

Södertörns högskola | Institutionen för Genus, Kultur och Historia
Kandidatuppsats 15 hp | Litteraturvetenskap | höstterminen 2009

Situationskomedins dramaturgiska struktur

– En komparativ analys

Av: Eden Atkinson
Handledare: Sara Granath

Sammanfattning/Abstract

Denna uppsats undersöker huruvida den dramaturgiska strukturen är en förutsättning för att en situationskomedi ska fungera väl – det vill säga, vara underhållande och locka till skratt. I en komparativ analys av den mycket väl fungerande amerikanska situationskomedin *Friends* och den mindre bra svenska situationskomedin *Svensson, Svensson* framkom dock inga större strukturella brister hos något av analysobjekten. Följaktligen är inte den dramaturgiska strukturen avgörande för slutresultatets förmåga att roa.

The aim of this study is to find out if dramatic structure is essential to the sitcom's ability to entertain and make audiences laugh. This study is a comparative analysis of the more humorous American situation comedy *Friends* and the less humorous Swedish situation comedy *Svensson, Svensson*. However, as no major structural flaws are found in either situation comedy the conclusion must be that dramatic structure does not impact on a sitcom's ability to amuse.

Nyckelord: situationskomedi, dramaturgisk struktur, socialrealistisk komedi, familj, *Svensson, Svensson, Friends*

Innehållsförteckning

1. Inledning	4
1.1 Syfte	4
1.2 Frågeställning	5
1.3 Avgränsning	5
1.4 Metod och material	5
2. Forskningsöversikt	6
3. Bakgrund	8
3.1 Komedins ursprung	11
3.2 Komedigenrer	12
3.3 Vad definierar en situationskomedi?	12
3.4 Den socialrealistiska situationskomedin	16
3.5 Familjen	16
4. Teori	18
4.1 Judy Carters strukturmodell	19
4.2 John Alexanders strukturmodell	20
4.3 David Marcs strukturmodell	21
5. Dramaturgisk analys av <i>Svensson, Svensson</i> och <i>Friends</i>	22
6. Slutdiskussion	32
Litteraturlista	36

1. Inledning

Det är svårt att hitta en genre med högre krav och lägre toleransnivå än situationskomedin. Ett melodrama behöver inte tåra för att fungera, men en komedi behöver skratt. Dör skratten dör även komedin. Denna bräckliga organism kräver därför vissa förutsättningar för att bli livsduglig och ha önskad effekt på den publik som den lever i symbios med.

Situationskomedin är på flera sätt en arketypisk genre vars format inte har förändrats, till skillnad från valet av ämnen som alltid tycks stå i relation till tidens doxa och svara mot det rådande sociala konventionsmönstret. Förr i världen var det hemmet, småstaden och kärnfamiljen som var den givna skådeplatsen – numera är det jobbet, storstaden och singellivet, alternativt styvfamiljen. Familjen är dock ett bestående motiv även om den har tagit en ny skepnad. Traditionella motiv har bytts ut mot nya. Epokens väletablerade kronotop utnyttjas för att etablera tid och rum för att på så sätt snabbt komma in i intrigen utan en allt för stor orienteringsfas. Därför att, som Anna Pettersson uttrycker det i avsnittet ”Reflektioner kring humor och komik” i *Den skrattretande teatern*: ”Humor är beroende av gemensamma referensramar och publikens förväntningar på vad den ska få se” (2009:91).

Förutom språket och tankeförmågan är just humorn det som utmärker den mänskliga varelsen. Vi tillhör alla vad Michail Bachtin (1965:11) kallar ”den folkliga skrattkulturen” och vi har alla förmågan att skratta, men vad vi skattar åt skiljer sig vida. Humorn är både individuell, nationell, klass- och generationsbunden för: ”Skrattsituationer är alltid kulturellt och socialt definierade” (Rosenberg mfl 2009:98).

För komedin är ”skrattet [...] själva kvittot på att det fungerade” (Kyle mfl 2009:79). Jag har länge funderat över varför vissa situationskomedier har fått mig att skratta medan andra har misslyckats med detta, vilka ingredienser som fordras för ett vinnande recept. Jag har därför bestämt mig för att titta närmare på situationskomedins ryggrad – dess dramaturgiska struktur – för att på så sätt kanske komma hemligheten på spåret.

1.1 Syfte

I denna analys har jag för avsikt att inventera sitcomgenren historiskt och dramaturgiskt samt att undersöka om den dramaturgiska strukturen är en förutsättning för att en situationskomedi ska fungera väl - det vill säga vara underhållande och locka till skratt.

1.2 Frågeställning

Är det på grund av en bristande dramaturgisk struktur som *Svensson, Svensson* inte har samma förmåga att underhålla på ett lika tillfredsställande sätt som *Friends*? Är humor beroende av dramaturgisk struktur?

Min tes är att det delvis är på grund av en bristfällig dramaturgisk struktur som *Svensson, Svensson* inte lyckas fullt ut med sin uppgift.

1.3 Avgränsning

Dramaturgi är ett mycket brett och svårbestämbart begrepp. Jag har därför valt att fokusera på situationskomedins struktur och kommer inte att gå närmare in på andra delar så som premiss, dialog, intrigens relevans eller de olika rollfigurernas funktion (antagonist, protagonist, hjälte et cetera). Jag kommer inte heller att gå närmare in på de humoristiska elementen annat än i min bedömning att *Svensson, Svensson* inte är lika underhållande som *Friends*. Jag kommer att undersöka dessa situationskomediernas struktur, inte deras innehåll.

Det är vanligt att situationskomedier har en bihandling ("subplot" på engelska), en mindre och delvis separat berättelse, med sitt eget händelseförlopp men med samma slags struktur som huvudintrigen (Blake 2005:148). Det *Friends*-avsnitt som jag har valt att analysera har en sådan bihandling vilken jag har uteslutit eftersom den inte påverkar huvudintrigen. Det känns dessutom mer rättvist att endast bedöma de båda huvudintrigen eftersom *Svensson, Svensson* inte har någon egentlig bihandling.

1.4 Metod och material

För att utforska den dramaturgiska strukturens betydelse för situationskomedin kommer jag börja med att undersöka genren historiskt och dramaturgiskt för att sedan göra en komparativ analys av två exemplar från denna genre som trots många gemensamma förutsättningar fungerar olika bra. De båda analysobjekten är från samma tidsperiod (1990-talets mitt), inspelade framför en publik i en tevestudio och behandlar samma övergripande ämne – familjen – och de relationer den inkluderar. Den traditionella kärnfamiljen representeras av den svenska titarsuccén *Svensson, Svensson* och den moderna familjekonstellationen, eller familjesubstitutet, av den världsberömda amerikanska situationskomedin *Friends*.

2. Forskningsöversikt

Eftersom situationskomedin är en till största del amerikansk uppfinning är det kanske inte så konstigt att de flesta böcker på området är just amerikanska, med undantag från en och annan engelsk publikation. Hur det amerikanska samhället har återspeglats i situationskomedin beskriver både Doyle Greene i *Politics and the American television comedy: A critical survey from I love Lucy through South Park* (2008) och David Marc i *Comic Visions: Television comedy & American culture* (1997) men även Darrell Y. Hamamotos *Nervous laughter: Television situation comedy and liberal democratic ideology* (1989) samt antologin *The sitcom reader: America viewed and skewed* (2005) av Mary M. Dalton och Laura R. Linder (med flera) tar upp olika aspekter som familj, klass, etnicitet, kön och sexuell läggning.

I *Popular Film and Television Comedy* (1990) av Steve Neale och Frank Krutnik samt i *Honey, I'm Home. Sitcoms: Selling the American Dream* (1992) av Gerard Jones beskrivs situationskomedins historia och ursprung. Neale och Krutnik går dessutom in på narration, vilket Keith Selby och Ron Cowdery tar steget vidare i *How to Study Television* (1995) med bland annat en narratologisk analys av *Fawlty Towers*.

Paulo Quaglio undersöker skillnader och likheter mellan naturlig dialog och den dialog som skrivs för teve i *Television Dialogue – The sitcom Friends vs. natural conversation* (2009) där han använder *Friends* som ett exempel på den sistnämnda varianten.

Blockbuster TV: Must-see sitcoms in the Network era (2000) av Janet Staiger analyserar fyra av de mest framgångsrika amerikanska situationskomedierna, deras innehåll och publikpåverkan, medan *Television Sitcom* (2005) av Brett Mills behandlar situationskomedins genrekonventioner och skådespeleri. Brett Mills har dessutom skrivit en lång artikel ("Comedy verite: contemporary sitcom" 2004) för *Screen* som består av både genrehistorik och en närstudie av den engelska situationskomedin *The Office*.

Här i Sverige skrivs det ibland om aktuella svenska situationskomedier så som artikeln "Jakten på det försvunna skrattet" (2007) i *Dagens Nyheter* del för *Kultur & Nöje*. Där beskrivs inspelningen av *Hjälp* liksom svårigheterna med att få fram ett bra manus. Mer om problemen med att få fram ett bra manus till en svensk situationskomedi handlar artikeln "Sökes: bra svensk sitcom" (1998) i tidskriften *Teknik & Människa*.

The Great Sitcom Book (1980/1983) av Rick Mitz och *The best of TV sitcoms: Burns and Allen to the Cosby show, the Munsters to Mary Tyler Moore* (1988) av John Javna redogör för de flesta kända och ökända amerikanska situationskomedierna från fyrtiotalet fram till åttiotalet. Bengt Forslund däremot har endast ett kapitel i *Dramat i tv-soffan: Från Hamlet till Svensson, Svensson: svensk tv-dramatik under 50 år* (2006) dedikerat till de svenska situationskomedier som sänts på Sveriges Television genom tiderna.

Det finns också ett flertal böcker som uteslutande behandlar specifika situationskomedier så som Nicholas Mirzoeffs bok om *Seinfeld* (2007) eller Ben Walters *The Office* (2005) som beskriver seriernas framgångssagor. I *Fawlty Towers: the story of the sitcom* (2007) skildrar Graham McCann på samma sätt den engelska kultklassikern, medan *The One With All Ten Years: Friends ... 'til the end* (2004) bygger på intervjuer som David Wild har utfört med alla de skådespelare, författare, regissörer och producenter som gjort *Friends* till en världssuccé.

