



# FRIENDS

## Follow that laughter!

Historien bag sitcom-genrens uendelige komedier

Af Annette Elna Davidsen

”Follow the money!” lyder Deep Throats opfordring til Woodward i *All the President's Men* (1976, *Alle præsidentens mænd*). Denne oneliner er ikke kun gået over i filmhistorien, fordi den blev sagt på rette tid og sted, men også fordi den i al sin enkelhed fortæller, at der altid gemmer sig *noget* under den synlige overflade.

Dette *noget* skal man også have for øje,

når det handler om de lattervækkende sitcom-serier.

Sitcom-genren har rødder i *commedia dell'arte*, den amerikanske vaudeville, tegneseriestriben og stumfilmen, men den trådte sine barnesko i det tidlige radio-medie fra begyndelsen af 1920'erne for i 1950'erne at træde i karakter på tv.

I 1953 bragte den amerikanske TV

Guide en omtale af den populære tv-serie *I Love Lucy* (CBS, 1951-57), hvori serien kaldes en *sit(uation) com(edy)*. Trods sitcom-genrens forhistorie anses *I Love Lucy* for at indeholde formularen på genrens komiske halvtimes serieformat med et fast persongalleri omkring et situationskabende plot, som leder frem til en lykkelig slutning eller måske rettere tilbage til udgangspunktet.

Den amerikanske tv-industri har siden *I Love Lucy* produceret over ét tusind sitcom-serier udfra denne formular. Historien om den amerikanske sitcom er historien om en underholdningsindustri, der spytter den ene sitcom-serie ud efter den anden i en fortsat konkurrence om tv-seernes bevågenhed.

Det hele begyndte imidlertid for over hundrede år siden i kølvandet på den industrielle revolution og metropoliseringen, da det blev muligt for almindelige amerikanske borgere at skaffe sig væsentlige økonomiske fortjenester i underholdningsbranchen. I begyndelsen tjente de til det daglige brød – og ofte lidt til - i storbyens varietéunderholdning, og siden tjente de formuer i massemedierne, film, radio og tv. Især den komiske underholdning fik snart en særstatus hos et voksende latterhungrende publikum, og med denne status fulgte naturligt nok magten og æren.

Gennem de genrehistoriske briller kan man se, hvordan denne bejlen til latteren ikke kun får det komiske til at eskalere, men også hvordan den komiske effekt sætter dagsordenen både i forhold til stil og format.

Så lad os følge latteren.

**Vi ler med forskellige lattermuskler.** Den grundlæggende årsag til, at vi opfatter komik som noget rart, er som med den

søde smag af honning, fordi evolutionen har skabt os sådan. Gennem tiderne har det imidlertid været op til os selv at administrere vores medfødte evne udi komik og latter, og kulturhistorisk har denne administration været tæt forbundet med magtens vælde. Ved hjælp af modsigelser, venden-på-hovedet, misforståelser, over- eller underdrivelser eller gentagelser kan vi via latteren bekræfte eller afkræfte en given orden, norm eller regel.

Egentlig er det ret ufordelagtigt at le, fordi latteren gør os ukampdygtige og mindre årvågne. Men samtidig opløser latteren muligheden for truende konsekvenser ved at skabe en form for sympati for latterens genstand. Det klassiske eksempel er faldet i en bananskræl, eller den moderne udgave: den ufrivillige tur på skateboardet. Man slår ikke disse klodsede personer (de slår jo sig selv), fordi de træder ved siden af. Man ler. Eller rettere *føler* man som resultat af et avanceret kognitivt beredskab. Latteren er en fysisk manifestation af en kognitiv og emotionel omfortolkning af en del af virkeligheden. Meningen er netop, at man ikke skal forholde sig almindeligt til denne type begivenheder.

Helt almindeligt skal man netop ikke forholde sig til vitsen, falden-på-hale-komedien (slapstick'en), satiren, parodien, sketchen, ironien og for den sags skyld sitcom'en. Når latteren runger, er det udtryk for, at den komiske situation har markeret en tilpas mængde af uvirkelighed. Mængden af rådne tomater er derimod en god markør på, at det modsatte er hændt.

