

Michael Bruun Andersen

# TV: Genre og kvalitet<sup>1</sup>

TV-forskningen er ikke rig på analyser, der har genreteoretiske udgangspunkter. Dette afspejles i den enkle kendsgerning, at der findes meget få værker, som bærer titler à la 'Television Genres' eller 'The Genres of Television', faktisk er der kun Brian Roses *TV Genres*<sup>2</sup> fra 1985 og Kaminsky og Mahans *American Television Genres*<sup>3</sup> fra 1986.

Denne situation synes nu under forandring. Der udkommer stadig flere analyser af TV-programtyper med genreteoretisk udgangspunkt, f.eks. værker om *soaps* eller om *sit-coms*. Hertil kommer det væld af analyser af forskellige programmer, som tager kategoriseringen for et givet faktum, og som den naturligste sag i verden analyserer f. eks. *Dallas* og *Dynasty* som sæbe-operaer eller en undergenre til lejligheden kaldt *prime-time soaps*. Mange analyser finder det ikke ulejligheden værd at diskutere, om en sådan rubricering er korrekt eller bare hensigtsmæssig.

Den øgede interesse for genreproblemer i forhold til TV-mediet kommer også til syne gennem den række af antologier med analyser af TV, som er organiseret efter, men ofte ikke reflekterer over selvsamme genreprincipper: Ann Kaplans *Regarding Television*<sup>4</sup> fra 1983, David Marcs *Democratic Vistas*<sup>5</sup> fra 1984 og Hal Himmelsteins *Television Myth and the American Mind*<sup>6</sup> fra 1984, for bare at nævne nogle få eksempler. Den første – og meget indflydelsesrige – bog på området er imidlertid ti år ældre, nemlig Horace Newcombs *TV: The Most Popular Art*<sup>7</sup> fra 1974. Det er ikke tilfældigt, at genresynsvinklen er koblet sammen med kunstsynsvinklen. Genrespørgsmålet har længe været set i sammenhæng med den kunstneriske værdi, og denne får nu ny betoning i bestemmelsen »popular art«.

Også i den nordiske medieforskning breder interessen sig for genreanalyse i forhold til TV-mediet. Eksempler kunne være *Mediehåndbogen*<sup>8</sup> og tidsskriftet *Mediekultur* nr. 14,<sup>9</sup> som netop har mediegenerer som tema, begge publiceret i 1990.

En sådan tendensændring i TV-analysen giver anledning til en række spørgsmål. For det første: Hvad er forklaringerne på genreanalysens opblomstring på TV-området? Og for det andet: Hvad kan genreanalysen bruges til? Et spørgsmål som uundgåeligt medfører selve kernespørgsmålet: Hvad taler vi

egentlig om, når vi taler om genrer? Og hvad med TV-mediet i denne sammenhæng? På de følgende sider tages disse spørgsmål op således, at det først diskuteres, hvad baggrunden for genreanalysens renaissance kan være. Herefter følger en diskussion af selve genrebegrebet med udgangspunkt i udvalgte teoretikers arbejde. Videre diskuteres TV-genrerne i et mere empirisk lys, ligesom der peges på en række problemer, som en fornyet genreanalyse må forholde sig til, hvis den skal være til nytte for forståelsen af TV-mediet. Artiklen afsluttes med en drøftelse af anvendelsen af kvalitetsbegreber i forhold til TV i almindelighed og TV-genrerne i særdeleshed. Nærværende artikel skal således forstås som et bidrag til diskussion og problematisering af en allerede etableret genrediskurs på TV-mediets område og en tilsyneladende helt ny kvalitetsdiskussion.

## *Genreanalysens renaissance*

Tendensændringer af den nævnte type lader sig næppe forklare ved et enkelt forhold. Flere sammenfaldende omstændigheder er medvirkende – omstændigheder, som dog enten har at gøre med ændringer af forskningsobjektet eller med ændringer af selve forskningen.

