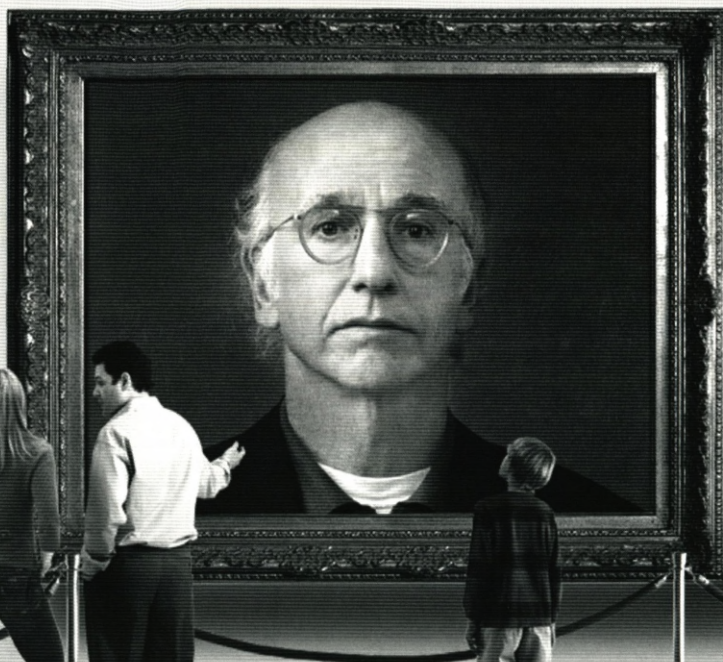


What's wrong with this picture?



Curb Your Enthusiasm (HBO, 2000-, *Slap af, Larry!*).

Fra artig til arty

Smarte sitcoms til smarte seere

Af Andreas Halskov

Humor is serious business. (Nash 1985: 1).

Det hele starter med lyden af trommer, inden der blændes op til et nærbillede af et digitalur i, hvad der må formodes at være et soveværelse. Trommerne tilføjes guitar, og en fod kommer ind i billedet og banker hælen mod urets 'snooze'-knap. Kameraet tracker til siden og en smule baglæns, og en ung mand ses nu i halvnær, mens en ukendt førstepersonsfortæller høres på lydsporet: "Jeg har altid kunnet sove igen-

nem alt. Storme, sirener, hvad som helst. I nat sov jeg slet ikke."

Således starter *Scrubs*, en moderne sitcom, der kørte i ni sæsoner på netværket NBC i perioden 2001-10. Skønt ovenstående måske kan lyde som en ganske traditionel åbning på en film eller tv-serie, byder disse første tretten sekunder faktisk allerede på nogle klare stilistiske brud med den klassiske sitcomgenre. Brugen af en

såkaldt *cold open*, hvor tilskueren kastes direkte ind i handlingen, er således atypisk for genren, ligesom den allerførste indstilling nærbillede udfordrer den traditionelle sitcoms karakteristiske halvnære beskæringer og halvtotale. Også tracking-en og førstepersonsfortælleren antyder en mere filmisk og stilbevidst form, der peger væk fra den klassiske sitcoms mere teaterprægede iscenesættelse.

I anslaget til seriens første afsnit fortsætter fortællerstemme og musik og lægger sig som en lydbrø på tværs af de enkelte indstillinger, når der f.eks. klippes til nærbillede af et par hænder, der trykker barberskum ud af en dåse. Tilt op på ansigtet af den semi-afklædte hovedperson, J.D. (Zach Braff), efterfulgt af en tracking til venstre, hvor et spejl viser hans

ansigt og overkrop i en halvtotal. Herefter følger en serie af *jump cuts*, der i sig selv har en komisk funktion. Der er med andre ord tale om en komik, som i lige så høj grad skabes gennem klipningen, dvs. på det postfilmiske plan, som gennem performance og staging foran kameraet. "Jeg bliver lidt underlig, når jeg er nervøs," 'forklarer' fortælleren, hvorpå der *jump cuttes* to gange til en halvtotal af hans overkrop, som på forskellig vis er dækket af barberskum.