Även manus från flera av de mest framgångsrika situationskomedierna finns tryckta i bokform för närstudier av dialog och dramaturgi så som *The complete Fawlty Towers* (1988) och *The Seinfeld scripts: the first and second seasons* (1998).

Det är ont om uppsatser som diskuterar någon utav situationskomedins alla aspekter. En sökning bland de 62277 uppsatser som databasen på *Uppsatser.se* vid denna tid har att erbjuda ger sökorden ”situationskomedi”, ”situationskomedin”, ”situationskomedier” inget resultat medan ”sitcom” ger två träffar var av endast den ena, Cristina Tiljanders kandidat-uppsats *Social gender norms in body language: The construction of stereotyped gender differences in body language in the American sitcom Friends* (2008) från Karlstads universitet, är ämnesrelevant.

I sin C-uppsats *Svensson, Svensson – en kvalitativ innehållsanalys av en situationskomedi* (1997) i journalistik och masskommunikation vid Göteborgs Universitet gör Pia Hedlund en mångfacetterad studie av en svensk situationskomedi som lyckats roa henne. Studentnr: 166811 gör en synnerligen ingående narratologisk analys av en mycket populär amerikansk situationskomedi med en Master-uppsats (*Narration i situationskomedin Everybody Loves Raymond*, 2008) i medievetenskap vid universitetet i Bergen.

The Sitcom Workshop: A Step by Step Guide to Writing Television Situation Comedy (1999) är skriven av något så ovanligt som en australiensisk situationskomediexpert bosatt i Sverige. John Alexanders verk är först och främst en handbok, men innehåller även historik

och en genreanalys. Samma upplägg, men från ett brittiskt perspektiv, har Marc Blake i *How to be a Sitcom Writer: Secrets from the inside* (2005). Både *How to be a Comedy Writer: Secrets from the inside* (2005), också den av Marc Blake, och *The comedy bible: From stand-up to sitcom: The comedy writer's ultimate how-to guide* (2001) av Judy Carter går igenom ett flertal olika komedigenrer men ägnar ett kapitel var åt situationskomediförfattandets ädla konst.

Fler böcker som analyserar allt från situationskomedins dramaturgi till dess marknadsföring, i syfte att lära ut hur man ska kunna försörja sig som författare till en av teves mest populära genrer, är skrivna av män med stor erfarenhet av branschen så som Jerry Rannow (*Writing Television Comedy*, 1999) och Jurgen Wolff (*Successful Sitcom Writing: How to write and sell for TV's Hottest Format*, 1988) medan Scott Sedita (*The Eight Characters of Comedy*, 2006) mer koncentrerar sig på situationskomedins arketytiska karaktärers utformning och framställning.

3. Bakgrund

Situationskomedin lär ha sina rötter i vaudeville och music hall, vars populära komedistjärnor gick vidare till radio där detta slitstarka format utvecklades för att sedan med teves frammarsch befästa sin plats i underhållningsbranschen. Många utav showerna var skrivna för en specifik stjärna som där fick hjälp att glänsa av skickliga, men inte lika kända, komediskådespelare som spelade dennes släktingar eller vänner. Inte sällan bar programmet stjärnas namn, något man fortfarande kan se hos mer moderna exempel så som *The Cosby Show* eller *Seinfeld* (Blake 2005:24, 26).

Den första situationskomedin anses allmänt vara *I love Lucy* som sändes från 1951 till 1960 med Lucille Ball i titelrollen. John Javna (1988:6) påpekar dock i *The Best of TV Sitcoms* att den allra första situationskomedin visades redan några år tidigare. *Mary Kay and Johnny* var en direktsänd situationskomedi som sändes mellan 1947 och 1950 och som därmed kan betraktas som startskottet för den genre som än idag lever och frodas.

Familjen har ända sedan början varit ett favorittema. Många är de rollfigurer och familjer som blivit en del av det gemensamma kulturarvet och publikens ”nära vänner”. På 50-talet var det den stabila kärnfamiljen, där könsrollerna inte ifrågasattes, som dominerade med situationskomedier som: *The Honeymooners*, *Leave It to Beaver*, *The Adventures of Ozzie and*

Harriet (Javna 1988:41) och *Father knows best*. Situationskomedins mamma var den perfekta idealmamman medan pappan kunde ha två olika roller:

1950-talets sitcompappor var antingen fumligt dryga idioter eller kloka patriarker beroende på hur de representerade sina familjer inför världen genom yrkesstatus. Yrkesprestige delades ungefärligen upp efter klassgränserna: manschettarbetare var de visa patriarkerna, blåställsarbetare eller nyanlända chefer på mellannivå var de dumdryga papporna (Hamamoto 1989:17).

På 60-talet kunde familjerna se något annorlunda ut med till exempel de ensamstående papporna i *The Andy Griffith Show* och *The Beverly Hillbillies* eller monsterfamiljerna i *The Adams Family* och *The Munsters*. Man kunde dock fortfarande inte behandla mer kontroversiella teman förrän på 70-talet (Javna 1988:41) då situationskomedier som *M*A*S*H*, *The Mary Tyler Moore Show*, *All in the family* och *The Jeffersons* vågade beröra ämnen som förut varit tabu:

Under 1970-talet avslutade genren en lång och utvecklingshämmande barndom genom att gradvis överskrida sin egen självpåtagna gränser, speciellt i områden som rasrepresentation och sexuellt raljerande (Marc 1989/1997:189-190).

Där det före 70-talet varit patriarkatet som var den moraliska auktoriteten har det på senare tid skett ett paradigmskifte där situationskomedins kvinnor oftast är männen moraliskt överlägsna och där till och med barnen ibland kan vara klokare än de vuxna. Även om hierarkin har skiftat genom åren och de moraliska restriktionerna har luckrats upp så förblir dock struktur och innehåll ganska likartad (Marc 1989/1997:191).

På 80-talet gick man tillsynes tillbaka till 50-talets kärnfamilj med situationskomedier som *The Cosby Show* och *Family Ties* (Javna 1988:107) men också med parodier på dessa, som *Married ... With Children* (vars arbetstitel var *Not the Cosby Show*) och *The Simpsons* som båda snarast satiriserar genren (Marc 1989/1997:191-192) och den idealiserade bilden av den perfekta familjen.

Den dysfunktionella familjen har fortsatt att roa oss genom 90-talet (*Third Rock from the sun*, *Absolutely Fabulous*, *Grace Under Fire*) och in på nästa århundrade (*Family Guy*, *Arrested Development*, *It's Always Sunny in Philadelphia*) men även singellivet har tagit plats på arenan de senaste tjugo åren (*Friends*, *Seinfeld*, *Will & Grace*) (Alexander 1999:9) och gett ett ansikte åt andra ”familjekonstellationer”.

Några av de mest populära situationskomedierna genom tiderna - så som *Friends*, *Seinfeld* och *I Love Lucy* – upphör aldrig att sändas, långt efter att nya avsnitt slutat att produceras. Den animerade situationskomedin *The Simpsons* repriseras också ständigt men man har även fortsatt att producera nytt material under tre decennier (1987 – 2010), vilket gör den till tidernas längsta (amerikanska) situationskomedi (Wikipedia, hämtad 2009.12.13).

Vilken inhemsk situationskomedi värd namnet som var först ut i Sverige råder det delade meningar om. I Pia Hedlunds (1997:26) uppsats *Svensson, Svensson – en kvalitativ innehållsanalys av en situationskomedi* finns information hämtad från Olle Sjögrens *Den Goda Underhållningen: Nöjesgenrer och artister i Sveriges radio & TV 1945-95* där det hävdas att *Greta och Albert*, som producerades redan 1958, därmed var tidigast. Enligt Bengt Forslund (2006:143-144) dröjde det till mitten av 60-talet innan man försökte sig på att göra en egen situationskomedi här i Sverige. *Nicklasons*, som trots halvtimmesformatet kanske mer liknade en renodlad komedi, kom 1965. Några år senare (1968) visades den mer situationsinriktade *Mysinge Motell* som hade en grundensemble och namnkunniga gästartister i varje avsnitt. Diskrepansen beror nog troligast på hur man definierar genren.

Trots att man har fortsatt att skriva ett flertal svenska originalmanus till situationskomedier så som *Svensson, Svensson*, *Cleo*, *Heja Björn*, *Sally*, *Perssons parfymeri* och *c/o Segemyhr* så har det ändå varit väldigt vanligt att adaptera både amerikanska och engelska förlagor till svenska förhållanden. Med *Älskade Lotten* gick man tillbaka till situationskomedins barndom och gjorde en något uppdaterad version av *I Love Lucy*. Likaså med *Rena rama Rolf*, som bygger på *The Honeymooners* - en mycket populär situationskomedi i sann arbetarklassmiljö. Andra arbetarklass(anti)hjältar som fått svenska folket att skratta var den Göteborgsbaserade *Albert och Herbert* som gjordes efter ett välbeprövat recept med både en amerikansk version (*Sanford and Son*) och en engelsk originalupplaga (*Steptoe and Son*).

Även den numera något förlegade engelska situationskomedin *Man About the House* - där den amerikanska kopian (*Three's Company*) kanske är mer välkänd – gjordes det ett försök att försvenska. Resultatet blev dock en likaledes förlegad version (*En fyra för tre*) två decennier efter att förlagorna hade producerats. Att det inte alltid är lätt att överföra utländska förhållanden till svenska bevisades återigen genom *Sjukan* som hade svårt att leva upp till samma nivå som den engelska originalversionen - *Only When I Laugh*.

3.1 Komedins ursprung

När Aristoteles på 350-talet före vår tideräkning formulerade *Poetiken*, för att dra upp riktlinjer för dramatikers arbete, bestod den av två böcker. Den första finns bevarad och behandlar framför allt det tragiska dramas natur medan den andra, som behandlade komedin, har gått förlorad för eftervärlden (Kenny 1998/2009:109). Några av den första bokens riktlinjer är allmängiltiga och har därför applicerats även på komedin, så som en gemensam dramaturgisk struktur. Komedin har naturligtvis kommit en lång väg sedan antikens maskspel, men den grundläggande aristoteliska strukturen lever kvar. En berättelse bör ha en början, mitt samt ett slut och de karaktärer som befolkar dramat måste följa en naturlig och logisk karaktärsutveckling. Majoriteten av film, tv, teater, skönlitteratur, serietidningar och datorspel följer mer eller mindre denna grundläggande modell än idag.