En væsentlig baggrund for den fornyede interesse for genreproblemerne er utvivlsomt den ændring, som er sket med programudbudet. Gamle standardformater synes at gå i opløsning, og nye programmer blander kortene på nye måder: *The Singing Detective*, *Moonlighting* og *Twin Peaks* er de obligatoriske eksempler, for slet ikke at tale om *Dallas* og *Dynasty*. Aldrig har ordet *genreblending* været så moderne som nu – når man altså lige bortser fra romantikken! Genreblandingen, som romantikerne fejrede med henblik på opløsningen af de lige dårlige genrer, dyrkes nu af bl.a. postmoderne pluralismeteori med henblik på opretholdelsen af genrerne som lige gode. I overensstemmelse med cyklisk genreteori skal også genreblending være et tegn på mediets modenhed: Fjernsynsmediet hævdes at være blevet voksent.<sup>10</sup>

Dertil kommer, at de 'blandede programmer', som vi kender dem fra vort *public service* system, nu er om ikke afløst af så dog i stærk konkurrence med kommercielle satellitkanaler (eller programtilbud sammensat af kabeloperatørerne), som sender inden for én genre. Vi har fået *genre-kanaler*, ud fra hvilke vi nu selv kan sammenstykke en programflade: Filmkanaler (fiktion) (*Film-Net*, *Kanal 1000*, *TNT*), dokumentarfilmkanaler (*Discovery*), nyhedskanaler (*CNN*), sportskanaler (*EuroSport*), rockvideokanaler (*MTV*), børnekanaler (*Childrens Channel*, *Cartoon Network*), kulturkanaler, religionskanaler, pornokanaler etc. Med *remote-control'en* er man nu sin egen programdirektør og

kan sammensætte ikke alene programflader efter behov, men blande enkeltprogrammer på en måde, så ordet genreblanding får ny betydning.

Med denne specialisering af programdistributionen i 'monogeneriske'<sup>11</sup> kanaler følger en tilsvarende specialisering af selve produktionen af TV-programmerne, ikke bare på satellitstationerne, men vigtigere hos de programproduktionselskaber, som forsyner TV-stationerne verden over. Der er nu langt flere firmaer, ikke mindst i USA, som kun – eller til en begyndelse i hvert fald kun – producerer én slags TV, én genre. Et typisk eksempel er MTM, som startede med at specialisere sig i *sit-coms* med udgangspunkt i succes'en *The Mary Tyler Moore Show*.<sup>12</sup> Også arbejdskraften i Hollywood er i vid udstrækning specialiseret i forhold til bestemte genrer.

Ved siden af disse markante ændringer i forskningsobjektets karakter er der imidlertid også en række forhold inden for medieforskningen selv, der gør sig gældende, når man vil forstå genreanalysens renaissance. Væsentligst her synes at være den massive 'indvandring' fra humaniora til massekommunikationsforskningen, ikke mindst i U.S.A., som nu atter er ved at være dominerende på dette forskningsområde. Mere abstrakt formuleret: Med den kritiske medieforsknings institutionalisering på universiteterne er samtidig fulgt en traditionalisering, som blandt andet har betydet en import af traditionelle litteratur- og filmkritiske greb på TV-analysens område. Et af disse greb er genreanalysen, som i mange år har optaget de analytiske bestræbelser vedrørende det andet store audio-visuelle massemedium: Filmen.

Også den receptionsanalytiske bølge i 80'ernes medieforskning har medvirket til at rette opmærksomheden mod TV-programgenrer, fordi receptionsforskningens objekt netop typisk har været publikums eller publikumsgruppers forestillinger om og (skuffede eller opfyldte) forventninger til et bestemt TV-program. Da receptionsforskningen samtidig har opretholdt sin ambition om, at det egentlige forskningsobjekt er *relationen mellem* tekst og recipient, er det naturligt, at sammenhængen er søgt etableret på genreniveau. Der vil komme eksempler på dette længere fremme.

Endeligt har ændringerne i programudbudet som følge af markedskræfternes forøgede indflydelse på (det deregulerede) TV givetvis også fremprovokeret en programhistorisk interesse, som på de givne akademiske vilkår får netop *genrehistorisk* udtryk. Denne interesse for genrehistorie må, som vi skal se, også forstås i lyset af de seneste års efterlysning af kvalitetskriterier i kritikken, i produktionsleddet, ja i hele institutionen.

## Genre, etymologisk

Hvad taler man om, når man taler om genrer? Det afhænger ikke overraskende af, hvem dette *man* er. Mand og mand imellem (altså netop for *man*) betyder begrebet – selv om man måske ikke ville finde på at bruge *ordet* – en gruppe af programmer, udsendelser, bøger, værker osv., der har visse fællestræk eller *ligner* hinanden. Til daglig er dette sædvanligvis ikke noget problem. Vi taler jo ganske ubesværet om (TV-)westerns, komedier, melodramaer, film, krimi, om børne- og ungdomsprogrammer, sportsprogrammer, nyheds- og dokumentarprogrammer, religions- og videnskabsprogrammer, om politiske diskussionsprogrammer og TV-reklamer. Rækken er endeløs.<sup>13</sup> Begynder man imidlertid at spørge om, hvorpå ligheden egentlig beror, kan der hurtigt opstå problemer. Grundlæggende må man derfor fastholde, at genrefænomenet ikke er noget praktisk problem. Det er en kategori, som tilhører det, man kalder *common sense*, eller det man kunne kalde den praktiske bevidsthed. En bevidsthed, som bruger kategorien uden dog at kunne artikulere dens indebyrd.