Man retter ikke kun latteren mod menneskets stive og ufleksible sider, men også mod den menneskeskabte stivhed i f.eks. politiske systemer, de kulturelle normer eller for den sags skyld genresystemer.

Intet og ingen kan vide sig sikker i komikerens søgelys.

### Arven fra *commedia dell'arte*.

Efterhånden som sitcom-eventyret udvikler sig, lader vi ikke Klodshans (læs: komikeren) nøjes med kongedatteren og det halve kongerige; komikken belønnes med dronninger, skrivere, oldermænd og børn der råber ”han har jo ikke noget på”.

Nar, klovn, komiker - kært barn har mange navne, og de har det tilfælles, at de har levet eller lever af at more et publikum. Hvis narren ikke optrådte for adelen, var han at finde på markedspladser rundt om i Europa. Datidens nar var multikunstner. Han mestrede dans, sang, akrobatik, jonglering og skuespil. Det sidste blev især udspillet i *commedia dell'arte* fra middelalderen og frem til 1700-tallet. Kernen i *commedia dell'arte* var improvisation, der byggede på en række faste karaktertyper, hvoraf de kendteste i dag er Harlekin, Columbine og Pierrot, som forskellige klovnetyper er spundet over. Derudover findes der Doktoren, den gamle mand Pantalone, pukkelryggen Punchinello, kammertjeneren Zanni m.fl. De bar alle bestemte kostumer og dertilhørende masker. Inden en *commedia dell'arte* forestilling valgte man et emne, og derefter blev karakterernes relationer til hinanden bestemt. Til sidst blev situationerne klart skitseret i forhold til prolog, akter og scener. Og så gik tæppet.

Og tæppet er ikke faldet siden, for denne perfektionering af karakter- og situationskomik har haft stor betydning for både skuespil, cirkus, minstrel shows, den engelske music-hall, den amerikanske vaudeville og for de komiske udfoldelser i massemedierne.

**Vaudeville-komik.** Den amerikanske

betegnelse for sitcom-genren er også *show*. Det peger blandt andet tilbage på den optimering af underholdningens funktioner, som blev grundlagt i varieté-underholdningen. Den amerikanske varieté - bedre kendt under navnet *vaudeville* - var i slutningen af 1800-tallet en gennembrøvet og elsket underholdningsform.

En vaudevilleforestilling var baseret på kontinuerlig underholdning, hvor varierede *performances* som f.eks. dans, sang, jonglering, magi, mimik, striptease, komik og akrobatik blev programsat i forhold til numrenes oplevelsesfunktioner.

En forestilling bestod typisk af otte numre afbrudt af en pause, som langsomt og solidt byggede op til klimakset – trækplasteret – i form af vaudevillestjerner som f.eks. Houdini, May Irwin eller Al Jolson. Mod en beskeden betaling fik tilskuerne mulighed for at overvære flere forestillinger i træk, hvilket også betød, at der var indlagt særlig kedelige numre i forestillingen, som næppe kunne kaldes underholdning, men som man med rette kan kalde en del af showbusiness. Således kunne f.eks. en forelæsning om den arktiske måne snart skabe plads til nye tilskuerre.

De komiske artister eller komikerne kunne være forestillingens trækplaster, men en del fungerede som pauseklovne foran scenen, mens der blev stillet op til næste nummer bag tæppet. Det betød, at disse komikere lærte at arbejde på beskeden plads med få eller slet ingen hjælpemidler, bortset fra en evt. udklædning. Og det var den arbejdsbetingelse, der gav grobund for punchline monologer og komiske makkerpar. Komikerne skabte deres egne numre, og selv om mange komikere kun havde nogle få faste rutiner, så viste resten, at de kunne tilpasse sig et skiftende publikum og trække publikums opmærk-

somhed mod scenen. Med latter.

