkodning af og engagement i programmet. I det følgende vil vi beskrive, hvordan der også ses træk fra sketchkomedien i programmet og hvad dette betyder for humorens funktion.

Satirisk sketchkomedie i *Dybvaaaaad!*

For at kunne bestemme, hvilken funktion humoren får i programmet *Dybvaaaaad!* og nå frem til en genrebestemmelse, vil vi i følgende afsnit inddrage Hanne Bruuns værk *Dansk tv-satire – underholdning med kant* (2011). Dette vil vi gøre for at kunne beskrive, hvordan Dybvad også gør brug af træk fra den genre indenfor tv-underholdning som Bruun kalder for sketchkomedien.

Sketchkomedien placerer sig indenfor den danske tv-satires tradition og Hanne Bruun betegner sketchkomedien som en satirisk fremstilling af fx danskere og danskernes kultur, de politiske begivenheder der finder sted i Danmark samt de magtpersoner og institutioner der hersker (Bruun 2011, 12). Sketchkomedien finder sin inspiration fra teaterverdenen og især revyen, og Bruun uddyber i definitionen af genren således: ”Formatet beskrives som en komedieform, hvor en række selvstændige sketches bindes sammen af en ramme, som kan være mere eller mindre udfoldet og afgørende for seriens indhold” (ibid., 12). Hun inddrager *Jan Gintberg show off*, som et eksempel på en sketchkomedie, hvor rammen for programmet var, at komikeren Jan Gintberg hver uge lavede sketches, der tog udgangspunkt i politiske begivenheder (ibid., 12). I forrige afsnit beskrev vi, at et af de velkendte indslag som Dybvad bruger i programmet, er en form for sketch. I forlængelse af dette finder vi det interessant at undersøge om Tobias Dybvad, der også er komiker, benytter sig af træk fra sketchkomedien i sit underholdningsprogram. Rammen for *Dybvaaaaad!* er ugens seneste tv-programmer, og det er med klip fra disse programmer, at Tobias Dybvad tager sit udgangspunkt og skaber sketches. En vigtig pointe er dog, at Dybvads program ikke er afhængig af disse sketches, men at dets ramme kan fungere uden. Her ser vi forskellen mellem *Dybvaaaaad!* og de sketchkomedier, som Hanne Bruun præsenterer. I Dybvads program fungerer de forskellige sketches som selvstændige indslag. Det ser vi fx, når han i sæson 3 laver en parodi på Tina Lunds reklame for Fresh Fitness (*Dybvaaaaad!* sæson 3 afsnit 3, 18:23), eller i sæson 2, hvor han laver en



sketch på programmet *Kongerne fra Rømø* af ”knaldperlen” Valid (*Dybvaadaad!* sæson 2, afsnit 3, 20:47). Øverste eksempel viser et screenshot fra Tobias Dybvad og Rasmus Olsens parodi, hvor de laver forskellige ordspil ud fra fitnessudtryk. Det er en parodi på Tina Lunds reklame fra Fresh Fitness, hvor hun i stedet for ordet ”røv” siger ”ræv” og har en udstoppet ræv med i reklamen. Dybvad og Olsen forstærker humoren og pointerer det latterlige i reklamen ved at inddrage flere

eksempler på, hvordan man kan bruge dyrenavne i stedet for rigtige fitnessord, der beskriver deres træning som fx: ”Jeg træn en gang om uglen”, ”jeg træn mest på løvebåndet”, ”vent, jeg har aborre-nement” og ”jeg har en personlig træner, han hedder mår-ten” (*Dybvaaaaad!* sæson 3 afsnit 3, 17:00-19:30). Sketchen kan udover at skabe humor i *Dybvaaaaad!* bruges som selvstændige klip, der også vises på fx sociale medier som Facebook og Youtube og kan derfor være med til at skabe reklame og promovere programmet. Denne tendens ser vi også i forbindelse med talkshowet *Natholdet*, hvor Hanne Bruun beskriver, hvordan anvendelsen af sociale medier bruges til at samle publikum og knytte dem til et programfænomen (Bruun 2018, 184). Det ser vi også, når Tobias Dybvad bruger sin egen Facebookprofil til at reklamere for *Dybvaaaaad!*.

Vi vil argumentere for, at Tobias Dybvads program ikke er en sketchkomedie, men benytter sig af træk fra genren i de selvstændige komiske sketches, der gør brug af satiren og parodien. Dybvad bruger parodier, når han laver sine sketches, idet han overdriver og evaluerer på det originale klip som sketchen retter sig imod. Det ses også i parodien på reklamen med Tina Lund, da den bliver endnu mere forvrænget end i det originale klip. Sketchene er ikke et fast indslag i programmerne, men når Dybvad vælger at inddrage dem, tilføjer de en ekstra dimension af humor. Dybvads brug af satiriske sketches kan derudover tilføre et ekstra lag til Dybvads persona, idet at han udover at være komiker kan spille skuespil og skabe humor igennem de forskellige sketches. Dybvads sketches har ofte også en satirisk kommentar og vi vil derfor redegøre for, hvilke stilarter af satire vi arbejder med. Her lægger vi os i forlængelse af Leif Ove Larsens inddeling af satire i form af hhv.; den egalitære og elitære satire (Bruun 2011, 30).