Dramats och komedins intentioner skiljer sig dock, som Aristoteles formulerar det i *Om diktkonsten*: ”Det är just i det här avseendet som tragedin skiljer sig från komedin: den senare vill framställa sämre, den förra bättre människor än de levande” (1994/2000:27). Han vidareutvecklar denna tes genom en definition av komedins kärna: ”Komedin är som vi sade en efterbildning av människor som är sämre, dock inte alltigenom usla; utan [...] löjliga [...]” (1994/2000:31).

Komedigenren i helhet har alltid haft lägre status än dramatikers andra stora genre – tragedin. I *Litteraturhistoriens grundbegrepp* ger Staffan Bergsten och Lars Elleström (2004:130) en förklaring till denna företeelse:

Tragedin är en ”hög” genre, komedin däremot rör sig på en lägre nivå i genresystemets hierarki. Därav följer att de regler som styr komedin är betydligt mera lösliga och att det finns ett otal sinsemellan mycket olika varianter av genren, alltifrån farsen, som bygger på handfast situationskomik, till djuplodande samhällskritik, som i vissa av Molières och George Bernard Shaws stycken. Inte sällan blandas social satir med både farsinslag och lyrismer, och just i blandningen ligger ett av kännetecknen på en låg genre. Ju högre på skalan, desto striktare krav på enhetlighet i stil, tonläge och karaktärsteckning.

En del av sanningen är nog även att det anses mer seriöst att vara allvarlig än att försöka vara rolig och locka till skratt. Ett löjets skimmer vilar trots allt över den eller det som skrattas åt. Sant är i alla fall att komedin, i synnerhet situationskomedin, gärna blandar olika genrer och stilar. Jag kommer att återkomma till detta lite senare.

3.2 Komedigenrer

Komedin föddes ur Dionysosfestivalernas karnevalsliknande fester, även om ”den moderna komedin har utvecklats ur den italienska teaterformen commedia dell’arte” med sitt typiserade persongalleri (*Nationalencyklopedin* 1993:192). Vaudevilltraditionen är den påtagliga ättlingen till commedia dell’arte men det finns många fler grenar på detta släkträd såsom fars, salongskomedi, kärlekskomedi, lustspel, parodi, satir och svart komedi. Med ankomsten av film och teve har komedigenrerna blivit allt fler. Slapstick, screwball, spoof, actionkomedin, dramakomedin och den romantiska komedin (så kallad ”romcom”) har på senare tid fått sällskap av dramakomedin och låtsasdokumentären – även kallad ”mockumentary” – men de komedigenrer som tycks förväxlas mest är dock sketchserier, komediserier och situationskomedier.

Sketchserier (ibland även kallade humorserier) som till exempel *Mia och Klara* eller *Little Britain* har inte en utan flera parallella handlingar, ofta utrustade med sina egna vinjetter. De olika berättelserna med sina respektive persongallerier är i regel oberoende av varandra. Genrens dramaturgiska struktur kallas ”broken comedy” (Blake 2005:11) på grund av att ett flertal handlingar byter av varandra under ett och samma avsnitt.

Komediserier som *Ally McBeal* och *Glee* har en följetångskaraktär, det vill säga en handling som följer som en röd tråd genom hela serien och som leder till karaktärsutveckling. Den kan även utspela sig på fler platser samt befolkas av ett större persongalleri. Komediserien har generellt ett längre format och är således mer att likna vid en humoristisk dramaserie och benämns därför ibland som en dramakomedi (Blake 2005:12). Gränserna är dock suddiga och termen komediserie används, ibland med rätta, även för att beteckna situationskomedier.

3.3 Vad definierar en situationskomedi?

Likt antikens maskspel har inte situationskomedin lika höga krav på realism som andra mer seriösa genrer. Situationskomedier signalerar redan från början sina humoristiska föresatser och det är därför lätt att identifiera en komedi, vare sig man tilltalas av humorn eller ej. Där andra genrer eftersträvar att framstå som verklighetstrogn använder sig komedin av olika signaler för att markera sin genretillhörighet. Det är inte bara publikens skratt och den (oftast) glada vinjettmusiken som tillkännager situationskomedins väldigt tydliga humoristiska intentioner (Mills 2004:67). Även arketytiska rollfigurer samt en dialog full av skämt vars främsta

syfte är att få publiken att skratta är nödvändiga eftersom en situationskomedi, till skillnad från andra slags komedier, måste vara rolig i princip hela tiden.

Det går fortfarande att urskilja situationskomedins teaterursprung genom dess relativt oförändrade format. De spelas oftast in på en scen framför en publik som utgör den ”fjärde väggen”, det vill säga den imaginära fjärde väggen i ett scenrum med tre väggar. Publikens skratt lockar fram de bästa prestationerna hos skådespelarna, samtidigt som det är ett hjälpmedel för författarna som därigenom får en indikation på vad som inte fungerar och därför snabbt måste omarbetas. Det ger också publiken hemma framför teveapparaterna illusionen av att inte vara ensamma - för vem vill skratta ensam?

Situationskomedin (ofta kallad sitcom) är historiskt sett styrd av sitt ganska rigida format. I *The Sitcom Reader – America Viewed and Skewed* ger Mary M. Dalton och Laura R. Linder en produktionsteknisk definition av sitcomformatet:

Emedan situationskomedier kan definieras genom deras struktur – trettiominutsavsnitt, fotograferade i en trekamerastudio framför en ”live” publik, och uppbyggd runt situationen inuti programmet – har termen blivit ifrågasatt, speciellt de senaste åren (2005:2).

Keith Selby och Ron Cowdery (1995:118) listar i *How to study television* de kriterier som de anser helt eller delvis måste uppfyllas i en situationskomedi:

1. halvtimmesformatet;
2. användningen av vanliga situationer så som hem och familj eller arbete;
3. det begränsade galleriet av rollkaraktärer;
4. ”problemet” som varje vecka leder till humoristiska situationer;
5. berättelsernas episodiska natur;
6. deras (berättelsernas) grund i delade upplevelser.

I *Dramat i tv-soffan – Från Hamlet till Svensson*, Svensson levererar Bengt Forslund en kort och koncis beskrivning av situationskomedins mest grundläggande egenskaper:

Det rör sig alltid om en serie, men varje del är en avslutad enhet. Den vanliga längden är en halvtimme, i praktiken 27-28 minuter, och det primära innehållet bygger som regel på en kvick och slagfärdig dialog mellan populära komediaktörer (2006:142-143).

John Alexander (1999:12) ger sig också på en definition av genrens grundelement i *The Sitcom Workshop*, som under nittonhundranittioalet användes av bland annat Sveriges television för att lära svenska manusförfattare att skriva situationskomedier efter ett mer anglosaxiskt format.

- en situation (ett hem, en arbetsplats, eller båda)
- stereotypa rollkaraktärer (en grundensemble på en till sju, men vanligen fyra)
- ett intrigrecept vars struktur garanterar att episodens problem är uppkärlat men att huvudkaraktärerna ändå fortsätter att befinna sig i situationens "fälla".

Den mänskliga "fälla" som John Alexander (1999:15), men även Marc Blake (2005:134), talar om är den centrala punkten i situationskomediens dramaturgi och för valet av intrig. "Fällan" som huvudpersonerna sitter fast i kan bestå av en plats, familj, äktenskap, arbete, social tillhörighet, ålder, sjukdom, hemligheter, lögnen eller till och med den egna personligheten med känslor som skuld, plikt, ambition, beroende, kärlek och hat, vilket påverkar intrigen. I en situationskomedi, till skillnad från andra slags komedier, kommer huvudkaraktärerna aldrig ur sin egen "fälla". Vad de än tar sig till hamnar de i slutet av avsnittet tillbaka på ruta ett och dramaturgin blir därför cyklisk i sin utformning.

Situationskomedier som går under många år, innehåller dock oftast någon slags utveckling – rollkaraktärer gifter sig, får barn, skiljer sig, kommer och går – och lånar därmed karaktärsdrag av komediserien. *Sex and the city*, *Friends* och *Frasier* är exempel på detta. En oftast gradvis karaktärsutveckling leder slutligen huvudpersonerna ur sina respektive fällor – vilket också innebär slutet för programmet.

Det är svårt att sätta upp några absoluta riktlinjer för en genre med så många närliggande släktingar. Bengt Forslund tycks vara inne på samma spår när han skriver om svenska situationskomedier som *Svensson*, *Svensson* och *Cleo*: "Gränsen till vad som hellre borde kallas en

komediserie är här ganska flytande. I andra fall har gränsen till rena underhållningsprogram varit lika flytande ” (2006:143).

Problemet med att försöka definiera regler för vad som är en situationskomedi, konstaterar Janet Staiger i *Blockbuster TV* (2000:5), är att så många program som uppenbarligen tillhör denna genre är undantag från dessa regler. Här återkommer situationskomedins, eller snarare den postmoderna situationskomedins, ovan nämnda faiblesse för förening – en fusion – av flera genrer och stilar.

Situationskomedier som *Get Smart* på 1960-talet lekte med spiongenren och det kalla krigets problematik. Den goda manliga agenten som kämpar mot det onda med ett kvinnligt kuttersmycke vid sin sida. Under samma årtionde dök även parodier på skräckgenren upp med *The Addams Family* i spetsen. Humorn uppstod i kollisionen mellan skräckgenrens bisarra utseende och agerande ställt mot situationskomedins väletablerade bild av den normala familjen. På 1970-talet drev *Soap* istället med såpoperans (”soap opera”, där av namnet på titeln) följetångskaraktär vad gällande invecklade romantiska och dramatiska intriger med ”cliffhangers” vars påtagliga mening var att väcka tittarnas nyfikenhet inför nästa avsnitt.

I och med program som *Red Dwarf* på 1980 och 90-talet har även science fictiongenren använts av situationskomedin för att blanda genretypisk högteknologi och fascinationen för det okända, här representerat av universum, i kontrast till fascinationen för den välkända relationsproblematiken. Situationskomedin har till och med helt ändrat utseende med serier som *The Simpsons* som sedan 1980-talet framgångsrikt lånat form och uttryck från den animerade filmen utan att för den skull förlora något av situationskomedins ursprungliga format och ämnesområde.