En anden form for komik, den narrative karakterkomik eller sketchen, krævede mere end den forreste kant af scenen. Vaudeville-sketchen baserede sig ligesom *commedia dell'arte* på letgenkendelige karakterer, og den varede omkring tyve minutter. Sketchen har det tilfælles med sitcoms, at den ikke kun skulle have en overraskende komisk slutning som f.eks. en vits, men også helst skulle mætte publikum med så mange grin som det var menneskeligt muligt.

Dette jerngreb om publikum varede ikke evigt. Filmen har ofte fået skylden for vaudevillens død i begyndelsen af 1930'erne, hvilket dels handler om, at det største vaudeville-teater, Palace Theater i New York, blev omdannet til et filmteater, dels at mange entertainere forlod varietéen til fordel for filmen. Men alligevel er sandheden snarere, at det var lanceringen af det nye ikke-visuelle massemedie, radioen, der udkonkurrerede vaudevillen. Først forbød teaterdirektører deres ansatte at arbejde i radioen, og da det ikke gik, forsøgte de at undgå lukninger ved at tilbyde de populære radioprogrammer; midt på scenen stod så et radioapparat og gjorde sig til. Det havde virket med filmen år forinden. Men i modsætning til biograffilmene krævede radioen ikke, at publikum forlod deres hjem. Radioen gav dermed publikum en form for kontrol, de aldrig havde ejet tidligere. Og vaudevillen måtte give op. Showbusiness fortsatte andetsteds.

**Radio-sitcom: fra føljeton til show.** For mange artisters vedkommende betød radioen slutningen på lange karrierer inden for underholdning. Deres numres bærende visuelle effekter kunne ikke overføres til radiomediet. Hverken slapstick eller

sightgags kunne bestå høreprøven. Derimod overlevede entertainere, der underholdt med musik, sang og, ikke mindst, tale - som komikeren George Burns siger: "Gracie and I had the perfect act for radio - we talked".

Radiotidens første store stjerner var Freeman Gosden og Charles Correll. Selv om de var forhenværende *blackface* entertainere i amerikanske minstrel shows, hvor alle medvirkende optrådte med sortsværtede ansigter og store hvidmalede munde, så kunne de noget med deres stemmer.

I 1925 blev Gosden og Correll hyret til at underholde lytterne med sang, musik og lidt komisk smalltalk på radiostationen WGM. Men meget snart ønskede radiostationens ledelse, at de to *blackface* komikere i stedet skulle overføre Sidney Fishers familietegneseriestribe *The Gumps* til radioen. Gosden og Correll indså hurtigt, at det var umuligt for dem at forfatte noget om familieliv, idet de ikke selv havde stiftet familie. I stedet lod de sig inspirere af tegneseriestribens fortløbende fortælling med faste personer og varierede handlingstråde og skabte på dét grundlag føljetonen om to sorte mænd *Sam'n'Henry*, der forlader sydstatene for at gøre karriere i storbyen (WGM, 1926-27); et radioskit til WMAQ omdøbte serien til *Amos'n'Andy* (1927-1943).

Andy var den dovne og verdenskløge, mens den flittige Amos forholdt sig naivt til verden. Her et uddrag af et afsnit fra 1928, som beskriver dette forhold ganske godt:

- Andy: Whut yo' mean - about dem two boys goin' to Chicago?  
 Amos: Yeh - he say dem boys went up dere an' starved to death.  
 Andy: De trouble wid dem boys us - both of 'em was like you. Dey didn't have no

# AMOS 'N ANDY

Volume 4

Starring Alvin Childress, Spencer Williams Jr., Tim Moore



The Winslow Woman  
The Broken Clock

Recorded at  
Standard Speed  
Quality  
Guaranteed

Amos 'n' Andy

sense - but wid a man like me along dat knows how to handle big bizness men, we ain't goin' have no trouble.

Amos: I goin' let you do all de talkin' when we git up dere. You git de jobs an' I'll do my share o' de work.

Andy: I done tol' yo' dat I'se goin' git myself a job managin' sumpin'.

Amos: If I kin manage to git a job, I'll be alright.