Heroverfor står den teoretiske bevidsthed, som den f.eks. kommer til udtryk i tekstvidenskaben. Tekstvidenskaben har tumlet med 'genreproblemet' siden Aristoteles' tid uden at kunne give noget entydigt svar på spørgsmålet om, hvad en genre egentlig er for noget. Overfor sådan godt og vel to tusind års teoretisk diskussion vil en vis beskedenhed med hensyn til egne ambitioner være passende og en vis selektivitet være tvingende. På den anden side er der som allerede nævnt kun sagt lidt om spørgsmålet, for så vidt angår TV-mediet. Dermed er imidlertid endnu et vigtigt tema slået an, nemlig forholdet mellem det, der allerede er der, og det, som endnu ikke er der, mellem traditionen og fornyelsen. Alt dette er nedlagt i den tilsyneladende uskyldige lighed.

Der er således stor forskel på omgangen med kategorien i den praktiske og den teoretiske bevidsthed, men det er fortsat samme ord, der anvendes: Genre. Det må derfor være ganske rimeligt at starte med at stille spørgsmålet om, hvad *ordet* genre egentlig betyder.

Lad os starte med Gyldendals 10-binds-leksikon, hvor det lakonisk hedder: »(fr.): område; art; stil«. Ikke særligt oplysende må man sige. I andre ikke-specialiserede opslagsværker finder man mere udførlige forklaringer, som naturligvis indeholder de klassiske storgenrer som epik, lyrik og dramatik, men også fremhæver forskellige udtryksformer. Der synes således i denne type folkelige oplysningskilder at være en tendens til at vægte det i traditionel forstand æstetiske i beskrivelsen af genrefænomenet. Beskrivelserne drejer sig typisk også om litteratur (hvortil dramatikken hører). At der også findes filmgenrer og måske TV-genrer, får man intet at vide om.

'Genre' kommer altså fra fransk og beskriver (bl.a.) visse æstetiske former inden for litteraturen. Lad os gå tilbage og se, hvad 'genre' betyder på fransk. Grand Larousse<sup>14</sup> oplyser, at ordet kommer fra latin og betyder noget forskelligt, alt efter hvilket område det bliver anvendt på: Biologi, litteratur og kunst, stil, dagligsprog eller grammatik, for nu at nævne de væsentligste. Om litteraturen og kunsten hedder det, at genre er en »catégorie de sujets littéraires ou artistiques de même nature«. Og inden for stilområdet er en genre »en måde at udtrykke sig på, udføre ting på, at arbejde på, som er determineret af emnet eller af skribentens eller kunstnerens særlige smag«. Om den dagligsproglige anvendelse siges det – næsten overflødigt – at den er upræcis og betyder slags eller måde. Endelig inden for grammatikken er genre det franske ord for køn (han-køn, hun-køn, intetkøn). Det latinske ord *genus* kommer fra græsk og betyder køn, altså slags mennesker fordelt efter køns karakter. I øvrigt er kønsbetydningen ikke privilegeret på latin: Alle de overførte betydninger, som vi så på fransk, findes også på latin.

Hvad man således kan konstatere, er, at det *taksionomiske* betydningsaspekt er fundamentet, og at dette er blevet overført til mange mere komplicerede områder, hvor de distinktive træk ikke var objektivt konstaterbare, og hvor der var flere end den (ene) 'lille forskel'. Man kan videre konstatere, at genre betyder noget forskelligt alt efter hvilket område, betegnelsen anvendes inden for, og at dette også gælder i detaljen: Genre betyder noget andet på malerkunstens (genrebillede) område, end på litteraturens. Endelig sonderer man – på kunstområdet – mellem en substans- eller form-/indholdsunderet genrebetegnelse og en smags- eller receptionsorienteret kategorisering, hvor den sidste vil være domineret af en *common sense*-forståelse, mens den første vil være baseret på mere eksplicite kriterier.