Det satiriske element

I forbindelse med disse to stilarter af satire er det ifølge Leif Ove Larsen vigtigt at pointere, at humoren er: ”av social art; en konkret person, en social gruppe, en institusjon, en begivenhet, eller seder og skikke” (Larsen 2001, 9 if. Bruun 2011, 30). Det er derfor vigtigt, at modtageren kan identificere sig hierarkisk samfundsmæssigt med afsenderen, når det kommer til, hvem den satiriske brod er rettet mod (Bruun 2011, 29). ”I den *egalitære satire* er satirens brod rettet mod den politiske, økonomiske og kulturelle magt. Det er en satire, der sparker opad i samfundshierarkiet.” (Bruun 2011, 30). Det vil sige, at afsenderen bruger humoren og latterliggørelsen til at ramme magtpersoner og institutioner, som i dette tilfælde må være realityprogrammerne og deres tilrettelæggere. Vi har tidligere inddraget et eksempel i forbindelse med overlegenhedsteorien med

et klip af en deltager i et ejendomsmæglerrealityshow, der ikke kunne sige, hvad ”bjerg” hed på engelsk. Dybvad joker i samme eksempel med, at det er en dårlig caster, som er på programmet, fordi casteren kun har valgt at lade deltageren være med, da det er godt tv, og ikke fordi hun egner sig til jobbet som ejendomsmægler (*Dybvaaaaad!* sæson 10 afsnit 3, 08.37-09.29). Når Dybvad laver denne joke, har den dermed et satirisk element, fordi han sparker opad mod tv-produktionen som magthavere. Samtidig skaber han en fællesskabsrelation mellem sig selv og seerne. Ved hjælp af den egalitære satire er forsøget at samle ”de magtesløse” og lave en kritik af den socialkulturelle magtfulde mediebranche.

Vi vil argumentere for, at Dybvad ikke kun skaber egalitær satire, men at han også skaber elitære satire som Bruun beskriver således: ”Den elitære satire, har ifølge Larsen, brodden rettet mod dem, der kritiserer magten, og det bestående, og denne form sparker så at sige nedad i samfundshierarkiet, hvor spotten rammer den menige samfundsborger samt eventuelt minoriteter og svage grupper” (Bruun 2011, 30). Her tænker vi ikke, at Dybvad forsøger at skabe satire over folk, der kritiserer en magt, men derimod at han spotter en gruppe af menige borgere, som vi ser, når han gør grin med pigen der er dårlig til engelsk. Her sparker Dybvad så at sige nedad, fordi han latterliggør en pigens sproglige evner. Samtidig kan eksemplet også være en form for egalitær satire, fordi Dybvad også sparker op ad mod hele tv-branchen, der udstiller pigen. Tilrettelæggerne caster de personer, der medvirker i programmerne, iscenesætter situationerne, og klipper programmet sammen som de har lyst til.

Den satiriske funktion kan også være med til at skabe selvrefleksion hos modtageren. De seertips som Dybvad får tilsendt til programmerne, kommer fra seere, der selv har siddet og set mange af de realityshows, som Dybvad gør grin med og retter sin satiriske brod imod gennem den egalitære satire. For at kunne forstå satiren og grine af Dybvads jokes og de klip han inddrager, skal vi kunne være med på præmissen om, at produktionerne bag realityprogrammer som *Mig og min mor*, *Diamantfamilien* og *Landmand søger kærlighed* osv. skaber tv, der er udstillende og iscenesat. Samtidig støtter vi den branche som Dybvad latterliggør, når vi selv sidder og følger disse realityprogrammer. Satiren kan også virke selvbekræftende for modtagerne i forhold til en moralsk og social afstandtagen til andre samfundsgrupper, end den de selv identificerer sig med. Det satiriske element bidrager derfor til den selskabelighed mellem Dybvad som afsender og seerne/publikum som modtagere, som vi tidligere har redegjort for i forbindelse med talkshows-genren (Bruun 2011). Den tvetydighed som kan ses i Dybvads brug af satire, stemmer godt overens med den udvikling som den danske programtradition har været igennem. Hanne Bruun beskriver i

sit værk, at satiren tidligere har været domineret af politisk satire, men nu ses det også, hvordan satirens brod både er rettet mod magthaverne men også den menige dansker (Bruun 2011, 49). Alle kan være ofre for satiren, hvilket også må siges at være tilfældet i *Dybvaaaaaad!*. Dette leder os tilbage til vores formål med at undersøge om Dybvad altid ”kærligt driller” i hans program, da vi her kan se, at han ofte ender med at udstille personer i forsøget på at skabe en egalitær satire.