Klip til et *establishing shot* af Sacred Heart Hospital, hvor J.D. arbejder, og som i vidt omfang danner den overordnede ramme om denne sitcom. Kameraet panorerer en smule til venstre, mens den joviale, non-diegetiske musik fortsætter på lydsporet, og bedst som J.D. træder ind

Scrubs (NBC, 2001-).



på hospitalet – i en halvtotal, med et smil på læben – bliver der manipuleret med musikken, så den i samspil med et hurtigt *POV shot* understreger kontrasten mellem virkelighedens kaos og J.D.'s naive forestillinger. "Syv års medicinstudier har lært mig én ting," siger fortælleren, afbrudt af en hektisk sygeplejerske, der aflægger rapport i et stressende *POV shot*: "Jeg ved ikke en skid."

Efter 46 sekunder introduceres nu seriens korte, men relativt avancerede titelsekvens, som snart efterfølges af et længere og ganske stiliseret fortælleforløb. Et forløb, der indeholder både flashbacks, flashbacks-i-flashbacks og eksempler på *imaginary shots*, hvor J.D.'s mentale forestillinger indklippes uden tydelige audiovisuelle markører.

Dette korte forløb, der varer cirka 3 minutter og 45 sekunder, indeholder samtidig en række forskellige stilvalg: Vennen Turk (Donald Faison) introduceres via en komisk *freeze frame*, og mødet med den kvindelige *love interest*, Elliot Reid (Sarah Chalke), gøres komisk i kraft af *slow motion* og en komisk, påfaldende brug af non-diegetisk musik. Desuden laver Turk en indforstået, intertekstuel reference til Steven Spielbergs *E.T.* (1982), da han pegende kommenterer Elliots fornavn.

Smartcoms. Mange nyere sitcoms gør elegant brug af netop intertekstualitet og stilbevidst selvrefleksivitet, men hvor der efterhånden er skrevet meget om de lange dramaseriers såkaldte 'tredje guldalder' (se f.eks. Creeber 2004, Spiegel og Ols-son 2004, McCabe og Akass 2007), så har de nye sitcoms indtil videre ikke fået den store opmærksomhed. Men faktisk har sitcom-genren i de senere år gennemgået en udvikling, der ikke står tilbage for de lange dramaseriers. Steven Johnson sporer

således "en lignende bevægelse frem mod en højere kompleksitetsgrad i de fleste af de sitcoms, som er blomstret frem i løbet af de sidste tyve år":

Sammenlign den måde, komikken udfolder sig på i nyere klassikere som *Seinfeld* og *The Simpsons* – samt i moderne kritikerfavoritter som *Scrubs* og *Arrested Development* – med tidligere sitcoms som *All in the Family* eller *Mary Tyler Moore*. Den mest sigende målestok for en tv-series kompleksitet er mængden af ekstern information, seeren må trække på for at 'fange' vitserne i deres helhed. Alle kan sætte sig ned foran de fleste samlebåndsaftige sitcoms – *Home Improvement* eller *Three's Company* – og humoren er øjeblikkeligt forståelig ... Næsten samtlige sekvenser i *Seinfeld* eller *The Simpsons* indeholder derimod en vits, som kun giver mening, hvis tilskueren selv bidrager med den nødvendige ekstra information – information, som bevidst tilbageholdes af serien. (Johnson 2005: 84-85).

En række af tidens mest markante sitcoms spiller netop på indforståede referencer – det gælder således f.eks. *Family Guy* (Fox, 1999-) og *Scrubs*. Og/eller deres humor kan være ironisk, intellektuel og stærkt dobbeltbundet – som f.eks. i *Modern Family* (ABC, 2009-) og *Flight of the Conchords* (HBO, 2007-) – ligesom de gerne leger med deres egen repræsentationsstatus – som det ses i f.eks. *The Office* (BBC, 2001-03), *Curb Your Enthusiasm* (HBO, 2000-, *Slap af, Larry!*) og *Klovn* (TV 2 Zulu, 2005-10). Endelig kan man konstatere, at mange af de nye sitcoms ikke blot videreformidler en verbal og fysisk komik, der udspiller sig foran kameraet, men i høj grad lader humoren udspringe af stil og filmiske virkemidler.