Den burleska situationskomedin *Pistvakt* som spelades in under slutet av förra århundradet har hämtat extra mycket från situationskomedins teaterursprung med sina uppenbara kulisser och teaterliknande scenrum. Här drog man sig inte ens för att visa upp den publik som annars endast hörts.

De populära polis- och sjukhusserierna har även fått sina motsvarigheter inom situationskomedin med till exempel *The Thin Blue Line* som visades i mitten av 1990-talet och *Scrubs* som begynte sändas i början av detta århundrade. Genren trogen fokuserar dessa serier på relationer och situationer mot en kuliss av brott och sjukdomar.

The Office, som sändes på 00-talet, försökte istället likna de allt vanligare förekommande dokumentärserierna, med sin handhållna kamera, intervjuer och autentiska spelstil. I en låtsas-dokumentär, en så kallade ”mockumentary” finns inte heller plats för någon publik eller pålagda skratt, även om *The Office* trots allt bibehåller situationskomedins centrala teman och strukturella form. Hybriderna är många och är en del av situationskomedins utveckling. Jag kommer därför att använda termen situationskomedi om alla komediserier på tv som helt eller delvis uppfyller de baskriterier som beskrivs ovan av Keith Selby och Ron Cowdery (1995:118).

3.4 Den socialrealistiska situationskomedin

De vanligaste skådeplatserna för en situationskomedi är hemmet eller arbetsplatsen (Blake 2005:33). Båda platserna befolkas av en slags familj – biologisk eller ställföreträdande, som vänner eller arbetskamrater. Jag kommer att fokusera på två familjekonstellationer i hemmiljö där den ena, *Svensson, Svensson*, består av en på många sätt gammaldags kärnfamilj och den andra, *Friends*, är en modern familj uppbyggd av nära vänner. Båda familjekonstellationer speglas i program som har rönt stor framgång i sina respektive hemländer, samt i *Friends* fall även internationellt.

Janet Staiger tycker sig se ett mönster i de mest populära situationskomediernas tematik. Något som förenar dem, kanske till och med är en av ingredienserna för publikframgång:

En andra likhet mellan ”måste-ses” serierna är att de handlar om utökade, multigenerationfamiljer, och de är i första hand komedier i hemmiljö (domestic) snarare än komedier med arbetsplatsen (workplace) som familj (2000:165).

De två program som jag har valt att analysera tillhör båda mer eller mindre den socialrealistiska situationskomedin, en subgenre som på engelska kallas ”domestic sitcom” (men som ibland även kan kallas ”warmedy” eller ”dramedy”) och ofta förkortas till ”domcom”, eftersom den utspelar sig i en hemmiljö hos någon slags familj (Staiger 2000:7).

3.5 Familjen

”Familjen är något du aldrig kan fly undan”, påpekar Marc Blake (2005:134) i *How to be a Sitcom Writer*. Vilket naturligtvis gör den till en utmärkt ”fälla” – sitcomdramaturgins drivmotor. Alla har dessutom en familj av något slag med allt vad det innebär, så genkänningsfak-

torn är självfallet hög. Situationskomedifamiljen har givetvis ändrat utseende från femtiotalets perfekta kärnfamilj som i *Leave It to Beaver* och *The Adventures of Ozzie and Harriet* till nutidens dysfunktionella hushåll som i *Married...With Children* och *Family Guy*. Dock verkar vi älska att titta på familjen vare sig situationskomedin målar upp en idealbild av familjen eller håller upp en skrattspegel framför den.

I *Nervous laughter - television situation comedy and liberal democratic ideology* ger Darrell Y. Hamamoto en tänkbar förklaring till varför familjen, i dess olika skepnader, så ofta är det återkommande temat i våra mest omtyckta situationskomedier.

Det faktiska antalet familjeorienterade situationskomedier som har dykt upp över ett spann på mer än fyrtio år verkar stödja tanken på den moderna familjen som en tillflykt från hårdheten hos medelklassens ekonomiska tävlan, en "fristad i en hjärtlös värld" (1989:66).

Likaså den "familj" vi själva på något sätt valt att omge oss med förefaller att fylla samma funktion: "Nätverket av vänner, grannar, och arbetskamrater verkade vara en slags surrogatfamilj [...]. Likt en familj formad av blodsband skyddade de varandra [...]" (Hamamoto 1989:113).

Detta stämmer mycket väl in på medlemmarna i *Friends* familjesubstitut. Den kärlek, vänskap och lojalitet som de visar varandra är en stor del av seriens lockelse, men denna i viss mån artificiellt skapade familj är även en fälla som hindrar dem i deras individuella mognadsprocess. De är beroende av varandra och håller sig fast vid denna surrogatfamilj istället för att bryta sig loss och inleda mer mogna förhållanden (Blake 2005:135).

Hur ser då denna familjekonstellation bestående av sex jämnåriga män och kvinnor egentligen ut? Om jag utvecklar Marc Blake's tes något så ser den ut som följande: Monica och Ross, som egentligen är syskon, är "familjens" föräldrar. Monica är den omhändertagande mamman som lagar mat och städar medan Ross har ett seriöst och ansvarsfullt jobb, han är dessutom pappa till en pojke som föds i första säsongen. Phoebe och Rachel är systrarna (döttrarna) som lojalt stöttar varandra genom livets alla prövningar. Joey och Chandler, som bor tillsammans i många år, är de två smågnabbande bröderna (sönerna) som delar allt broderligt. De ses ofta leka ihop och spelar till exempel regelbundet med det fotbollsspel som de har i sin lägenhet (Blake 2005:127). Jag anser dock att det sker ett maktskifte i denna hierarki i och med att Chandler inleder ett förhållande med Monica. Det som annars skulle ha liknat en grekisk tragedi av oidipala mått, när "sonen" Chandler äktar sin "mamma" Monica, leder

istället till en mindre personlighetsförändring hos Chandler som blir lugnare, vuxnare och mer omhändertagande när han intar sin plats vid Monicas sida som ”familjens” nya fadersgestalt.

I *Svensson, Svensson* är det på ytan ingen fråga om vilka roller familjemedlemmarna har, även om det snabbt framgår att allt inte är så enkelt. Bengt Forslund beskriver *Svensson, Svensson* som en situationskomedi om en ”vanlig familj och deras vardagsbekymmer”, men hyllar också serien för att den ”vågade leka med könsrollerna och göra hustrun [...] till en framgångsrik bankman och mannen till en mindre framgångsrik posttjänsteman [...]” (Forslund 2006:146). Därmed är det hustrun som har den traditionella fadersrollen som den huvudsakliga familjeförsörjaren. Ännu en kandidat till faderstiteln är den unge sonen som ofta framstår som betydligt klokare och mognare än sin egensinnige och inte sällan barnslige far.

Hur den än ser ut så kan alla relatera till familjen som koncept. Men även om det är det familjära – tryggheten - som får oss att återvända till sitcomfamiljen är det konflikterna vi skrattar åt, situationerna som uppstår när människor nöts mot varandra. Människor som måste ha en relation till varandra, försöka att komma överens, kanske rentav är beroende av varandra. Familjen är ett viktigt tema för situationskomedin därför att familjen är viktig för tevetittarna.

4. Teori

Här följer en redogörelse av de teoribildningar och begrepp som jag kommer att använda mig av i min komparativa analys av den strukturella uppbyggnaden hos *Svensson, Svensson* respektive *Friends*. Den dramaturgiska strukturen har sitt ursprung i teatern men har sedan dess vidareutvecklas inom filmen och därefter anpassats för situationskomedins unika format. Grundreglerna för den dramaturgiska treaktsstruktur som återfinns i allt berättande har formulerats mycket effektivt och tillsynes logiskt giltigt av Aristoteles:

Helt är det som har början, mitt och slut. En början är det som inte nödvändigt följer efter något annat, men efter vilket något annat naturligen är eller händer. Ett slut är däremot det som naturligen följer efter något annat, antingen nödvändigt eller för det mesta, men efter vilket inget annat följer. Mitt är det som både följer efter något annat och följs av något annat. Välkomponerade fabler bör alltså varken börja eller sluta vid en godtycklig punkt, utan följa de framlagda principerna (1994/2000:35).

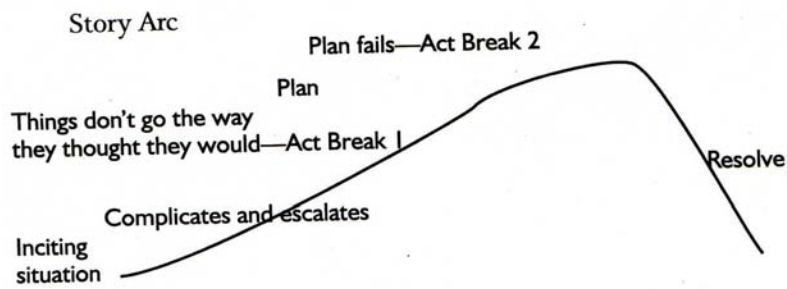
4.1 Judy Carters strukturmodell

I *The Comedy Bible* har Judy Carter (2001:233) konstruerat en strukturmodell som delar upp situationskomedins dramaturgiska händelseförlopp i sex punkter:

1. Setup - det är ett problem i paradiset.
2. Komplieras och eskalerar - problemet blir större.
3. Förveckling (act break) – saker går inte som rollfigurerna trodde att de skulle göra.
4. Rollfigurerna planerar vad de ska göra med det som just händer.
5. Konflikten blir större när de genomför planen – det här är den stora fysiska eller emotionella komediscenen.
6. Situationen når en upplösning – alla berättelsens lösa trådar knyts ihop, och vanligtvis har huvudfiguren något slags hjärtklämmande ögonblick och lär sig någon slags läxa om livet.

Judy Carter (2001:251) anser att situationskomedin har en så pass rigid struktur för att den måste passa in i ett teveformat reglerat av reklampauser. För att inte tappa publik måste situationskomedin därför lägga extra stor vikt vid en eskalerande konfliktupptrappning med ”cliffhangers” inför varje reklampaus. En förväntan byggs upp och därmed skapas ett engagemang hos publiken som på grund av detta vill se hur det går för huvudpersonen.