Diskussion

Gennem den foregående analyse er det blevet klart, at programmet *Dybvaaaaaad!* trækker på flere forskellige genrer for at kunne opnå sit ærinde om ”kærligt og ærligt” at gøre grin med danske mediepersonligheder og tilrettelæggelse af dansk tv. Dermed udvider den en allerede kendt genre; standupcomedy, og ved brug af bl.a. talkshowgenren og sketchkomedien bevæger den sig over i tv-formatet. Dette placerer programmet i en tendens i nutidens mediekultur, hvor der de seneste år været et opbrud i de grænser, som har været determinerende for forholdet mellem afsender og modtager. Denne tendens beskriver Anne Jerslev og Christa Lykke Christensen i værket *Hvor går grænsen? Brudflader i den moderne mediekultur* (2009). Ifølge Jerslev og Christensen sker denne ændring bl.a. på baggrund af en forhandling af etablerede genrer:

Disse blandede reaktioner, der ligger langt fra *feel good* positioner, er dels affødt af, at brugerne/tilskuerne/seerne er blevet berøvet den sikre og trygge tilskuerposition, der er forankret i et gennemskueligt kontraktforhold med en etableret genre – fx en sikker viden om de underholdningsmæssige og følelsesmæssige gevinster, en bestemt genre kaster af sig. (Christensen og Jerslev 2009, 12).

Vi har gennem analysen argumenteret for, at relationen mellem publikum/seer og Dybvad er væsentlig for hele præmissen for, at programmet lykkes. Samtidig har vi også nævnt, at det er programmets primære ærinde at underholde. Dog ser vi også, at det er en klar hensigt for programmet at stille sig kritisk overfor tv-branchen generelt, dog stadig med underholdningen som hovedfokus. Men hvad sker der så, når modtageren reagerer negativt og kritisk på de humoristiske indslag Dybvad laver til programmet og tilskueren bliver frarøvet den trygge tilskuerposition?

Cowgate

I det følgende vil vi tage udgangspunkt i den omtalte cowgate, hvor Tobias Dybvad blev anmeldt for dyresex af veganerpartiet på baggrund af en optagelse, hvor han har sin hånd inde i en ko. Indslaget opstod som en reference til programmet *Landmand søger kærlighed*, som Dybvad flere gange har brugt som udgangspunkt for jokes og sketches. Selve optagelsen blev brugt til voxpoppen i sæson 9 afsnit 8, som er optaget i Nykøbing Falster. Som en opfølgning til joken og voxpoppen lagde Dybvad en bag-om-optagelse op på Facebook, hvor han viser, hvordan selve optagelsen foregik med instruktion fra landmanden samt overvejelser fra *Dybvaaaaad!*-redaktionen og reaktioner fra folk på gaden. I afsnit 10 i samme sæson taler Dybvad om emnet i stort set hele programmet, hvor han udnytter den shitstorm hans bagom-video affødte i medierne. Sagen blev bl.a. diskuteret i *Aftenshowet* af daværende justitsminister Søren Gade og den dyreelskende kendis Linse Kessler. Dybvad blev politianmeldt for dyresex af veganerpartiet og endte med at få en bøde.

Ifølge Christensen og Jerslev er det, når seerne reagerer på indholdet, at vi kan tale om, at der sker en forhandling af en velkendt genre (ibid.). I dette tilfælde, hvor vi allerede har placeret programmet som en genrehybrid, der trækker på flere elementer fra velkendte genrer, for netop at kunne danne en relation til modtagerne, bliver det tydeligt, at emnerne også spiller en rolle for, hvordan programmet modtages. Som vi tidligere har beskrevet, laver Dybvad typisk sjov med tv-tilrettelæggelse og tv-personligheder, hvilket er blevet etableret som programmets overordnede ærinde. Programmet har også etableret sig som en fast del af sendefloden på TV2 Zulu og er dermed blevet et velkendt program for mange danskere. Tobias Dybvad udtaler i programmet, der omhandler cowgate, at han godt kan lide at gå til grænsen, og nogle gange går han over den (*Dybvaaaaad!* sæson 9 afsnit 10, 15:12-15:16). Christensen og Jerslev beskriver netop, hvordan grænseprovokationer, følelsesmæssig og affektiv involvering og moralske diskussioner omkring programmerne er karakteristiske for en udbredt tendens i nutidens mediekultur (Christensen og Jerslev 2009, 12). Cowgate er et godt eksempel på, hvordan programmet nogle gange formår at skabe debat i samfundet. I dette tilfælde var det særligt veganere (veganerpartiet) der reagerede, men det bredte sig, og fik dermed mange andre danskere til at forholde sig til emnet. Vi vil undersøge, hvilken effekt denne debat fik.