Gosden og Correll lader på denne måde Amos, Andy og andre karakterer komme

til live via stemmen og sproget. Lytterne fulgte ivrigt med, da Amos og Andy viklede sig ind og ud af romantik og pengesager. *Amos 'n' Andy* blev en kæmpe succes, da WMAQ solgte serien til syndication - så den blev sendt på en masse radiostationer landet over samtidigt. Serien alene kunne motivere folk til at anskaffe sig et radioapparat.

Det komiske føljeton-format på 15 minutter sendt 5 dage ugentligt var i begyndelsen af 1940'erne ved at tabe terræn. Den travle krigstid havde medført, at de amerikanske lyttere simpelthen ikke dagligt fulgte de føljetoner, der blev sendt i den tidlige aftenstund. Men ikke bare tiden, også smagen havde ændret sig. Som konsekvens heraf skiftede Gosden og Correll *Amos 'n' Andy* ud med det afsluttede serieformat, *The Amos 'n' Andy Show* (1943-60). I stedet for 15 minutter varede et afsnit nu en halv time og blev kun sendt en gang om ugen. Til gengæld var der skruet op for underholdningen i form af flere vitser og gags. Og hvor de to artister tidligere havde arbejdet alene, fik de nu selskab af både medforfattere, medskuespillere, studiepublikum og et husorkester. Og lige om hjørnet ventede det audiovisuelle medie, som kunne sætte billeder på sitcom-shows af samme type. Men det blev uden Gosden og Correll; de forblev i radioen indtil 1960 og overlod *Amos 'n' Andy* til CBS television, hvor serien kørte med afroamerikanske skuespillere 1951-53.

**Et sitcom-landskab dannes.** I kraft af sin audiovisualitet kunne tv ligesom vaudevillene og film videreføre flere komiske traditioner end radioen. Den eneste forskel var, at seerne kunne blive hjemme. Efterkrigstidens udbygning af forstæder samt den voksende hvide middelklasse fik stor betydning for fjernsynets succes. Tv sigte-

de efter den hvide samfundsklasse, hvis værdier efterhånden blev forbilleder i samfundet. Derfor henvendte tv's reklamer sig også helt naturligt til den amerikanske middelklassefamilie.

Det komiske indhold har ændret sig i takt med tidens toneangivende strømninger. Tv-konkurrencen er blevet større, samtidig med at seermassen er blevet udvidet med flere målgrupper.

Når man kigger hen over sitcom-landskabet, så vrimler en masse forskellige titler frem som f.eks. *Cheers* (NBC, 1982-93), *Sams Bar*, *The Burns and Allen Show* (CBS, 1950-58), *Soap* (ABC, 1977-81), *Skum*, *Leave it to Beaver* (ABC, 1958-1963), *The Cosby Show* (NBC, 1984-92), *Taxi* (NBC, 1978-83), *Seinfeld* (NBC, 1989-98), *Moeha* (UPN, 1996-2001), *The Addams Family* (ABC, 1964-66), *Married...with Children* (FOX, 1987-97), *Sex in the city* (HBO, 1998-2004), *Father Knows Best* (NBC, 1949-54), *The Simpsons* (FOX, 1989-), *I Love Lucy* (CBS, 1951-57), *The Jamie Foxx Show* (WB, 1996-2001), *Southpark* (Comedy Central, 1997-), *M\*A\*S\*H* (CBS, 1972-83), *Curb Your Enthusiasm* (HBO, 2000- ) og *All in the Family* (CBS, 1971-83).

Man ser sitcoms med almindelige og ualmindelige familieproblemer. Sitcoms, der elsker at gå på arbejde, og sitcoms der afskyr det. Sitcoms, som dyrker fritid og venskaber.

Hvad angår køn, alder, race, religion, seksuel orientering og klasse, præsenterer sitcoms et rimeligt udsnit af den amerikanske befolkning. Omend domineret af middelklassen.

**Når sitcoms ler.** Favorit sitcom-serien er ved at slutte, den sidste latter fader ud, mens credits farer ned over skærmen, så kun seere med extra-terrestriale evner kan

nå at opfatte, hvem der står bag serien. Og pludselig genlyder ordene: "Taped in front of a live studio audience". Det var altså rigtige menneskers latter man hørte, og ikke den konserverede latter: dåselatteren. Men hvad skal man bruge den oplysning til, for i virkeligheden kan man nok ikke høre den store forskel.