Händelseförloppets kurva går från ett nolläge där ett dilemma eller en drivande händelse, ”inciting incident” eller ”inciting situation” på engelska, leder till en konflikt som ger huvudpersonen ett mål. Han eller hon hindras att uppnå detta mål under en konfliktupptrappning fylld av förvecklingar som bygger upp till en avgörande upplösning, som slutligen leder till avtoning och en återgång till nolläget (Carter 2001:251).



Enligt Judy Carter är situationskomedin starkt beroende av konflikt. En rollfigur råkar ut för något som ger honom eller henne ett mål. Hinder dyker upp på vägen och dessa trappas upp kontinuerligt tills konflikten slutligen löser sig:

Konflikt är komedins källa och den skapas av hinder, vilka kan vara fysiska eller känslomässiga. Humor är skapad från glappet mellan vad rollfiguren vill ska hända (mål) och de saker som står i vägen för att få vad han eller hon vill (hinder). Och ju starkare målen är och ju större hindren är, ju större blir skratten (Carter 2001:250).

Situationskomedins dramaturgiska struktur är därmed uppbyggd av de konflikter som uppstår när huvudpersonens mål hejdas av hinder.

4.2 John Alexanders strukturmodell

För John Alexander (1999:20) är det strukturen som utgör situationskomedin. Han delar också in den strukturella uppbyggnaden i sex dramatiska enheter (de strukturella beståndsdelar vars begynnelsebokstav på engelska tillsammans bildar namnet på genren de ingår i).

Situation (Situation)

Insert Problem (Infoga problem)

Trouble (bekymmer)

Confrontation (Konfrontation)

Outcome (Utgång)

Moral (Sensmoral)

John Alexander summerar upp situationskomedins händelseförlopp:

Vinjetten etablerar ”fällan” [...]; öppningsscenen preciserar situationen, och anger problemets huvuddrag. Problemet leder till komplikationer, komplikationerna genererar förvirring, och ur förvirring kommer en upplösning, och med det, någon slags moralisk slutsats (1999:20).

1.SITUATION

Redan vinjetten kan signalera situationen som rollfigurerna befinner sig i. Deras situation målar upp en bakgrund och anger den specifika ”fälla” som håller dem fångna.

2.INFOGA PROBLEM

Problemet är katalysatorn som kickstartar händelseförloppet.

3.BEKYMMER

Problemet leder till bekymmer och med det komplikationer och reaktioner.

4.KONFRONTATION

Problemen kulminerar. Rollfigurerna konfronterar problemen.

5.UTGÅNG

Problemen når en upplösning och huvudfiguren står inför en sanningens minut.

6. SENSMORAL

Sensmoralen härleds från någon typ av läxa för huvudfiguren, som slutligen återgår till situationen – och till ”fällan”.

Liksom Judy Carter tycker John Alexander att situationskomedin avslutas med någon slags läxa för någon av de inblandade rollfigurerna. Alexander använder till och med ordet moral men poängterar att: ”En moralisk slutsats är inte nödvändigtvis moraliserande” (1999:20).

4.3 David Marcs strukturmodell

David Marc (1989/1997:190) hävdar att situationskomedin har en specifik struktur som följer en sedan decennier förutbestämd ritning. Han kan skönja en abstrakt ekvation i situationskomedins dramaturgiska arkitektur:

Avsnitt =

Välbekant Status Quo → Rituell misstag begås → Rituell läxa lärd →

Välbekant Status Quo

Här har händelseförloppet kokats ned till endast fyra bestämda beståndsdelar vilka åskådliggör den tydligt cirkulära berättarstrukturen. Efter en rad förvecklingar och en slutlig uppgörelse återgår handlingen till utgångsläget välbekanta lugn.

David Marc (1989/1997:191) är framför allt inriktad på just den socialrealistiska situationskomedin, vilket leder honom till att fokusera på den rituella mekanismen hos denna subgenre. Varje avsnitt är en cyklisk enhet vars uppgift det är att illustrera ett moraliskt budskap. Kanske mer än någon annan ser David Marc just det ”subfilosofiska” budskapet som situationskomedins egentliga uppdrag, vilket därför har styrt formatets utformning.

5. Dramaturgisk analys av *Svensson, Svensson* och *Friends*

Bakgrundsinformation: *Svensson, Svensson*

Den svenska situationskomedin *Svensson, Svensson* är skriven av manustrion ”Tre Vänner” (Michael Hjorth, Johan Kindblom och Tomas Tivemark) för *SVT Drama* där den sändes först i tolv delar 1994 och sedan i ytterligare tolv avsnitt 1996. Hela serien repriserades i årsskiftet 2004-2005 (Forslund 2006:146) för att därefter återkomma med två nya säsonger 2007 och 2008 (Wikipedia, hämtad 2010.01.05).

Denna situationskomedis handling är centrerad kring den ”vanliga”, vita medelklassfamiljen Svensson som bor i ett radhusområde i den lilla förorten Vivalla (i första säsongen bor familjen dock i Ekberga). Familjens pappa, Gustav, jobbar som brevbärare men är även en socialdemokrat med ett stort sportintresse. Hans hustru, Lena, är en stark kvinna som har gjort karriär inom bankväsendet och därför tjänar mer pengar än sin man. Paret har två skötsamma barn, en dotter (Lina) och en son (Max), som likt sina föräldrar är bra på att munhuggas. Ännu

en viktig rollfigur är familjens granne och tillika Lenas vän, Sara. Sara är en inte allt för intelligent hårfrisörska med ett stort intresse för män (Hedlund 1997:10).

Analysresultat av Svensson, Svensson enligt Judy Carters strukturmodell

1. Setup - det är ett problem i paradiset:

Frukost vid köksbordet en lugn och harmonisk lördagsmorgon. Lena berättar för Gustav att hennes föräldrar ska hälsa på. Gustav har ljugit för sina svärföräldrar och vill inte träffa dem.

Här är paradiset hemmets lugna vrå. Problemet är det hotande intrånget i paradiset.

2. Komplieras och eskalerar - problemet blir större:

Lena städar och ordnar till hemmet inför föräldrarnas ankomst. När svärföräldrarna kommer försöker Gustav ta sig därifrån med hjälp av en lögn. Lena hindrar honom. Gustav försöker leva upp till de lögner han har berättat för sina svärföräldrar.

Problemen vare sig eskalerar eller blir nämnvärt större.

3. Förveckling – saker går inte som rollfigurerna trodde att de skulle göra:

Vid en gemensam familjemiddag berättar Lenas föräldrar att de har hittat ett hus i grannskapet som de planerar att köpa och flytta in i.

En förveckling sker eftersom familjen Svensson trodde att Lenas föräldrar planerade att åka hem nästa dag så att de inte skulle behöva träffa dem på länge.

4. Rollfigurerna planerar vad de ska göra med det som just händer:

Lena oroar sig för hur det ska gå när hennes föräldrar flyttar in i grannskapet och beklagar sig inför Sara. Sara råder henne att säga ifrån till sina föräldrar.

Det sker ingen egentlig planering som publiken får ta del av. Senare framkommer det att Gustav har haft dolda planer som han har satt i verket utan familjens (och åskådarnas) vetskap.

5. Konflikten blir större när de genomför planen – det här är den stora fysiska eller emotionella komediscenen:

Det visar sig dock att Gustav, under tiden som Lena har oroat sig, har låtsats hjälpa sina svärföräldrar med besiktningen av det tilltänkta huset. Han har lyckats övertala dem att det är förenat med livsfara att bo där och att huset därför kräver en enormt stor renovering.

Lenas föräldrar verkar redan ha så gott som köpt Gustavs argument när de tillsammans återvänder till vardagsrummet. Gustavs lögn för att manipulera Lenas föräldrar redovisas.

Ingen större fysisk eller emotionell komediscen. Konflikten trappas egentligen inte upp nämnvärt, dock finns här en vändpunkt.

6. Situationen når en upplösning – alla berättelsens lösa trådar knyts ihop, och vanligtvis har huvudfiguren något slags hjärtklämmande ögonblick och lär sig någon slags läxa om livet:

Lenas föräldrar tycker att Gustav är en bra svärson som har hjälpt dem att se hur livsfarligt huset de tänkte köpa var. De åker därifrån till hela familjens lättnad. Gustav får ta konsekvenserna av sina lögn och följa med svärfar på en jaktutflykt där han kommer att tvingas frysa och visa sin oduglighet som jägare.

Problemet är löst. Gustav får sig dessutom en läxa när han får betala priset för sina lögn.

Analysresultat av Svensson, Svensson enligt John Alexanders strukturmodell

1.SITUATION

Redan vinjetten kan signalera situationen som rollfigurerna befinner sig i. Deras situation målar upp en bakgrund och anger den specifika ”fälla” som håller dem fångna:

Den vanliga ”Svenssonfamiljens” miljö och liv åskådliggörs i vinjetten som visar ett dygn av livets gilla gång utanför radhuslängan i fast motion.

Svenssonlivet målas upp som en ”fälla” i vinjetten men verkar inte upplevas som det utav rollfigurerna i själva situationskomedin.

2.INFOGA PROBLEM

Problemet är katalysatorn som kickstartar händelseförloppet:

Lenas föräldrar ska komma på besök. Gustav har ljugit om sin arbetssituation för sina svärföräldrar.

Problemet är Lenas föräldrars ankomst.

3.BEKYMMER

Problemet leder till bekymmer och med det komplikationer och reaktioner:

Vid familjemiddagen berättar Lenas föräldrar att de planerar att flytta till samma kvarter som sin dotter och hennes familj. Lenas mamma visar att hon fortfarande behandlar henne som en liten flicka och bestämmer över henne. Likt Gustav vill inte Lena att hennes föräldrar ska genomföra flytten.

Bekymret leder till att Lenas och Gustavs liv blir mer komplicerat. Lena reagerar negativt när hon inser hur hennes liv kommer att te sig med föräldrarna boende allt för nära.