Christensen og Jerslev beskriver, hvordan det er typisk i nutidens tv-tendens, blot at være provokatører, men ikke specifikt gå efter at skabe debatten: ”Tv-programmerne tematiserer altså ikke nødvendigvis selv grænser eller etiske spørgsmål. Men fordi nye genrer og medieformer gang på gang provokerer og udfordrer os på vores subjektivt oplevede moralkodeks, giver de næring til

debat og refleksion i det offentlige rum.” (Christensen og Jerslev 2009, 20). Ved at lægge klip eller andre former for sketches og jokes ud i det offentlige rum skabes der, som tidligere nævnt, opmærksomhed omkring programmet. Selve shitstormen omkring cowgate startede på Facebook, da Dybvad lagde den førmtalte bagom-optagelse op. Ved at benytte Facebook som et promoveringsmedie, placerer Dybvad programmets modtagere i en position, hvor de får mulighed for at skrive kommentarer til de videoer, han bruger som promovering. Herigennem giver han seerne, men også folk som ikke er seere af programmet, mulighed for at interagere ud fra programmets materiale. Dermed opstår der en offentlig debat på Facebook, hvormed Dybvad kan benytte sig af de emner, som har skabt debat. Han nævner i programmet, at han tidligere har fået reaktioner på klip med dyr, og at han ved, at dyr sætter følelserne i gang blandt modtagerne. Ud fra dette kan vi se, at han godt vidste, at en sådan provokation sandsynligvis ville skabe reaktioner hos modtagerne. Han kunne dog ikke vide, at det ville ende med en shitstorm og en bøde. Én af grundene til, at det skabte så stor debat kunne være, at dyrevelfærd var og er et omtalt emne. Dybvad skabte med cowgate-eksemplet en affektivt ladet debat, som primært bundede i modtagernes moralkodeks (jf. Christensen og Jerslev). Dette er de følgende kommentarer til bagom-videoen eksempler på:



Disse kommentarer viser eksempler på affektivt ladede udsagn, som umiddelbart bundet i et personligt moralkodeks for hver af personerne. Det affektive forstås her som en kropslig reaktion, der opstår på baggrund af ydre stimuli. De sociale mediers multimodalitet gør, at det affektive kan komme til udtryk via bl.a. semiotiske systemer og modaliteter (Stage 2015, 279-281). Det affektive

ses i eksemplerne ved personernes brug af bandeord, versaler og udråbstegn samt andres reaktioner ved brug af emojis. Samtidig udtrykkes der personlige holdninger, hvor der argumenteres med udgangspunkt i følelserne fremfor fornuften. Dermed kan vi se, at Facebook bruges som det medie, der skaber udgangspunktet for den offentlige debat, og at der her er eksempler på fans, der ikke godtager humoren i voxpoppen.

I samme afsnit taler Dybvad sin egen sag i debatten ved at lave en sketch om koen og sig selv. Han mener ikke, at bøden er berettiget og viser klip fra både *Landmand søger kærlighed* og *Linse og Gustav på udebane*, hvor både Gustav og landmændenes dates også har hånden oppe i køer. Humoren bliver dermed rebelsk og det Leif Ove Larsen ville kalde den egalitære satire. Dette bruger Dybvad til at vise, hvor fjollet han synes kritikken af ham er, og sparke op ad mod den magt som veganerpartiet og ikke mindst medierne har i denne debat. Det gør han fx ved at afspille en telefonbesked, som han har modtaget fra en journalist fra Ekstra Bladet. Den kvindelige journalist lyder ret usikker, da hun når til grunden til, at hun gerne vil lave et interview med Dybvad, hvilket han pointerer i joken efterfølgende: ”Det er som om, det går op for hende, hvad hun siger, mens hun siger det. Som om hun bare har fået en seddel i hånden. Det er fordi du...ehm...har...altså...Du har...fistet en ko...” (02:42-02:55). Dybvad gør umiddelbart efter opmærksom på, at det er sandt, at han har ”fistet en ko”. Hans pointe er dog, at der ikke var nogen, der reagerede på selve klippet, men kun på de bagom optagelser, han lagde på Facebook efterfølgende. Efter dette viser han mange forskellige kommentarer fra Facebook, der flyver ind på skærmen, og publikum griner. Han fortsætter med at sige: ”Jeg ved ikke, om folk indtil da troede det var filmtricks? Jeg havde rent faktisk hånden oppe i en ko” (03:12-03:14). Dybvad får dermed undermineret de kritiske kommentarer, der har floreret på Facebook og indirekte sagt, at de er underlegne: ”Jeg ved ikke om folk indtil da troede det var filmtricks?”. Deri ligger underforstået, at Dybvad stiller spørgsmål ved deres evne til at gennemskue tv-produktionen, men han udstiller også afsenderne af de kritiske kommentarer, fordi de ikke reagerede på det første klip. Her kan overlegenhedsteorien forklare den humor der opstår, fordi publikum og ikke mindst Dybvad føler sig overlegne i forhold til både journalisten og de folk, der har skabt kritik på Facebook. Overlegenhedsteorien kan også forklare den latter, der opstår, når Dybvad senere i showet siger: ”Jeg har da aldrig fistet nogen, som var så ligeglade” (03:22-03:25). Her siger han indirekte, at koen ikke har følelser, og at dé, der tror, at koen har følt sig krænket, er uvidende. Derudover kan lettelsesteorien samtidig også forklare latteren ud fra den antagelse, at dyresex og fisting er tabuiseret, og latteren her fungerer som en ventil.