Hvorfor er det så vigtigt for producenterne at gøre seerne opmærksomme på det levende publikum? Måske hænger det sammen med, at et publikum i studiet er en ekstra post på budgettet - en anstrenge producenterne gør sig for at skabe et kvalitetsprodukt. Men til hvad nytte? Man ser dem aldrig. Og hvis man med sikkerhed kunne høre forskel, så behøvede de jo ikke at informere os.

Svaret på sådan en underlig foranstaltning må kunne hentes frem af mediehistorien, for brugen af publikums latter har sin oprindelse i den tidlige radio. *The Amos'n'Andy Show* havde som omtalt et live studio audience i 1943. Ti år tidligere blev den slags kun benyttet til opvarmning af komikerne - og når den grønne lampe lyste, var der krav om total stilhed fra publikums side. Man mente nemlig rundt om på de amerikanske radiostationer, at latter, klapperi og andre lyde fra publikum kunne forstyrre lytternes oplevelse af komikeren. Der skulle et tilfælde til for at ændre denne praksis.

Eddie Cantor, en forhenværende vaudeville-entertainer, opvarmede sig selv i *The Chase & Sanborn Hour* (NBC(RED)1931-34) ved at underholde publikum i studiet med udklædninger og slapstick, og mens han senere underholdt lytterne med vitser, opholdt studiets publikum sig bag en glasrude. Men i 1933, da Cantor havde klædt sig ud som kvinde med blandt andet paryk og bh, og midt i en udsendelse havde lånt sin kones hat og pels, kunne

publikum ikke holde latteren tilbage - og det kunne glasruden heller ikke. Udsendelsen blev en succes. Fra den aften var stilheden ophævet, og et nyt lydligt element blev tilført radioens komiske underholdning.

Latter smitter måske ikke ligefrem, når man ser tv eller hører radio. Men lyden af latter som baggrundslyd på linie med underlægningsmusikken giver en oplevelse af nærhed, som i sidste ende sørger for, at man føler sig underholdt. Og baggrundslatteren i en sitcom opleves ikke som fiktiv, men som faktisk og accepteres som en del af en sitcom.

Da man skulle overføre sitcom-serier til tv, var det ikke kun selve seriernes indhold, der blev genbrugt, men også studiepublikummet - en produktionsmæssig omstændighed.

I perioden 1947-53 produceredes der over 60 sitcoms - heriblandt *The Burns and Allen Show*, *I Love Lucy* og *The Danny Thomas Show* (CBS, 1953-65). Et sitcom-maskineri som dette var lagt an på en symbiotisk afhængighed af latter mellem publikum, producenter og sponsorer. Om det var publikum eller sitcom-serierne, der ind i mellem svigtede, vides ikke, men i hvert fald manglede der noget latter, hvilket fik den flittige lydtekniker Charles Douglas til at flikke en maskine - Laff Box - sammen. Den kunne så frembringe de nødvendige grin, den såkaldte dåselatter.

Hvad der den ene dag var ment som et supplement til den levende latter, blev den næste dag en erstatning. Og med stor succes. Dels var dåselatteren nemmere at arbejde med, for man fik hvad man ville have, og dels accepterede de amerikanske lyttere den kunstige latter. Et resultat blev, at der blev sat større fokus på det komiske.

I 1970'erne ser man en ændring i bru-

gen af dåselatter. Dåselatteren havde lydt på samme måde siden 1953. Tidens ånd var stemt til uforfalskethed, hvilket også producenterne bag sitcom-serierne begyndte at indrette sig efter. De genplacerede derfor publikum i tv-studiet.

**Who's in charge here?** Siden slutningen af 1980'erne er det blevet en tradition, at man i en given sitcom-produktions redigeringsfase kombinerer studiepublikum med dåselatter - et såkaldt *laugh track*.