I forlængelse af Jeffrey Sconces begreb 'smart-films'¹ vil jeg kalde disse nye sitcoms *smartcoms*: smarte serier, der henvender sig til et smart, dvs. oplyst publikum, som forstår at goutere stilistiske raffinementer, og som – frem for alt – kan deres tv-historie.

Hverdagskomik med dåselatter. Den klassiske situationskomedie – sitcom – blev født i 1950'erne, hvor udbredelsen af tv for alvor tog fart.² Ligesom først de stumme slapstick-komedier og siden de tidlige tonefilms overvejende verbale komedier blev sitcomgenren anklaget for at være 'ufilmisk':

Komikken, der hovedsagelig tog sit afsæt i hverdagsagtige situationer, lå ikke i den filmiske formidling, men i karakterernes replikker og fysiske udfoldelser foran kamerateat. Fra Jackie Gleasons højroastede oneliners i *The Honeymooners* (CBS, 1951-55) til Michael Richards farcekomiske entrées som Kramer i *Seinfeld* (NBC, 1990-98).

I modsætning til de lange dramaserier med deres fortløbende handling er sitcoms episodiske. Hver episode, der typisk varer 20-30 minutter, er bygget op omkring en komisk situation – deraf navnet – der som

regel hjælpes på vej af et *laugh track*, så tilskueren aldrig er i tvivl om, hvor der skal grines. Karakterer og miljø går igen fra afsnit til afsnit, men hver episode er en selvstændig, cirkulær fortælling, hvor handlingen typisk ender med at vende tilbage til udgangspunktet.

1. Normalsituation etableres. Hvert afsnit åbner med en præsentation af seriens velkendte ramme og faste, prototypiske karakterer.
2. Rituel fejl begås. Hovedpersonen bryder en social regel, f.eks. ved at lyve, og derfra bliver situationen hurtigt mere og mere kompliceret og kaotisk.
3. Rituel lektie læres. Hovedpersonens brud på den sociale norm afsløres, og han/hun erfarer f.eks., at det ikke betaler sig at lyve.

Desi Arnaz og Lucille Ball i *I Love Lucy* (CBS, 1951-57).



4. Normalsituation genetableres. Hovedpersonen tilgives for sin fejl, og *status quo* genetableres. (Marc 1989: 190-91).

Den æstetiske formel for den traditionelle sitcom blev skabt af filmfotografen Karl Freund, der også fotograferede *I Love Lucy* (CBS, 1951-57). Freund opererede typisk med tre stationære kameraer, som fra tre forskellige positioner optog en række scener, der ofte udspillede sig imellem blot to personer. Det ene kamera fangede personerne i en total, mens kamera 2 og 3 indfangede hver af de implicerede parter i en halvnær eller halvtotal. Denne tre-kamera-teknik, af Freund kaldet *the three-headed monster*, havde til formål at skabe en nem og sømløs klippestil, hvor man hurtigt kunne klippe imellem karaktererne og således konstant veksle imellem komiske *punchlines* og *reaction shots* (Mills 2009: 39).

Den klassiske sitcom har to grundformer: *workplace sitcoms* – f.eks. *Spin City* (1996-2002) – og *family sitcoms* (som f.eks. *I Love Lucy*), der udspiller sig hhv. inden for hjemmets fire vægge, typisk med en hjemmegående husmor og en udearbejdende familiefar som omdrejningspunkter, og på en arbejdsplads, hvor forholdet mellem medarbejderne ofte antager karakter af en slags erstatningsfamilie. Hertil kommer en tredje, mere moderne afart – den såkaldte *friends-as-family sitcom*, der foregår i et hjemligt miljø, men blandt venner, ikke i en traditionel kernefamilie. Sådanne *friends-as-family sitcoms* taler til et yngre publikum og afspejler en moderne virkelighed, hvor folk forbliver 'unge' og uden ægteskabelige bindinger i længere tid end nogensinde før (Charney 2005: 586-89; Hartley 2005: 65-67). Det gælder f.eks. *Friends* (NBC, 1994-2004) og *How I Met*

Your Mother (Fox, 2005-), der ellers i alt væsentligt bekender sig til den traditionelle formel.