Effekten af humoren bliver dermed, at publikum tilslutter sig Dybvad og han får i showet både klapsalver og mange grin for de jokes, hvor han rebelsk sparker op ad mod både veganerpartiet, medierne og realityprogrammet *Landmand søger kærlighed*. Dybvad udnytter her det intime rum han har med publikum/seerne og skaber en retorik, der understreger et ”os” imod ”folk”, hvor ”folk” i ét af eksemplerne er veganerpartiet. Det ses, når han forklarer, at veganerpartiet heller ikke synes, at landmænd skal have hånden oppe i køer, men det er ifølge Dybvad en helt anden snak. ”Jeg anerkender, at folk er provokeret af, at jeg ikke har noget formål med at gøre det. Og jeg griner imens og laver jokes. Men igen koen... Jeg tror ikke den forstår jokes (latter) Jeg tror ikke den tænker - ej og så oppe i gågaden, hvor pinligt! (høj latter)” (05:38-05:57). Her henvender Dybvad sig til veganerpartiets måde at opfatte dyr på, som nogen der har følelser og tanker. Han overdriver og latterliggør denne tankegang, og skaber dermed en følelse af sammenhold med publikum, der viser deres enighed igennem latter og klapsalver.

I forhold til Dybvads tidligere nævnte initial-etos kan det diskuteres, hvorvidt cowgaten har gjort noget godt for Tobias Dybvads initial-etos eller om den er blevet svækket. Vi vil dog argumentere for, at begge dele kan være tilfældet, idet mange af Dybvads fans har bakket ham op, ligesom vi så det med publikum i afsnit 10. Det kan vi fx se på programmets Facebookside, når der bliver kommenteret således:



Derimod ser vi også konkrete eksempler på, at nogle fans vender sig imod Dybvad:



Her er det tydeligt, at en tidligere fan af programmet havde en anden forventning til Dybvads moralske karakter, når han skriver: ”Havde aldrig nogensinde troet at du kunne træffe en så hjerneblæst beslutning”. Dermed kan vi argumentere for, at det i sidste ende for nogen får betydning for hans initial-etos. Eksemplet underbygger vores tidligere pointe om, at hans moralske karakter (areté) ikke er særlig stærk. Reaktionen fra Dybvads fans vidner om, at det kan være rart at få afløb for denne humor igennem Dybvads umoralske karakter men også, hvordan han for nogle af disse fans er gået over strengen med ko-joken. Ifølge Christensen kan humor få problematiske konsekvenser. Hun beskriver således:

Ud fra et etisk perspektiv kan humor få problematiske konsekvenser, da den nemt kan slå over i latterliggørelse og hån. Hver gang skal det for så vidt afgøres, både med hvilken intention humoren sættes i værk og med hvilken effekt, og det vil sige hvorvidt nogle føler sig gået for nær, føler sig krænkede og fornærmede eller blot ”ser det fra den humoristiske side”. (Christensen 2009, 66).

Vi kan derfor se, ud fra kommentarerne på Facebook, at det er individuelt hvornår det Dybvad fremstiller/udstiller opfattes som kærligt og/eller ærligt. I det følgende vil vi uddybe, hvilken funktion humoren får i *Dybvaaaaad!*.

Rebelsk humor med rebelsk funktion?

Ifølge programinfoen er formålet med *Dybvaaaaad!* at skabe en kritisk kommentar til tv-branchen, hvilket han fx gør igennem den rebelske humor. Dybvad bruger den rebelske humor, når han bl.a. taler om død og sex, da han her udfordrer de sociale normer og regler for, hvad der er passende at tale om, som vi også var inde på i forbindelse med lettelsesteorien og karakteristikkene af standup-genren. Et andet eksempel på rebelsk humor er også, når Dybvad viser dårlig klipning, casting og tilrettelæggelse af andre programmer i sine klip. Her hænger han tv-branchen og især

realityprogrammer ud. Den rebelske humor ses også i sæson 2 afsnit 1, hvor han starter en ”kampagne” han kalder ”Stay in school” der skal få bugt med reality-tv. ”Kampagnen” går ud på, at få unge mennesker til at blive i skolen, i stedet for at deltage i realityprogrammer. Ifølge Billig kan latterliggørelsen og humoren virke rebelsk, men i virkeligheden få en disciplinær funktion (Billig 2005, 211). Med dette mener Billig, at det rebelske kun opstår kortvarigt, og derfor ikke ender med at få rebelske konsekvenser. Det vil med andre ord sige, at den ikke ændrer ved de regler, som den udstiller og mange gange i stedet bekræfter dem (Billig 2005, 212-213). Denne pointer er kampagnen et eksempel på, da vi i afsnittet ser og hører, at en ung mand sætter spørgsmålstegn ved Dybvads kampagne ved at spørge: ”Jamen vil det ikke ødelægge grundlaget for dit program?” (*Dybvaaaaaad!* sæson 2 afsnit 1, 9:54-9:57). Han inviterer igennem kampagnen derfor ikke os som seere til at blive rebeller i den absolutte betydning, fordi det rebelske ville være at boykotte realityprogrammer. Som den unge fyr påpeger, og som Dybvad også selv afslutter joken med at pointere, så er det vigtigt, at unge mennesker bliver ved at deltage i realityprogrammer, og at der er et publikum, der ser programmerne, så Dybvad dermed kan lave sjov med dem og fortsætte sin egen karriere. Samtidig understreger det den kritik han laver af reality-tv generelt, fordi det er udstillende tv, hvilket han bygger sit program op over at kommentere på. Humoren ender ud med ikke at få rebelske konsekvenser, og i forlængelse af Billigs teori, er Dybvads humor latterliggørende, men ikke nødvendigvis rebelsk, selvom det kan fremstå således. Vi vil argumentere for at udstilling af sociale normer ofte kan være med til at fastholde dem.