På [www.seeing-stars.com](http://www.seeing-stars.com) kan man f.eks. få billetter til alle mulige tv-shows, heriblandt også til mere eller mindre populære sitcom-serier. Med løfte om, at ens latter vil blive foreviget. En smule romantiseret, når sådan en billet snarere giver modtageren plads i et *testpublikum*.

Et testpublikum følger optagelser foran en tv-skærm, mens producerne løbende præciserer og justerer de komiske udfald. Under redigeringen skabes så det endelige sitcom-produkt. På én gang renses for uønskede replikker og handling, og forstærket med dåselatter. Det er måske også sigende for prioritering af dåselatter, at Laff Box har en vis lighed med en laptop.

I denne type sitcom-produktion er executive producers hovedansvarlige for seriens udformning, ikke instruktøren som i en spillefilmproduktion. Det ypperste formål med en sitcom-redigering - og i det hele taget med genrens enkeltbilledæstetik, handlingstråde, underlægningsmusik osv. - er at producere latter og levere et stykke konkurrencedygtig underholdning til seere og annoncører. Standup-komikeren, Jerry Seinfeld og hans medforfatter Larry David kunne f.eks. i løbet af *Seinfeld*-seriens afsnit #102 fremkalde 144 grin.

Fra komikeren som pauseklovn og til nu, er der sket meget. Rekrutteringen af

sitcom-stjerner har ændret sig i takt med, at komikkens scener har ændret sig. Siden 1960'erne er mange sitcom-stjerner blevet udklækket på standup-scenen, deriblandt Robin Williams, Ray Romano, Ellen Degeneres og Bill Cosby. Og mindre kendte standup-komikere har gjort sig godt i sitcom-produktionernes *writers' teams*.

Standup-komikerne har medvirket til at forøge den komiske kvalitet i sitcom-generen. Set i lyset af tv-konkurrencen er såvel det komiske indhold som latteren blevet *boost*'et. Det er en udvikling, der fastholder den traditionelle, teateragtige sitcom-stil. Og multikamera-systemet har ikke kun gjort det nemmere at fange alle disse komiske øjeblikke, men også gjort det muligt at producere endnu flere grin.

**Ingen lyde med spor af latter.** Sitcoms brug af *laugh tracks* er stadig mere reglen end den er undtagelsen. Men undtagelserne findes og lever i bedste velgående.

De animerede sitcom-serier produceres uden laugh track - f.eks. *The Simpsons*, *South Park*, *King of the Hill* (FOX, 1997-) og *Futurama* (FOX, 1999-03). Den tegnede fortællestil løsriver serierne fra multikamera-stilen, hvilket giver dem en fortællestil, der minder om tv- eller filmdramas. Dette gør sig også gældende i ikke-tegnede sitcoms.

Det er heller ikke underligt, at det ofte er sitcomserier uden laugh tracks - som f.eks. *The Wonder Years* (ABC, 1988-93), *Mit liv i tresserne*, *Arlis\$* (HBO, 1996-2003), *Arrested Development* (FOX, 2003-) og *Sex and the City* - der får kritikerrosen. De læner sig op ad dramaet. Der fremleskes indlevelse i karaktererne, mens brugen af det afsluttede serieformat skaber de handlingstråde, der skal til for at skabe latter - vel at mærke publikums egen.

Andre komiske serier såsom *Ed* (NBC,

2000-04), *Northern Exposure* (CBS, 1990-95) og *Ally McBeal* (FOX, 1997-2002) må man betragte som beslægtede med denne genreudvikling samt med den generelle udvikling af tv-dramaer. Disse såkaldte dramahybrider benytter sig af det afsluttede 60-minutters format, inden for hvilket dødsens alvor og hysterisk komik kan leve side om side. Især *Ed* minder om en romantisk komedie, hvor hovedpersonen er den moderne knudemand, hvis drenge-drømme spærrer for mødet med kvinden, han elsker.

**Det sidste farvel?** Jo mere en amerikansk sitcom-serie kan underholde seerne, desto sværere bliver det at sige farvel til den.