Selvrefleksivitet med stil. Man kan diskutere, om de serier, jeg her kalder smartcoms, overhovedet er sitcoms. Det mener jeg dog, de er, fordi

- de følger sitcomens klassiske cirkulære dramaturgi;
- de har for størstedelens vedkommende sitcomens korte format og varer typisk 20-30 minutter pr. episode;
- de knytter sig fortsat til et sæt af faste karakterer i et fast miljø, ofte hjemmet eller arbejdspladsen;
- de bygger på en situationel komik, der udspringer af hverdagslignende situationer;
- de lanceres ofte som sitcoms (dette gælder f.eks. både *30 Rock*, *Scrubs*, *Curb Your Enthusiasm*, *Flight of the Conchords* og sågar *The Office*).

Men dels glimrer dåselatteren typisk ved sit fravær i smartcoms, dels er de langt mere stilbevidste, refleksive og grænsesøgende end de klassiske situationskomedier. Med Jane Feuer (2000) kan vi sige, at sitcomgenren har bevæget sig ind i en refleksivitetetsfase, hvor den leger med og udfordrer sine egne traditioner og 'regler', gerne med hyppige intertekstuelle referencer til andre tv-serier og film.

Anslaget til den moderne workplace-sitcom *Scrubs* kan igen tjene som eksempel – ikke mindst selve mødet mellem protagonisten J.D. og hans kvindelige kollega Elliot. I en klassisk *walk-and-talk* ses de bevæge sig hen imod det stationære kamera, mens Elliot fabulerer over sin livshistorie til en synligt begejstret J.D. Hun snakker uafsladeligt, stort set uden afbrydelser, og

da hun forklarer, at faderen gav hende et drengenavn, fordi han ønskede sig en sportsudøver ... og straks tilføjer, "I'm joking. You get it?", lyder J.D.'s reflekseive svar: "I would have laughed if you had paused."

Der klippes til en trappeopgang, hvor vi ser Elliot og J.D. i stationært fugleperspektiv, idet Elliot siger: "Jeg ved, hvad du tænker." Herefter klippes til et nærbillede af hendes bagdel set fra J.D.'s *point of view*, som voice over-fortælleren kommenterer med bemærkningen, "Din bagdel ligner to saltkringler, der krammer." Klip til J.D., som kigger på Elliot og ryster på hovedet: "Nej, du gør ej," svarer han. Elliot fortsætter nu med at forklare, hvad hun tror, J.D. tænker, nemlig at hun er en hyperambitiøs pige – i skarp og komisk kontrast til de tanker, som fortælleren formidler, at J.D.

faktisk går rundt med.

Elliott fortsætter med at snakke og bevæger sig hurtigt, målrettet op ad trapperne, idet J.D. spørger hende, om det er et kapløb, hun har gang i. Overraskende svarer hun "ja" og forsvinder nu ud af skærmbilledet, mens fortælleren igen dukker op på lydsporet: "Så desperat er jeg altså ikke".

Efter et komisk kontrastklip ser vi nu – i *slow motion* – Elliot og J.D. løbe om kap på hospitalsgangen iført løbetøj, rygnummer og alt, hvad dertil hører. På lydsporet høres popnummeret "I Want You to Want Me" med Cheap Tricks. I samspil med Zach Braff's non-verbale performance underkender popnummeret J.D.'s påstand om, at han ikke er desperat. Hvis der er ét ord, der kan karakterisere ham, er det netop 'desperat'.

Tina Fey og Alec Baldwin i *30 Rock* (NBC, 2006-).



Scrubs anvender generelt en mere legende og grænsesøgende fortællestil, samtidig med at serien gør brug af en dobbeltbundet og selvrefleksiv humor, som stiller krav til publikum.

Meta-tv for viderekomne. Noget tilsvarende er på spil i serien *30 Rock* (NBC, 2006-), der er skabt af Tina Fey fra holdet bag sketch-showet *Saturday Night Live* (NBC, 1975-). Allerede seriens titel, der henviser til adressen 30 Rockefeller Plaza, hvor hovedkontoret for NBC's New York-studie ligger, peger således i retning af den indforståede og ofte 'smarte' form for (meta-tv) komik, der præger *30 Rock*.