For at humoren skal være rebelsk, skal den, ifølge Billig, skabe en konkret forandring. Det kan være svært at vurdere, hvor meget der skal til, før noget er forandrende. I tilfældet med cowgate fik Dybvad en bøde for at stikke hånden op i en ko og deri ser vi en konkret konsekvens. Men sådanne politiske indspark fra Dybvad ses sjældent i programmet. I virkeligheden får humoren i *Dybvaaaaaad!* oftest en disciplinær funktion, fordi Dybvads program taler ind i tidens ånd, og ikke radikalt ændrer ved de ”regler” som reality-genren har eller den måde tv-branchen fungerer på. Når vi skriver ”tidens ånd” refererer vi til den udvikling indenfor satiren, som Christa Lykke Christensen her sætter ord på:

Karakteristisk for de senere års danske tv-satire er, at den har fjernet blikket fra offentlige politiske og kulturelle emner for i stedet at være optaget af emner af mere privat og moralsk tilsnit. Ved at sætte fokus på enkeltindviders grænsesøgende og pinlige adfærd, er manerer og moral, private tilbøjeligheder og social omgang med andre blevet satirens indhold. (Christensen 2009, 67).

I forlængelse af dette citat vil vi argumentere for, at det netop også er tilfældet med *Dybvaaaaad!*, at programmet i højere grad ender med at udstille individernes adfærd fremfor politiske emner. Christensen beskriver i sit kapitel "Når humoren sætter grænser" (2009), at i satireprogrammer efter år 2000: "lægges der op til en latter over de medvirkendes udseende, sprog og selvopfattelse" (Christensen 2009, 67). Det ser vi bl.a. i sæson 9 afsnit 6, hvor Dybvad gør grin med en landmands nervøse træk på en date og forvrænger hans måde at tale på (*Dybvaaaaad!* sæson 9 afsnit 6 17:39-17:44). I Dybvads program er det enkeltindividets sociale færdigheder eller måde at tale på, der bliver latterliggjort. Ifølge Christensen, er argumentet for denne udvikling, at programmerne henvender sig til ungdomssegmentet, og at programindholdet derfor ikke må kræve, at seerne skal have specielle forudsætninger for at kunne forstå humoren (Christensen 2009, 68).

I forhold til Billigs førnævnte teori om den rebelske og disciplinærende humor kan denne på mange måder minde om Leif Ove Larsens teori om den egalitære og elitære satire. Her tænker vi, at den rebelske kan minde om den egalitære der sparker opad, og vil forsøge at ændre noget, hvorimod den disciplinærende kan minde om den elitære, der sparker nedad og ønsker at opretholde den magtbalance, der hersker. Forskellen her synes dog at være, at Billigs teori også åbner op for diskussionen af, om de satiriske spark gør en forskel. Når Dybvad laver egalitær satire eller skaber rebelsk humor, hvad ændrer han så ved? Hvilken funktion eller konsekvens får humoren? Selvom det ikke altid er tilfældet i Dybvads programmer, at han skaber en form for forandring, eller rebelsk humor igennem sine satiriske indslag, er det sket i forbindelse med cowgaten, fordi emnet skabte stor debat i det offentlige rum. Vi mener, at joken via modtagernes moralkodeks fik sit eget liv, da det skabte en heftig debat både på Facebook og i andre medier. Tilskueren er dermed ikke længere i en tryk position, fordi de kendte genreforventninger udvides, og de må derfor overveje deres eget etiske perspektiv i forhold til det indhold, Dybvad præsenterer.

Konklusion

Vi indledte projektet med at undersøge, hvilken humor Dybvad gør brug af i sit program, ved at inddrage de tre humorteorier; overlegenhedsteorien, lettelsesteorien og inkongruensteorien. Disse teorier benyttede vi til at forklare, hvorfor latteren opstår blandt publikum i løbet af showet og hjemme i stuen hos seerne. Her fandt vi ud af, at overlegenhedsteorien kan forklare, den latter der opstår, når vi føler os en anden overlegen. Dette var tilfældet med en ekspert i *Go' morgen Danmark*, der skulle forklare faren ved brug af stoffer. Her brugte Dybvad klippet til at gøre grin