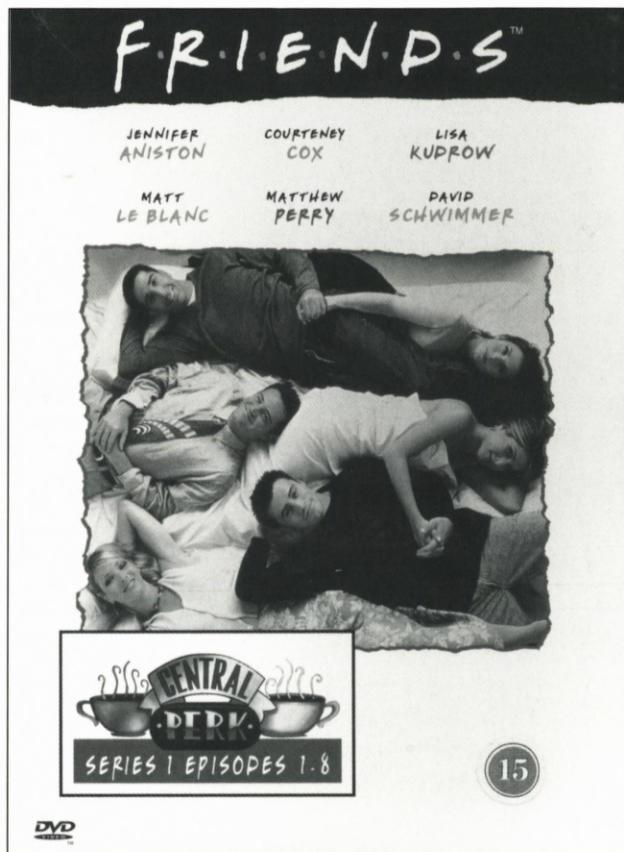
Man har jo leet, grinet og sikkert grædt en smule sammen i måske mere end syv år. Glædet sig til de dage i ugen, hvor man endelig igen fik lov at være sammen med sine yndlingsserier. De virkede så uendelige. Og hvis man kan gradbøje uendelig, så har nogle serier også virket mere uendelige end andre.

For tv-stationer kan det også være et tab, når et hold bag en serie vælger at forlade skærmen. På behørig vis arrangeres der derfor ordentlige farvel-seancer - f.eks. producerede holdet bag *M\*A\*S\*H* et dobbelt afsnit, som endnu ikke er overgået i seertal, skuespillerne i *Family Ties* (NBC, 1982-89), *Blomsterbørns børn*) heriblandt Michael J. Keaton takkede på teatermaner til et stående bifald fra studiets publikum, og punkbandet Green Day komponerede *Good Riddance (Time Of Your Life)* i anledning af *Seinfelds* farvel i 1998 med omkvædet:

"It's something unpredictable, but in the end it's right.  
I hope you had the time of your life."

Optakten til afskeden med *Friends* varede





flere måneder, til de seks unge venner endelig erkendte, at de var blevet for gamle til at være unge i storbyen; med undtagelse af Joey, som sikkert aldrig bliver voksen.

- Phoebe: So, I guess this is it.  
Joey: Yeah. I guess so.  
Monica: (småtuder) This is harder than I thought it would be.  
Chandler: Oh, it's gonna be okay. (Chandler krammer hende. Monica krammer Ross og Rachel, Chandler tager klavognen med tvillingerne i.)  
Rachel: (småtuder) Do you guys have to go to the new house right away, or do you have some time?  
Monica: We got some time.  
Rachel: Okay, should we get some coffee?  
Chandler: Sure. Where?

De forlader alle lejligheden. De går sammen hen til stamcaféen Central Perk. Lejligheden er helt tom. Nøglerne ligger på skranken. Fader til sort. Efter 238 afsnit er det slut.

Men Joey bliver. Ikke i *Friends*, men i *Joey* (NBC, 2004-) - en spin-off af *Friends*. For hvis en sitcom-serie har været populær nok, så kan en eller flere af seriens populære personer afprøves i forhold til en spin-off eller til helt nye sitcoms. Så et rigtigt farvel bliver det ikke nødvendigvis til. Ellers er der nok en rerun på en eller anden kanal, der kan sikre et gensyn. Det er jo showbusiness.