4.KONFRONTATION

Problemen kulminerar. Rollfigurerna konfronterar problemen:

Gustav har utan någon annans vetskap utarbetat en plan för att bli av med Lenas föräldrar. Han manipulerar dem till att avstå från husköpet genom att skrämma dem med visioner av långa och kostsamma renoveringar av ett livsfarligt hus.

Problemen kulminerar egentligen inte, men Gustav konfronterar på sitt sätt avsnittets grundproblem.

5.UTGÅNG

Problemen når en upplösning och huvudfiguren står inför en sanningens minut:

Lenas föräldrar litar på Gustavs utsagor och bestämmer sig därför att avstå från husköpet och flytten. Istället åker de hem.

Problemet når en upplösning och det avslöjas att Gustav även har ljugit om sina jaktkunskaper.

6. SENSMORAL

Sensmoralen är någon slags läxa för huvudfiguren som till slut återgår till situationen – och till ”fällan”:

Gustav blir tvungen att åka med sin svärfar över helgen för att jaga.

Därmed tvingas han att ta konsekvenserna av sina lögn. Här verkar ”fällan” vara Gustavs lögn - och därmed Gustav själv.

Analysresultat av Svensson, Svensson enligt David Marcs strukturmodell

Avsnitt =

(Välbekant Status Quo) Paret Svensson äter frukost → (Ritueellt misstag begås) Lena har begått misstaget att lova sina föräldrar att de kan sova över, utan att tillfråga Gustav → Det framkommer att Gustav har ljugit för sina svärföräldrar angående sin jobbsituation → Lena gör i ordning familjens hem inför sina föräldrars ankomst → Vid familjemiddagen med Lenas föräldrar avslöjar de sina planer att flytta in i samma grannskap som sin dotter för att komma närmare hennes familj → Lena irriterar sig på sin mamma och oroar sig för hur framtiden ska te sig samtidigt som Gustav försöker låtsas leva upp till den lögnaktiga bild han har gett sina svärföräldrar → Genom att ljuga manipulerar Gustav Lenas föräldrar så att de avstår från husköpet och flytten → Lenas föräldrar åker hem → (Rituell läxa lärd) Gustav får ta konsekvenserna av en av alla sina lögn, men verkar inte lära sig någon läxa för det → (Välbekant

Status Quo) Huset är återigen lugnt och ”föräldrarfritt” – även om Gustav blir tvungen att resa bort med sin svärfar över helgen.

Bakgrundsinformation: Friends

Den amerikanska situationskomedin *Friends* är skapad av Marta Kauffman och David Crane (Wild 2004:10). Tillsammans med Kevin Bright (Wild 2004:11) har de för Warner Bros. (Wild 2004:279) räknat producerat tio säsonger av det mycket populära programmet mellan 1994 och 2004 (Blake 2005:29).

Friends utspelar sig bland höghusen i New York City där sex singlar i tjugoårsåldern försöker få livet att gå ihop. Den pedantiska kocken Monica Geller är syster till den ensamstående pappan och paleontologen Ross Geller. Hans gamla vän från college, den sarkastiske kontorsarbetaren Chandler Bing, bor granne med Monica i en lägenhet som han delar med Joey Tribbiani – en tidvis arbetslös skådespelare. Monica delar lägenhet med sin barndomsvän, det modeintresserade kafébiträdet Rachel Green. Phoebe Buffay, en något flummig massös och före detta inneboende hos Monica, är också en i gänget.

Analysresultat av *Friends* enligt Judy Carters strukturmodell

1. Setup - det är ett problem i paradiset:

Chandler samlar in pengar från Joey, Rachel och Phoebe för att betala konsertbiljetter och present till Ross födelsedag. När Chandler har gått diskuterar Joey, Rachel och Phoebe det faktum att de inte har lika mycket pengar att röra sig med som vännerna, något dessa inte verkar tänka på. Joey, Rachel och Phoebe har egentligen inte råd med ett så dyrt födelsedagsfirande. Monica dyker upp och berättar att hon har blivit befordrad. Hon föreslår att de ska gå ut och fira på någon fin (och dyr) restaurang.

Ett underliggande problem kommer till ytan och hotar vänskapen.

2. KomPLICERAS och eskalerar - problemet blir större:

Vännerna befinner sig på en fin restaurang. Ross, Monica och Chandler beställer hela måltider medan Joey, Rachel och Phoebe endast beställer in de billigaste förrätterna de kan hitta.

Problemet gör sig påmint, vilket innebär en liten eskalering trots att det ligger kvar under ytan.

3. Förveckling (act break) – saker går inte som rollfigurerna trodde att de skulle göra:

Ross delar upp notan i sex lika stora delar. Phoebe protesterar och det framkommer att hon, Joey och Rachel tycker att de andra inte tar hänsyn till att de inte tjänar lika mycket pengar. Det uppstår en pinsam situation men de kommer motvilligt överens att betala separat och att de inte ska gå på konserten på Ross födelsedag.

Det som skulle ha varit en trevlig middag blir till ett underliggande hot mot vänskapen. Problemen eskalerar och komplicerar en annars så trevlig tillvaro. Reklampaus (act break).

4. Rollfigurerna planerar vad de ska göra med det som just händer:

Ross, Monica och Chandler har planerat att bjuda Rachel, Joey och Phoebe på konsertbiljetter och mat till födelsedagsmiddagen. Monica har fått maten från en leverantör i sin nya roll som inköpare. Rachel, Phoebe och Joey tycker att det känns som välgörenhet och avstår. Ross, Chandler och Monica blir arga och säger att de tänker gå på konserten själva.

Monica, Ross och Chandler planerar att gå på konserten, men vännerna vill inte. Situationen kompliceras ytterligare och de blir ovänner.

5. Konflikten blir större när de genomför planen – det här är den stora fysiska eller emotionella komediscenen:

Monica, Ross och Chandler är på konserten men saknar sina vänner. De ska just gå därifrån för att istället umgås med Rachel, Phoebe och Joey när konserten börjar och de blir kvar. Efteråt blir de erbjudna att gå bakom scenen för att träffa bandet, vilket de inte heller kan motstå.

Phoebe, Rachel och Joey har tråkigt tillsammans.

Chandler, Monica och Ross planerade att återförenas med sina vänner, men kunde inte motstå frestelsen att först se sina idoler spela och sedan få chansen att möta dem. De andra vännerna planerar inte någonting. Ytterligare en upptrappning sker när Monica, Chandler och Ross genomför planen, men dock ingen stor fysisk eller emotionell komediscen. Nästa scen uppfyller istället kriterierna för både denna och nästa punkt. Scenen måste därför delas upp i två delar för att passa in i strukturmodellen.

Vännerna återförenas men när det framkommer att Monica, Chandler och Ross har fått festa med bandet så blir det bråk igen.

Konflikten kulminerar och det blir en lite större emotionell scen.

6. Situationen når en upplösning – alla berättelsens lösa trådar knyts ihop, och vanligtvis har huvudfiguren något slags hjärklämmande ögonblick och lär sig någon slags läxa om liv:

Monika får veta att hon har blivit avskedad för att hon tog emot mat från en försäljare (som hon skulle ha till födelsedagsmiddagen). Alla sluter upp kring henne för att trösta. De är vänner igen.

När en blir ledsen är alla deltagande och stöttande. Situationen är därmed löst. När det gäller är de vänner.

Analysresultat av *Friends* enligt John Alexanders strukturmodell

1.SITUATION

Redan vinjetten kan signalera situationen som rollfigurerna befinner sig i. Deras situation målar upp en bakgrund och anger den specifika ”fälla” som håller dem fångna:

Vännerna i *Friends* befinner sig inte i någon riktig ”fälla”, förutom att de är beroende av varandra. Deras nära vänskap återspeglas i vinjetten.

2.INFOGA PROBLEM

Problemet är katalysatorn som kickstartar händelseförloppet:

Chandler samlar in pengar till konsert och middag till Ross födelsedagsfirande. Rachel, Phoebe och Joey har egentligen inte råd men vågar inte säga något. Monica har blivit befordrad och vill gå ut och fira på en "fin" restaurang.

Skillnaden i inkomst mellan vännerna är problemet.

3.BEKYMMER

Problemet leder till bekymmer och med det komplikationer och reaktioner:

Vännerna befinner sig på den "fina" restaurangen. Ross, Monica och Chandler ser inte hur deras vänner känner utan beställer vad de själva vill ha, medan Phoebe, Rachel och Joey bara har råd att beställa det allra minsta och billigaste.

Problemet med att ha lite pengar leder till bekymmer för Joey, Rachel och Phoebe.

4.KONFRONTATION

Problemen kulminerar. Rollfigurerna konfronterar problemen:

Ross föreslår att de ska dela lika på notan. Phoebe, Rachel och Joey blir tvungna att konfrontera sina vänner genom att berätta hur de känner. Monica, Ross och Chandler försöker förstå men situationen blir besvärlig för alla inblandade.

Problemet eskalerar vilket leder till en konfrontation.

Chandler, Monica och Ross vill bjuda sina vänner på konserten. I sin nya roll som inköpare har Monica fått mat från en försäljare som hon vill använda till Ross födelsedagsmiddag, så att det inte ska kosta dem något. Joey, Phoebe och Rachel upplever detta som allmosor och tackar nej. Vännerna bråkar och Monica, Ross och Chandler bestämmer sig för att gå själva på konserten.

Ytterligare en konfrontation som gör att problemet kulminerar.

5.UTGÅNG

Problemen når en upplösning och huvudfiguren står inför en sanningens minut:

Ross, Chandler och Monica går på konserten. De bestämmer sig för att gå därifrån men när bandet börjar spela väljer de att stanna. Efteråt blir de erbjudna att träffa bandet. Joey, Phoebe och Rachel har tråkigt utan sina vänner.

Vännerna träffas dagen efter konserten. De blir sams igen men när Rachel, Phoebe och Joey får reda på att de andra vännerna har fått träffa bandet så blir de avundsjuka och arga.

Monica får veta att hon har blivit avskedad på grund av att hon har tagit emot matvaror (som hon skulle använda till Ross födelsedagsmiddag). Hon blir ledsen.

Ska vännerna trösta henne eller har vänskapen upphört? De väljer att sluta sig samman och visa sin vänskap.

6. SENSMORAL

Sensmoralen är någon slags läxa för huvudfiguren som tillslut återgår till situationen – och till ”fällan”:

Vännerna slutar bråka och tröstar Monica istället.