I en af seriens episoder indgår f.eks. et terapiforløb for stationens sorte 'stjerne', Tracy (Tracy Morgan). Med stor komisk effekt forsøger den koleriske chef, Jack Donaghy (Alec Baldwin), at spille samtlige personer i Tracys nærmeste familie. Det lille rollespil, indfanget med let sitrende håndholdt kamera, løber imidlertid løbsk og ender snart som en Jack Donaghy *one-man-sketch*, hvor Tracy er helt overflødig. Den kvindelige terapeut kigger uforstående på Jack og siger: "I think we're just doing *Good Times* now ..."

Referencen til *Good Times*, en CBS-sitcom fra 1970'erne om en fattig sort familie, forudsætter kendskab til den genre, som *30 Rock* indskriver sig i og i nogen grad sprænger rammerne for. Der er med andre ord tale om en langt mere indforstået humor end den klassiske sitcoms simple, hverdagslignende situationer, hvor dåselatteren hjælpsomt angiver, hvor der skal grines.

Newzealandsk deadpan. *Flight of the Conchords* er endnu et eksempel på en moderne smartcom. Serien, der er baseret på et radioshow fra BBC, er en skæv blanding af

sitcom og *comedian comedy*. Den er skabt af de to newzealændere Jemaine Clement og Bret McKenzie, der spiller 'sig selv'.

Episodelængden afviger ikke fra den traditionelle formel, og man kan godt – om end måske med en lille tilsnigelse – kalde komikken situationel. Som *Scrubs* og *30 Rock* gør *Flight of the Conchords* ikke brug af et *laugh track*, og i det hele taget er komikken langtfra overfortalt. I stedet kombineres de to skuespilleres *deadpan*-agtige udtryk med en række ofte skøre og pudsige indfald af både fortælleteknisk og stilistisk karakter. Og så er serien kendt for sine mærkværdige, musikvideolignende mellemspill, hvor Jemaine og Bret pludselig bryder ud i sang og metakommenterer på de vittige og oftest skæve forløb.

I "Mugged" (første sæsons episode 3) oplever vi et interessant og for serien ganske typisk eksempel på denne mere stilbårne og subtile komik. Her er Bret og Jemaine blevet berøvet af to bøller, der dog virker mere bøvede end egentlig faretruende. I forbindelse med røveriet kommer Jemaine til at sidde fast i et hegn, og Bret efterlader ham alene med de to bøller.

Senere i afsnittet bliver Jemaine pludselig og uden større virak gode venner med de to røvere, og nu klippes der til en mærkværdig scene på en bar. En let klimprende akustisk guitar høres på lydsporet, og en kvinde siger: "Så din bedste ven, din bedste ven i hele verden, efterlod dig altså bare dér helt alene med to farlige bøller?" I en halvtotal ser vi nu kvinden sidde sammen med Jemaine, en anden kvinde og den ene af bøllerne, der afbryder kvinden og opfordrer hende til at omtale ham pænere. Den anden kvinde (bøllens kæreste, må vi formode) spørger nu Jemaine, om han var bange. "Jo, det var jeg vel," siger han og kigger på bøllen som for at få ham til at af- eller bekræfte dette udsagn. Bøllen nikker.

Bret McKenzie og Jemaine Clement i *Flight of the Conchords* (HBO, 2007-09).

Der klippes imellem en halvtotal af alle fire og et *two-shot* af bollen og hans kæreste, idet kæresten siger: "Jeg forstår simpelthen ikke, hvorfor han ville gøre sådan noget. Sådan en idiot." Den anden kvinde stemmer i: "Ja, sikke en idiot" – hvorpå hun pludselig og ganske uventet synes at kigge ud mod tilskueren. Men der klippes på blikretning ... til en halvnær af Bret, som pinligt berørt kigger ned i bordet. Først nu viser det sig altså, at den person, de alle har talt om og skoset, hele tiden har været en del af gruppen. Den pudsige iscenesættelse, billedbeskæringerne og klipningen er således det egentlige grundlag for komik og overraskelse i denne scene.