Man må derfor ganske enkelt finde sig i, at betydningen af ordet 'genre' er komplekst, eftersom der er tale om en flerhed af krydsende egenskaber, som synes at bestemme forholdet mellem enkeltteksemplarerne og arten, mellem værkerne og genren. Denne kompleksitet i dagligsprogets begreber søges hos Wittgenstein opløst ved at beskrive lighedsrelationerne som familieligheder. Familiemedlemmer ligner hinanden ikke, fordi de alle har ens træk, men fordi nogle ligner hinanden på nogle punkter, mens andre ligner hinanden på andre i et netværk af krydsende ligheder. Man kan stille sig tilfreds med dette og slutte diskussionen her, eller man kan undersøge, om lighed er tilstrækkeligt for forståelse af fænomenet.

Et sådant videre forsøg på at forstå genrerne må rimeligvis tage sit udgangspunkt i litteraturkritikken. Det er her, ordet har fået sin moderne anvendelse – en anvendelse, som også relaterer sig til massekulturen. R. Cohen fortæller os, at med romantikken skiftede begrebet genrelitteratur – i betydningen

litteratur i overensstemmelse med genreregler – valorisering. I romantikkens reaktion mod klassicismen blev genrelitteratur dårlig litteratur, og dårlig litteratur blev så igen hurtigt identificeret med den masselitteratur (f.eks. føljetonen), som bredte sig i første halvdel af 1800-tallet.<sup>15</sup> Værdispørgsmålet er således en integreret del af genrediskussionen, hvad enten den positive værdi er knyttet til genrekonventionen eller til bruddet med den i form af det individuelle (kunst)værk.

## Genre teori og litteratur

Litteraterne har som allerede antydnet bakeset med disse problemer siden Aristoteles. Problemerne er ikke blevet mindre i moderne tid, dvs. den tid, hvor genreforståelsen er revet løs fra poetikken. Med opløsningen af den klassicistiske poetik er genrer ikke længere reproduktion af bestemte normer, men snarere en bestandig jagt på fornyelse af dem gennem overskridelse og justering.

Blandt de mange teoretikere, som har dyrket dette felt, udvælges T. Todorov – ikke alene fordi hans arbejde indgår i mange af de medieteoretiske funderinger, men fordi det både viser kompleksiteten i den litterære tilgang – og muligvis også dennes begrænsninger.

Todorov skriver,<sup>16</sup> at genrer er klasser af tekster, idet begge ordene i kvalificeringen må bestemmes nærmere. Tekster forstår han som diskurser, ytringer. De tekster, som genreanalysen arbejder med, er altså sproget i brug, tekster i social cirkulation.

»Det er min opfattelse, at man både er i overensstemmelse med den almindelige opfattelse af ordet og giver en nyttig og operativ bestemmelse af det, hvis man kan blive enig om kun at kalde de klasser af tekster for genrer, som i historiens løb er blevet opfattet som sådanne. Vidnesbyrderne om disse opfattelser findes fremfor alt i diskurserne om genrer (metadiskursive diskurser) ... Genrernes *historiske* eksistens signaleres af diskurserne om genrer; dette vil imidlertid ikke sige, at genrer udelukkende er metadiskursive begreber og ikke diskursiv.«<sup>17</sup>

Denne skelnen mellem forestillinger, viden om, kompetencer i forhold til, etc., genrer på den ene side og genrer som faktisk eksisterende klasser af tekster på den anden er væsentlig. Todorov fortsætter med at sige, at genrer kan studeres fra to forskellige perspektiver, nemlig fra et empirisk perspektiv og et abstrakt analytisk perspektiv. Det sidste har særligt haft gymnastiske øvelser i selve

genrebegrebet som indhold, noget han anser for ufrugtbart. Videre hedder det i artiklen:

»I ethvert samfund vil bestemte, genkommende diskursive træk blive institutionaliseret, og de individuelle tekster reproduceret og modtaget i forhold til den norm, som grundlægges af denne kodificering. En genre, hvad enten den er litterær eller ikke, er intet andet end en sådan kodificering af diskursive egenskaber.«<sup>18</sup>

De omtalte diskursive egenskaber skal findes inden for fire felter i tekstanalysen, nemlig det *semantiske* felt, det *syntaktiske* felt, det *pragmatiske* felt og det *verbale* felt. Dette kan oversættes til henholdsvis tematik, komposition, brug og udsigelse.