Vännerna visar återigen att när det gäller så har de varandras stöd. De kan lita på deras vänskap och återgår därmed till att vara beroende av varandra.

Analysresultat av *Friends* enligt David Marcs strukturmodell

Avsnitt =

(Välbekant Status Quo) Vännerna umgås som vanligt hemma hos Monica och Rachel → (Ritueellt misstag begås) Chandler samlar in pengar till konsertbiljetter och födelsedagsmiddag åt Ross, utan att tänka på att Rachel, Joey och Phoebe har betydligt lägre inkomster än de andra vännerna → Rachel, Phoebe och Joey samtalar om att de har mindre pengar än sina vänner → Monica har blivit befordrad och vill gå ut och äta på en ”fin” (dyr) restaurang → Vid middagen beställer Joey, Phoebe och Rachel in den billigaste och minsta maten medan de andra vännerna äter sig ordentligt mätta → Ross föreslår att de delar lika på notan → Phoebe protesterar → Rachel, Joey och Phoebe avslöjar att de uppfattar den ekonomiska skillnaden mellan vännerna som ett problem → Ross, Chandler och Monica överraskar sina vänner med konsertbiljetter och mat till Ross födelsedagsmiddag, maten har Monica fått från en försäljare i sin nya roll som inköpare → Rachel, Phoebe och Joey upplever erbjudandet som allmosor och avböjer därför, men Chandler, Ross och Monica bestämmer att de ska gå på konserten själva i alla fall → Ross, Monica och Chandler saknar sina vänner och tänker lämna konserten, men när bandet börjar spela så ändrar de sig → Rachel, Joey och Phoebe har tråkigt utan sina vänner → Monica, Chandler och Ross får träffa bandet efter konserten → Näst dag vill alla bli vänner igen, tills det avslöjas att Chandler, Ross och Monica har gått på fest med bandet → Vännerna bråkar → Monica får veta att hon har blivit avskedad för att hon har tagit emot mat från försäljaren, mat som hon skulle använda till Ross födelsedagsmiddag → Vännerna tröstar

Monica → (Rituell läxa lärd) Är läxan att inte ta emot gratis varor på jobbet, eller att när det gäller så finns vännerna där för varandra? → (Välbekant Status Quo) Alla är vänner igen.

6. Slutdiskussion

Med denna analys har jag haft för avsikt att försöka identifiera situationskomedins alkemi genom att definiera dess kanske viktigaste beståndsdel – den dramaturgiska strukturen. De teorembildningar jag tagit till hjälp har visat sig vara mer eller mindre effektiva redskap i min utforskning av ämnet.

David Marcs strukturmodell anser jag vara ofullständig genom sin rudimentära utformning och avsaknaden av någon som helst dramatisk kurva. Därmed är den något för grovmaskig för att fånga upp strukturella misstag. Marc har istället, mer än någon annan, fokuserat på situationskomedins cykliska natur men även på vikten av ett moraliskt budskap i ett kunskapsförmedlande syfte.

Den strukturmodell som Judy Carter förespråkar visar en tydlig dramatisk kurva som stegras i takt med att problemen eskalerar och handlingen kompliceras. Carter är kanske den som är tydligast med att även situationskomedin består av tre akter, vilket illustreras bäst av det diagram som återger den dramatiska kurvan. Dock finns här endast tre vändpunkter som dessutom är ganska vagt indikerade. Situationskomedin har typiskt något fler vändpunkter än långfilmen (som likt Carters diagram vanligtvis har två större vändpunkter och en upplösning) även om det självfallet inte finns några regler som dikterar exakt hur många. Detta kan enligt min åsikt bero på att situationskomedin i ännu högre grad än långfilmen är beroende av en konstant konfliktupptrappning. Dessutom är spelreglerna annorlunda eftersom situationskomedin måste försöka hindra sin publik från att vilja byta kanal med en enkel knapptryckning.

Av samma orsak har Carter placerat den första vändpunkten precis i början av programmet och den andra vändpunkten i slutet av en förlängd första akt. Den första vändpunkten – den drivande händelsen eller ”inciting situation” som hon kallar det – fångar publikens intresse och får dem att vilja se vidare medan vändpunkten i slutet av första akten – en ”cliffhanger” - får publiken att stanna kvar under reklampausen för att se upplösningen.

Det enda problemet med Carters modell, som jag ser det, är att hon har överdimensionerat den första akten till en sån grad att den upptar halva programtiden och att den mindre intres-

santa avtoningen även den förfogar över en allt för stor plats. Trots att jag håller med om vikten av att ha en "cliffhanger" före en reklampaus är det inget som hindrar att proportionerna på akterna behålls och det istället läggs in fler mindre, men likväl intresseväckande, vändpunkter och komplikationer.

Inom filmdramaturgin har varje akt sin specifika funktion. Den första akten tar avstamp i anslaget där publikens intresse ska väckas och huvudkonflikten och eventuella delkonflikter presenteras. Det dilemma eller den drivande händelse (den första vändpunkten), "inciting incident" på engelska, som sätter igång berättelsen kan därför ta plats redan i anslaget men senast några minuter in i berättelsen.

I den andra, och längsta, akten trappas konflikten oåterkalligt upp i och med att hindren växer i storlek. Bollen som satts i rullning går inte att stoppa. Denna framåtrörelse leder fram till en andra vändpunkt, den peripeti eller "point of no return" på engelska, som gör den tredje akten mer intensiv och stärker dess drivkraft inför den slutliga uppgörelsen och avtoningen.

Även om Judy Carters dramatiska kurva inte helt följer den traditionella filmdramaturgins uppdelning så finns där en distinkt konfliktupptrappning som kompenserar för andra eventuella brister.

John Alexanders teori anser jag ändå innehåller den mest kompletta strukturmodellen då den utöver de komponenter som även Judy Carter lyfter fram dessutom pekar på vinjettens narrativa roll och "fällans" påtagliga betydelse som situationskomedins "humornav".

Eftersom situationskomedins rollfigurer och deras grundkonflikter, deras "fällor", redan är etablerade (förutom i pilotavsnittet) behövs inga utförliga presentationer av dessa konflikter. Detta kan istället göras, som Alexander föreslår, i vinjetten. I situationskomedin, till skillnad från andra genrer, vet publiken hur berättelsen kommer att sluta. Hur illa det än går för rollfigurerna vid avsnittets slut kommer läget ändå att ha återförts till status quo inför påföljande avsnitt. Huvudpersonerna kommer därmed att fortsätta att befinna sig i sina "fällor", det är hur vägen fram till det oundvikliga slutet på avsnittet kommer att gestalta sig som håller publiken kvar framför teven. Dessa "fällor" måste således med trovärdighet och humor bibehålla intresset hos publiken genom ett flertal avsnitt.

Som jag tidigare nämnt består situationskomedin av cykliska enheter vars dramaturgi, i sin renaste form, inte bör påverka programmets grundpremissor. Det vill säga, rollfigurerna och

den ”fälla” som de befinner sig i förblir oförändrad oavsett vad som händer i varje separat avsnitt. Även här går det att applicera Aristoteles teorier på situationskomediens dramaturgi.

[...] står det klart att man bör komponera fablerna dramatiskt som i tragedierna, det vill säga koncentrera dem kring en enda hel och avslutad handling med början, mittpartier och slut, för att den likt en enhetlig, hel organism ska framkalla den njutning som är säregen för den (1994/2000:61).

Är det då på grund av en bristande dramaturgisk struktur som *Svensson, Svensson* inte har samma förmåga att underhålla på ett lika tillfredsställande sätt som *Friends*? Det är naturligtvis vanskligt att bedöma en hel programserie baserat på ett enda (slumpmässigt utvalt) avsnitt. Detta ”stickprov” har dock gett en indikation på vad i den dramaturgiska strukturen som skiljer de båda situationskomedierna åt. De olika strukturmodellerna har visat att vare sig *Svensson, Svensson* eller *Friends* i någon högre grad frångår den gängse uppfattningen om hur en situationskomedi ska vara strukturerad. Båda forskningsexemplaren är cykliska i sin utformning och båda hämtar näring från en slags ”fälla”.

Friends ”fälla” är av en subtilare karaktär då det egentligen inte finns något större problem, deras starka band utesluter dock potentiella partners vilket hindrar dem från att bli autonoma, vuxna individer.

Den satiriska framställningen av radhusmiljön som visas upp i *Svensson, Svenssons* vinjett, och som därför enligt John Alexanders strukturmodell borde föreställa deras ”fälla”, upplevs inte som en ”fälla” annat än i just vinjetten. Familjen Svensson verkar trivas bra i sin hemmiljö, så bra att bara möjligheten att Lena Svenssons föräldrar även ska flytta dit upplevs som ett hot mot denna miljö. Istället är det Gustav Svensson, och i synnerhet hans problematiska förhållande till sanning och lögn, som är programmets egentliga ”fälla”.

Gustav Svenssons mål är att leva ett lugnt och trivsamt liv, med sin fru i första hand men även med deras gemensamma barn. Lena Svenssons föräldrar är det problem, det hinder, som dyker upp i vägen för detta mål. Gustav Svenssons mindervärdeskomplex inför svärföräldrarna ger upphov till ett flertal lögn som resulterar i en konfliktupptrappning.

För vännerna i *Friends* är målet att ha en trevlig och okomplicerad samvaro. Deras olika ekonomiska situationer är det hinder som försvårar umgänget under en konfliktupptrappning som (tillfälligt) splittrar gruppen. Ett yttre hot, Monicas uppsägning, får dem dock att återigen sluta samman. Sensmoralen är att stora problem visar att små oenigheter trots allt är oviktiga.

I *Svensson, Svensson* tycks budskapet vara att lögnen som gör livet lättare för alla (som att slippa Lena Svenssons föräldrar som grannar) är av godo medan lögnen födda ur fåfänga (som att skryta om sina jaktkunskaper) är något man får betala för.