med eksperten og underminere ham, ved at pointere, at eksperten virkede som om, at han selv tog stoffer. Derudover kunne teorien også bruges til at beskrive latteren, der opstod værkinternt i klippet med den kvindelige reality-deltager, der ikke kunne sige "bjerg" på engelsk. Dybvad forstærker denne overlegenhed igennem sine jokes. Derudover benyttede vi lettelsesteorien til at beskrive den humor, der opstår i programmet, når Dybvad joker om tabuiserede emner, som død, fedme og sex. Lettelsesteorien udspringer af Sigmund Freuds personlighedsteori, hvor latteren skal ses som værende en ventil for id'ets drifter. Sidst men ikke mindst inddrog vi inkongruensteorien, der beskriver den latter der opstår, når der er uoverensstemmelse, mellem hvad vi forventer eller ved, og hvad der så sker i en joke, et klip m.m. Her fandt vi eksempler på, at Dybvad selv skabte inkongruens ved sammenklippede klip, som fx ved lydklippet af stopordet "citron" og klippet af koen fra den omtalte cowgate. Dette eksempel viser også, at latteren kan opstå på baggrund af inkongruensen, men forstærkes ved at have referencer til andre klip Dybvad har brugt gennem sit program. Derfor er konteksten og præmissen for Dybvads jokes også vigtig i forhold til humoren. Vi kan derfor konkludere, at vi kan benytte alle tre teorier til at beskrive den humor, der opstår i programmet.

Programmet *Dybvaaaaad!* benytter sig af en særlig sammensætning af forskellige genrer, som hver især bidrager med konkrete funktioner, særligt i relationen mellem Tobias Dybvad og modtagerne (seerne og publikum). Overordnet karakteriserede vi programmet som standupcomedy, ud fra Ian Brodies værk *A Vulgar Art*, fordi det trækker på flere klassiske elementer fra denne genre, såsom inddragelse af publikum, skabelse af et intimt rum samt at berøre nogle tabuiserede eller grænseoverskridende emner. Selvom programmet trækker på mange genretræk fra standupcomedy-genren, afviger den på ét væsentligt punkt: Programmet er primært tilrettelagt efter at skulle sendes i tv, hvilket ændrer ved den klassiske præmis for et standupcomedy-show. Derfor har vi benyttet Hanne Bruuns pointer om talkshows-genren til at karakterisere programmet ud fra dennes genretræk såsom sceneopsætningen, værten, intro-musikken samt brug af genkendelige indslag. Alle disse elementer skaber et "virtuelt mødested" for vært og seer. Samtidig kan disse genkendelige elementer og brugen af klip og jokes fra tidligere programmer skabe en følelse for modtageren af at tilhøre en eksklusiv klub, hvilket styrker relationen mellem Dybvad og publikum/seer. Som et yderligere led i genrebestemmelsen af programmet brugte vi også Hanne Bruuns teori om sketchkomedien til at uddybe de satiriske sketches og parodier, der bruges i programmet. Udover at de forskellige sketches benyttes som faste og velkendte indslag, hvilket underbyggede pointen om at skabe et intimt rum mellem Dybvad og seerne, bruges sketchene også

som promovering på Facebook. De enkelte sketches danner ikke rammen for *Dybvaaaaad!*, men fungerer som selvstændige indslag, der tilføjer et ekstra lag af humor til programmet og til Dybvads persona. Herudfra kan vi konkludere, at Dybvads program via standupcomedy-genren og de genretræk han låner fra både sketchkomedien og talkshowet skaber et intimt rum både med det publikum, der befinder sig i salen under showet, men også med seerne hjemme i stuen. Det gør han ved at inddrage deres reaktioner og dermed skabe et samspil med modtageren, men også ved hjælp af træk fra standup- og talkshows-genren samt tv-mediets henvendelsesform, idet han inviterer seeren med ind i den lukkede vennegruppe.

I forlængelse af genrediskussionen fandt vi det relevant at analysere på Dybvad som vært. Her benyttede vi Esben Bjerregaard Nielsens pointer om, at en vært tilskrives et initial-etos. For Dybvads vedkommende fandt vi ud af, at hans initial-etos er bundet op på at lave sjov på andres bekostning, og dermed udstille og latterliggøre folk, der ikke indordner sig under de sociale normer. I forhold til Billigs pointe om rebelsk humor og Leif Ove Larsens egalitære satire, som kan få en disciplinerende funktion, mener vi, at Dybvad ikke skaber rebelsk humor i sin yderste forstand, når han udstiller personer og mediebranchen, da han ikke ender med at skabe en forandring. Ud fra Christensen og Jerslevs pointer, kan vi konkludere, at Dybvads program bevæger sig indenfor en nutidig mediekultur, hvor programmer henvender sig til alle, og derfor ikke forventer noget af modtagernes evne til at tage stilling til større politiske eller samfundsmæssige emner. Dog ser vi med cowgate, at denne sag netop endte med, at Dybvad fik en bøde og at voxpoppen skabte politisk debat. Her lagde vi os i forlængelse af Christensens pointe om, at humoren kan få problematiske konsekvenser, når den tvinger modtageren til at tage etisk stilling til programmets materiale. Som vi så i cowgate-eksemplet opstod der blandede reaktioner hos modtagerne, hvilket vidner om, at humorens effekt er baseret på det enkelte individs moralkodeks. Samtidig kan vi, ud fra Billigs kritiske perspektiv konkludere, at humoren i *Dybvaaaaad!* ofte kan have en latterliggørende effekt, som opretholder de mekanismer i samfundet som den udstiller.