Den klassiske sitcoms stationære, upåfaldende tre-kamera-system er her erstattet af et ét-kamera-system, hvor de enkelte

indstillinger, kamerabevægelser, mellemtekster og musikalske mellemspill pådrager sig særskilt opmærksomhed. I stedet for en sømløs stil, der giver plads til en skuespiller- og dialogbåren humor, glimrer *Flight of the Conchords* ved et påfaldende udtryk, der i samspil med skuespillerne og de skæve replikker skaber en ofte særpræget og mere selvrefleksiv form for komik.

Intranetworkcrosspolinisnergism. Den indforståede og refleksive humor ses også – og måske i endnu højere grad – i de forskellige *paratekster*, som omgiver tidens tv-serier. I forbindelse med Emmy-showet i 2010 blev der således vist en særdeles morsom og yderst refleksiv sketch med de medvirkende fra *Modern Family*.³ En tv-producent kigger smørret på hele den mo-

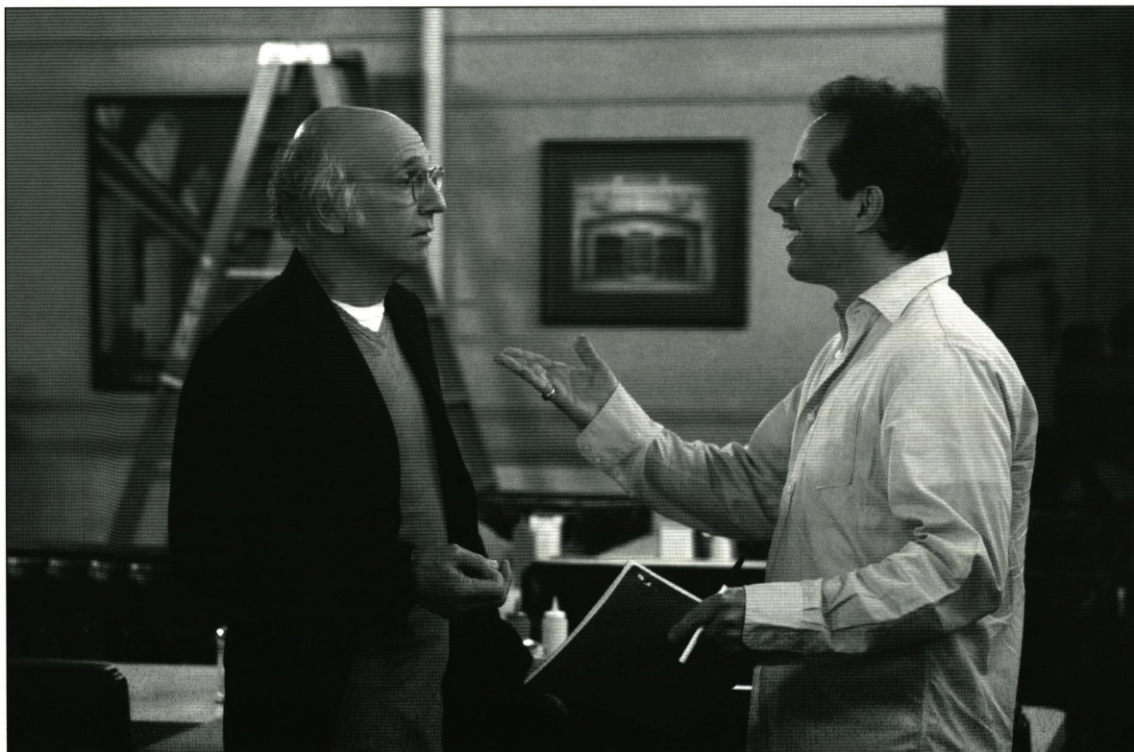
derne familie, der har installeret sig i den bløde familiesofa, og siger så: "Jeg vil bare lige sige: Serien (*Modern Family*) kan umuligt blive bedre, men hvis der er én ting, jeg har lært af mine to måneders erfaring med tv, så er det, at serier altid kan blive bedre." "Hvad tænker du på?" spørger Ed O'Neill, der spiller seriens familieoverhoved, Jay Pritchett. "Ét ord," siger producenten, "intranetworkcrosspolinisynergism". Hvorpå der klippes til en scene, hvor tegneseriefiguren Stewie Griffin fra *Family Guy* flettes ind i *Modern Family* som adoptivbarn for seriens homoseksuelle par. "Hvorfor kan I ikke bare adoptere et almindeligt barn?" spørger Ed O'Neill, hvortil Stewie replicerer: "Hey, Al Bundy, det må være dejligt for dig at være med i en serie, hvor folk kan nævne dig ved middagsselskaber uden at

skulle græmmes."