Judy Carter och John Alexander, men även David Marc, poängterar att ett moraliskt budskap är situationskomedins slutmål. Värdet av den ibland moraliserande slutknorren där någon utav rollfigurerna lär sig en slags ”livsläxa” tycker jag kan ifrågasättas men är särskilt vanlig hos situationskomedier som även riktar sig till barn och ungdomar - familjeunderhållning som *Blossom* eller *The Cosby Show* som verkar ha någon slags ambition utöver att bara underhålla. Att bli skriven på näsan på detta sätt kan av en vuxen publik uppfattas som ett manipulativt knep från en moralens självutnämnde väktare snarare än en didaktisk teknik för att föra fram ett budskap. På senare tid har genren undvikit att vara så övertydlig i sitt moraliska budskap. Situationskomedier som *The Office* eller *Absolutely fabulous* talar om hur man ska bete sig genom att visa hur man inte ska bete sig, men avstår ändå från att moralisera. *Svensson, Svensson* likväl som *Friends* låter också bli att moralisera trots att de har ett moraliskt budskap.

Även om båda dessa situationskomedier uppfyller alla strukturella kriterier så är *Svensson, Svenssons* ”fälla”, mål och hinder mycket tydligare än de är hos *Friends*. Varför har då inte *Svensson, Svenssons* samma förmåga att underhålla och locka till skratt som *Friends*? Båda programmen består visserligen av samma antal scener (om man räknar bort *Friends* bihandling) men den strukturella skillnaden är att *Friends* har fler vändpunkter samt en kontinuerlig konfliktupptrappning vilket gör att tempot höjs, medan *Svensson, Svenssons* dramatiska kurva är något flackare. *Svensson, Svensson* når dessutom upplösningen mycket tidigare än *Friends*. Detta gör att en hel scen ägnas helt åt avtoningen vilket sänker tempot och dessutom känns lite tidsineffektivt. Denna scen räddas dock upp av en vändpunkt – en slutknorr som binder ihop lösa trådar. *Friends* däremot håller tempot uppe genom en konstant konfliktupptrappning och placerar upplösningen i programmets sista minut följt av en minimal, men effektiv, avtoning.

I och med denna analys tycker jag mig ha funnit att *Svensson, Svenssons* dramaturgiska struktur inte är felaktig eller undermålig på något sätt, även om *Friends* har en något mer uttalad dramatisk kurva, samt något som jag hittills inte tagit med i beräkningen – en bihandling

(ibland två bihandlingar) som bidrar till ett ökat tempo och en bredare handling. Min tes att det delvis är på grund av en bristfällig dramaturgisk struktur som *Svensson, Svensson* inte lyckas fullt ut med sin uppgift håller därmed inte. Svaret på vart *Svensson, Svenssons* svaghet ligger måste sökas i ett annat område.

Det mest uppenbara skälet är att alla seriens avsnitt endast innehåller variationer på ett enda skämt – familjens reaktioner på Gustav Svenssons självsvåldiga och infantila personlighet. Det finns naturligtvis andra situationskomedier som har liknande teman, så som *Fawlty Towers*, men där finns en annan bredd och en mer komplex intrig vilket gör att det fungerar.

Svensson, Svensson har inte heller lika mycket fysisk humor som *Friends* (eller för den del *Fawlty Towers*) vilket annars ger ytterligare en dimension. Fysisk humor är ofta direkt och lättillgänglig, ett språk vi alla talar och som vi lägger synnerligen stor vikt vid.

En annan faktor att ta med i beräkningen är det verbala språket. Är det engelska språkets rytm och dess fallenhet för rim bättre lämpat för verbal humor? Är det lättare att få till en rolig dialog, som flyter lätt och naturligt, på engelska än på svenska?

Även rollfigurernas komplexitet kan tänkas vara avhängig för situationskomedins förmåga att roa. Situationskomedin befolkas av arketypiska rollfigurer som måste ha en tydligt humoristisk klangbotten men också en slags sårbarhet. Kanske brister *Svensson, Svenssons* rollfigurer på någon av dessa punkter och lyckas därför inte att väcka lika stort engagemang som rollfigurerna i *Friends*.

Det kan naturligtvis vara så enkelt som att det endast är individuell smak eller huruvida titaren tillhör programmets målgrupp som avgör hur roligt det uppfattas. Om humor är beroende av dramaturgisk struktur är dock vanskligt att avgöra eftersom *Svensson, Svensson* inte uppvisar några större brister på området. Emellertid är det svårt att se hur en situationskomedi som inte har en fungerande dramaturgisk struktur skulle kunna vara framgångsrik, när man trots en fungerande dramaturgisk struktur ändå inte lyckas locka till skratt.

Litteraturlista

Böcker

Alexander, John (1999): *The Sitcom Workshop: A Step by Step Guide to Writing Television Situation Comedy*, Tjällmora, InterMediaPublications

Aristoteles (1994/2000): *Om diktkonsten*, 2:a upplagan, Översättning av Jan Stolpe, Göteborg, Anamma Böcker AB

Bachtin, Michail (2007): *Rabelais och skrattets historia*, 3:e upplagan, Översättning och förord Lars Fyhr, Riga, Bokförlaget Anthropos

Bergsten, Staffan; Elleström, Lars (2004) *Litteraturhistoriens grundbegrepp*, Lund, Studentlitteratur

Blake, Marc (2005): *How to be a Sitcom Writer: Secrets from the inside*, Chichester, Summersdale Publishers Ltd

Blake, Marc (2005): *How to be a Comedy Writer: Secrets from the inside*, Chichester, Summersdale Publishers Ltd

Carter, Judy (2001): *The comedy bible: From stand-up to sitcom: The comedy writer's ultimate how-to guide*, New York, Fireside

Cleese, John; Booth, Connie (1988): *The complete Fawlty Towers*, London, Methuen

Dalton, Mary M.; Linder, Laura R. m fl (2005): *The sitcom reader: America viewed and skewed*, Albany, State University of New York Press

Forslund, Bengt (2006): *Dramat i tv-soffan: Från Hamlet till Svensson, Svensson: svensk tv-dramatik under 50 år*, Malmö, Bokförlaget Arena i samarbete med Sveriges television (SVT)

Greene, Doyle (2008): *Politics and the American television comedy: A critical survey from I love Lucy through South Park*, Jefferson, McFarland & Company

- Hamamoto, Darrell Y. (1989): *Nervous laughter: Television situation comedy and liberal democratic ideology*, New York, Praeger Publishers
- Helander, Karin; Kyle, Sissela; Pettersson, Anna; Rosenberg, Tina (2009): *Den skrattretande teatern: ett år med Gösta Ekman och hans vänner*, Stockholm, Carlssons Bokförlag
- Javna, John (1988): *The best of TV sitcoms: Burns and Allen to the Cosby show, the Munsters to Mary Tyler Moore*, New York, Harmony Books
- Jones, Gerard (1992): *Honey, I'm Home. Sitcoms: Selling the American Dream*, New York, Grove Weidenfeld
- Kenny, Anthony (1998/2009): *Västerlandets filosofi*, 2:a upplagan, Översättning av Jim Jakobsson, Stockholm, Thales
- Marc, David (1989/1997): *Comic Visions: Television comedy & American culture*, 2:a upplagan, Malden, Unwin Hyman Ltd
- McCann, Graham (2007): *Fawlty Towers: the story of the sitcom*, London, Hodder & Stoughton
- Mills, Brett (2005): *Television Sitcom*, London, BFI (the British Film Institute)
- Mirzoeffs, Nicholas (2007): *Seinfeld*, London, BFI
- Mitz, Rick (1980/1983): *The Great Sitcom Book*, New York, Perigee Books
- Neale, Steve; Krutnik, Frank (1990): *Popular Film and Television Comedy*, London, Routledge
- Quaglio, Paulo (2009): *Television Dialogue: The sitcom Friends vs. natural conversation*, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company
- Rannow, Jerry (1999): *Writing Television Comedy*, New York, Allworth Press
- Sedita, Scott (2006): *The Eight Characters of Comedy*, Los Angeles, Atides Publishing

Seinfeld, Jerry; David, Larry m fl (1998): *The Seinfeld scripts: the first and second seasons*, New York, HarperPerennial

Selby, Keith; Cowdery, Ron (1995): *How to Study Television*, London, MACMILLAN PRESS LTD

Staiger, Janet (2000): *Blockbuster TV: Must-see sitcoms in the Network era*, New York, New York University Press

Walters, Ben (2005): *The Office*, London, BFI

Wild, David (2004): *The One With All Ten Years: Friends ... 'til the end*, New York, Time Inc. Home Entertainment

Wolff, Jurgen (1988): *Successful Sitcom Writing: How to write and sell for TV's Hottest Format*, 2:a upplagan, New York, St. Martin's Press

Uppslagsverk

Nationalencyklopedin (1991): Femte bandet, Höganäs, Bokförlaget Bra Böcker AB

Nationalencyklopedin (1993): Elfte bandet, Höganäs, Bokförlaget Bra Böcker AB

Internet

Wikipedia, Simpsons. (2010, januari 7). Hämtad 13.12, januari 7, 2010 från <http://sv.wikipedia.org/w/index.php?title=Simpsons&oldid=10834222>.

Wikipedia, (Svensson, Svensson. (2010, januari 3). Hämtad 17.19, januari 5, 2010 från http://sv.wikipedia.org/w/index.php?title=Svensson,_Svensson&oldid=10805842)

Uppsatser

Hedlund, Pia (1997): *Svensson, Svensson – en kvalitativ innehållsanalys av en situationskomedi*, Göteborg, Institutionen för journalistik och masskommunikation, Göteborgs universitet

Tiljanders, Cristina (2008): *Social gender norms in body language: The construction of stereotyped gender differences in body language in the American sitcom Friends*, Estetisk-filosofiska fakulteten, Karlstads universitet

Studentnr: 166811 (2008): *Narration i situationskomedin Everybody Loves Raymond*, Bergen, Institutionen för Medievetenskap, Universitetet i Bergen

Tidningsartiklar

Mills, Brett (2004): "Comedy verite: contemporary sitcom", London, *Screen* 45:1

Olsson, Hjalmar (1998): "Sökes: bra svensk sitcom", *Teknik & Människa*, Stiftelsen Svenska filminstitutet, Avd. för teknisk information och utveckling

Wilhelmson, Markus (2007): "Jakten på det försvunna skrattet", Stockholm, *Dagens Nyheter*; *Kultur & Nöje*.