Litteraturliste

- Agger, Guldhild. 2005. *Dansk tv-drama. Arvesølv og underholdning*. Samfundslitteratur.
- Agger, Gundhild. 2015. »Genreanalyse.« I *Analyse af billedmedier. Det digitale perspektiv*, af Gitte Rose og H. C. Christiansen, 121-157. Samfundslitteratur.
- Billig, Michael. 2005. *Laugther and Ridicule*. California : SAGE Publications Inc.
- Brodie, Ian. 2014. *A Vulgar Art*. Mississippi: The University Press of Mississippi.
- Bruun, Hanne. 2011. »Indledning.« I *Dansk TV-satire - underholdning med kant*, af Hanne Bruun, 12-17. København: Books on Demand GmbH.
- Bruun, Hanne. 2018. »Natholdet og talkshows.« I *Tv-analyse*, af Gunhild Agger, Jørgen Riber Christensen og Louise Brix Jacobsen, 179-192. Aarhus: Systime.
- Carrol, Noël. 2014. »The nature of Humour.« I *Humour. A Very Short Introduction*, af Noël Carrol. Oxford University Press.
- Christensen, Christa Lykke. 2009. »Når humoren sætter grænser.« I *Hvor går grænsen? Brudflader i den moderne mediekultur*, af Anne Jerslev og Christa Lykke Christensen, 65-91. København: Tiderne skifter.
- Christensen, Christa Lykke, og Anne Jerslev. 2009. »Introduktion.« I *Hvor går grænsen? Brudflader i den moderne mediekultur*, af Christa Lykke Christensen og Anne Jerslev. København: Tidern skifter.
- Critchley, Simon. 2002. »Introduction.« I *On Humour. Thinking in action.*, af Simon Critchley, 1-22. London/NewYork: Routledge.
- Freud, Sigmund. (1927) 2000. »Humoren.« *Passage 34*, 18-20.
- Funny Business Inc. u.d. *fbi.dk*. Senest hentet eller vist den 18. december 2019. <https://www.fbi.dk/komikere/tobias-dybvad/>.
- Mock, Roberta. 2011. »Really Jewish? Joan Rivers Live at the Apollo.« *Comedy Studies*; 6, 101-111.
- Nepper-Christensen, Sofie. 2018. *ekstrabladet.dk*. 4. november. Senest hentet eller vist den 17. december 2019. <https://ekstrabladet.dk/nyheder/samfund/havde-armen-oppe-i-ko-paa-tv-numer-komiker-politianmeldt/7381844?fbclid=IwAR3aLwkP-syJR7JNyHekEPb6ouqmlgjW1EjMxJ-ak8uo3ADuSic7WJE82Pg>.

- Nielsen, Esben Bjerregaard. 2019. »"Du er sjovere i dit eget show": Jon Stewart og den satiriske personads etos i en retorisk kontekst.« I *Satirisk fake news*, af Esben Bjerregaard Nielsen, Louise Brix Jacobsen og Rikke Andersen Kraglund, 179-197. Hellerup: forlaget spring. ordnet.dk. u.d. Senest hentet eller vist den 12. december 2019.
https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=standupcomedy&tab=for&fbclid=IwAR1Hy3_zbfdoKxmjkoSbIF8jL3fK8wVTs7FOXoCo5wTtTxvxgZkT__DKOww.
- Piø, Iørn. 2012. *denstoredanske.dk*. 28. september. Senest hentet eller vist den 19. december 2019.
http://denstoredanske.dk/Livsstil,_sport_og_fritid/Folketro_og_folkemindevidenskab/folkeminder.
- Queitsch, Henrik. 2018. *ekstrabladet.dk*. 18. januar. Senest hentet eller vist den 5. december 2019.
<https://ekstrabladet.dk/flash/anmeldelser/totalt-taabelige-tobias-dybvad/7003913>.
- Stage, Carsten. 2015. »Bloggen som socialt medie - deltagelse, diskurs og affekt.« I *Medieanalyse*, af Palle Schantz Lauridsen og Erik Svendsen, 266-282. Frederiksberg C: Samfundslitteratur.
- TV2. 2019. *TV2 Zulu*. 3. december. Senest hentet eller vist den 3. december 2019.
<https://omtv2.tv2.dk/tv-2s-medier/kanaler/tv-2-zulu/>.
- TV2 ZULU. u.d. »tv2play.dk.« Senest hentet eller vist den 17. december 2019.
<https://play.tv2.dk/programmer/comedy/serier/dybvaaaaad/>.
- Vedfald, Anette. 2018. *appetize.dk*. 12. marts. Senest hentet eller vist den 5. december 2019.
<https://www.appetize.dk/anmeldelse-af-fasser-partner-tobias-dybvad/>.
- Youtube. 2013. *youtube.dk*. 4. oktober. Senest hentet eller vist den 18. december 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=DOPn5MStsu8>.