Et replikskifte, der absolut ingen mening giver, med mindre seeren er med på, at Ed O'Neill også spillede familiefaderen Al Bundy i serien *Married ... With Children* (Fox, 1987-97, *Vore værste år*).

I grænselandet. En sidste smartcom-tendens, jeg kort vil omtale, er serier, der anvender en række virkemidler, man kender fra dokumentarens univers (håndholdt kamera, naturligt lys og lyd mv.), og/eller baserer sig på virkelige personer og begivenheder – ofte skabernes egne liv – på en sådan måde, at det bliver meget vanskeligt for seeren at skelne mellem fakta og fiktion. Eksempler her er *Klovn*, *Arrested Development* (Fox, 2003-06), *The Larry Sanders Show* (HBO, 1992-98), *Louie* (FX,

Jerry Seinfeld møder sin 'skaber', Larry David, i *Curb Your Enthusiasm* (HBO, 2000-, *Slap af, Larry!*).



2010,-)⁴, *Curb Your Enthusiasm* og *30 Rock*.

I disse serier gøres grænsen imellem virkelighedsrepræsentation, fiktionsserie og metafiktion flydende, hvorfor flere (bl.a. Toft 2008) har omtalt fænomenet som en tidstypisk blanding af sitcom og *mockumentary*, dvs. 'falske dokumentarfilm', mens andre (bl.a. Brix 2008) har forsøgt sig med helt nye betegnelser så som 'fiktibiografisme'. Disse seriers leg med deres egen repræsentationsstatus er efterhånden velkendt og velbeskrevet – i en dansk sammenhæng primært i forbindelse med *Klovn* – og skal derfor ikke være genstand for en længere redegørelse her.⁵

Blot et par ord om *Curb Your Enthusiasm*, der er en af de mest ekstreme og iøjnefaldende af disse nye serier. Den er grænsesøgende i både sprog og indhold – som det eksempelvis ses i en episode, hvor Larry og hustruen sidder til bords med en pornoskuespiller, der under maden taler frivolt om analsex, *teabagging* og andre seksuelle udskejelser. Mere interessant er dog seriens selvrefleksive fremstilling, idet den omhandler en tv-serieskaber, Larry David, der i rollen som sig selv – eller rettere sin medieskabte persona – lever i en på alle måder medieret og mediecentreret verden. Brugen af håndholdt kamera, virkelige hændelser, diverse kendisser (bl.a. Ted Danson og Jerry Seinfeld) i rollerne som 'sig selv' og fraværet af dåselatter er alle centrale komponenter i Larry Davids serie om 'Larry David'.

Seriøst sjove serier. *Curb Your Enthusiasm*, *Scrubs*, *30 Rock* og de øvrige her omtalte smartcoms bygger stadig først og fremmest på den komik, der kan ligge i den enkelte situation, og er således at betragte som sitcoms. Men de kendetegnes samtidig ved en række markante stilistiske og intertekstuelle afvigelser fra genren. Den

moderne smartcom gør således op med sitcom-genrens ry for at være harmløs og latterlig. Smartcoms er alt andet end platte – de er tværtimod, ja, smarte og henvender sig til et sofistikeret publikum, der forstår at værdsætte indforståede referencer og subtile stilistiske finesser. De moderne smartcoms er ikke blot filmet komik – de inddrager i høj grad mediet selv, reflekterer over det og gør det til genstand for komik – uden brug af dåselatter. De bliver dermed *seriøst* sjove.

Noter

1. Her refereres til Sconces begreb 'smart-film', som betegner en række amerikanske film fra 1990'erne i grænselandet mellem *art film* og kommercielt produkt – film, der søger at ramme et publikum bestående af 'smarte', dvs. hippe og højtuddannede, unge med penge på lommen. For mere herom, se Sconce 2002.
2. I 1950 ejede fire millioner amerikanere et tv-apparat, men blot ni år efter, i 1959, var tallet vokset til hele 44 millioner. Tallene vidner om den eksplosive udvikling, som skete på film- og tv-fronten i 1950'ernes USA (se f.eks. Gorman og McLean 2003: 128).
3. Sketchen kan ses her: <http://www.youtube.com/watch?v=bBEp7XawX7k&feature=related>
4. Her skylder jeg en tak til August Wester for at have ledt mig på sporet af Louis C.K.-sitcomen *Louie*.
5. Se eksempelvis Stockmann 2005, Toft 2008 og Jacobsen 2008.

Litteratur

- Agger, Gunhild (2009). "Komedie". In: Kolstrup, Søren et al. (red.): *Medie- og kommunikationsleksikon*. København, Samfundslitteratur.
- Altman, Rick (1999). *Film/Genre*. London, British Film Institute.
- Charney, Leo (2005). "Television Sitcoms". In: Charney, Maurice (red.): *Comedy: A Geographical and Historical Guide*, vol. 2. London, Praeger.
- Creeber, Glen (2004). *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London, BFI.
- Feuer, Jane (2000). *The Hollywood Musical*. Bloomington og Indiana, Indiana University Press.

- Gorman, Lyn og David McLean (2003). *Media and Society in the Twentieth Century: A Historical Introduction*. Malden, MA, Blackwell Publishing.
- Gripsrud, Jostein (2002). *Understanding Media*. London, Arnold.
- Hartley, John (2005). "Situation Comedy, Part 1". In: Creeber, Glen (red.): *The Television Genre Book*. London, BFI Publishing.
- Jacobsen, Louise Brix (2008). "Klovnene og rygget", 16:9, september.
- Johnson, Steven (2005). *Everything Bad is Good for You: How Popular Culture is Making Us Smarter*. London, Penguin Books.
- King, Geoff (2002). *Film Comedy*. London, Wallflower.
- Krutnik, Frank (2003). "General Introduction". In: Krutnik, Frank (red.): *Hollywood Comedians: The Film Reader*. London, Routledge.
- Larsen, Peter (2008). *Medievitenskap bind 2: Medier – tekstteori og tekstanalyse*. Bergen, Fagbokforlaget.
- Marc, David (1989). *Comic Visions: Television Comedy and American Culture*. London, Blackwell.
- McCabe, Bob (2005). *The Rough Guide to Comedy Movies*. London, Rough Guides.
- McCabe, Janet og Akass, Kim (red.) (2007). *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London og New York, I.B. Tauris.
- Mills, Brett (2009). *The Sitcom*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Nash, Walter (1985). *The Language of Humour: Style and technique in comic discourse*. Essex, Longman.
- Neale, Steve (2005). "Sketch comedy". In: Creeber, Glen (red.): *The Television Genre Book*. London, BFI.
- Neale, Steve og Krutnik, Frank (2003). "The Case of Silent Slapstick". In: Krutnik, Frank (red.): *Hollywood Comedians: The Film Reader*. London, Routledge.
- Nielsen, Jakob Isak (2011 – under udgivelse). "Netværks-serier". In: Nielsen, Jakob Isak et al. (red.): *Fjernsyn for viderekomne: ny amerikansk tv-dramatik*. Århus, Turbineforlaget.
- Savorelli, Antonio (2010). *Beyond Sitcom: New Directions in American Television Comedy*. London, McFarland.
- Sconce, Jeffrey (2002). "Irony, nihilism and the new American 'smart' film". *Screen* 43, 4 (vinter).
- Spiegel, Lynn og Olsson, Jan (red.) (2005). *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham, NC, Duke University Press.
- Stockmann, Camilla (2005). "Tv-serien 'Klovn' stærkt 'inspireret' af amerikansk serie". *Politiken*, 24. september.
- Toft, Julie Hornbek (2008). "Latterligt! Pinligt! Virkeligt? Virkeligheden som komisk reference i Klovn". *Kosmorama*, nr. 242, vinter. København, DFI.