Centralt er naturligvis det institutionsanalytiske perspektiv, men man bemærker at sammenhængen mellem dette og det indholdsmæssige fastholdes. De diskursive egenskaber findes både i teksterne og uden for teksterne som praktisk og teoretisk bevidsthed hos modtagere og producenter. For modtagerne er der tale om »forventningshorisonter« og for skribenterne om »modeller for skrivearbejdet«. Her præciserer han, at skrivningen ikke foregår *i overensstemmelse med* genren, men som en *funktion* af den. Tilsvarende kender læserne genresystemet fra skolen, fra kritikken og bogmarkedet, også selvom de ikke nødvendigvis er bevidste om det.

»Ad institutionaliseringens kringlede kanaler kommunikerer genreerne med det samfund, de cirkulerer i. ... hver epoke har sit genresystem, som står i forbindelse med den dominerende ideologi etc. Som en hvilken som helst anden institution vidner genreerne om de grundlæggende træk i det samfund, de tilhører.«<sup>19</sup>

I denne sammenhæng spørger han, hvordan det kan være, at nogle talehandlinger institutionaliseres som genrer og andre ikke. Og »svaret er, at et samfund udvælger og kodificerer de handlinger, som bedst modsvarer dets ideologi.«<sup>20</sup> Dette eksemplificeres med, at epos og roman med hver deres slags helte (kollektive og individuelle) findes i to forskellige epoker.

Det næste spørgsmål, Todorov rejser, er spørgsmålet om forskellen på de talehandlinger, som er institutionaliseret som genrer, og de, som ikke er det, set i relation til de diskursive egenskaber. Komplexitet er forskellen, men også transformation. Forskellen på handlingen 'at bede' og genren 'bøn' er lille, mens forskellen mellem handlingen 'at fortælle en historie' og genren 'roman' er meget stor. Men hvad er det da for transformationer, talehandlinger

undergår i institutionaliseringen? Todorov trækker her på M. Bakhtin, som i en artikel om *Speech Genres*<sup>21</sup> – i modsætning til Saussure – hævder, at sprogbrugen i meget vid udstrækning er konventionel, ikke bare sprogsystemet. Denne sprogbrugens konventionelle karakter er forudsætningen for, at vi kan forstå den daglige kommunikation. Dagligsprogets primære (simple) genrer optages i og fortæres af de sekundære (eller komplekse) genrer i historiens løb.<sup>22</sup>

I forbindelse med Todorovs analyse er det vigtigt at notere den insisteren på det dialogiske, som foregår hos Bakhtin. Dette medfører en vægtning af udsigelsen ved analysen af de diskursive egenskaber. Hos Bakhtin hedder det, at »hver talegenre [speech genre] på hvert område af sproglig kommunikation har sin egen typiske udformning af adressanten, og den bestemmer genren«. <sup>23</sup>

Proceduren hos Todorov er altså den, at de komplekse (sekundære) genrer analyseres 'ned' til deres primære kerne, som altså er en (forholdsvis) simpel talehandling, som så sammenlignes med det komplekse litterære produkt. Ved denne sammenligning kommer – alt efter genre – de forskellige diskursive egenskaber i spil, men det er karakteristisk, at der hos Todorov fremtræder en hierarkisering af disse egenskaber: Både i hans eksempel med den fantastiske genre, med biografien og med romanen er det det pragmatisk-udsigelsesmæssige niveau i teksten, der styrer de andre. Dette illustreres måske bedst med de afsluttende bemærkninger om romanen: »I pyramidens allerøverste top har man fiktionskontrakten (altså en kodificering af en pragmatisk egenskab), som videre vil kræve ændringer af de deskriptive og narrative elementer ...«. <sup>24</sup> Dette er for så vidt i overensstemmelse med det overordnede institutionsanalytiske syn på genrene. Inden for hver genre er modtageren indarbejdet i teksten på specifik måde. Det er også synspunktet på den fantastiske genre: »Hvad genren kodificerer, er således en pragmatisk egenskab ved den diskursive situation: Læserens holdning som den er foreskrevet af bogen (og som den individuelle læser kan overtage eller lade være)«. <sup>25</sup>

Nogle af de genreteoretiske temaer, som rejses i artiklen om genrenes oprindelse, uddybes i analysen af den fantastiske genre – hvis man kan tale om uddybning i en bog, <sup>26</sup> som udkom 8 år før artiklen.

Definitionen af genrer som »klasser af tekster« må forstås således, at »genrene befinder sig på forskellige abstraktionsniveauer«. <sup>27</sup> Hvilket vil sige, at det ikke er meningsløst at tale om bogen som genre, eller fiktions- eller dokumentargenrer. Det er den valgte synsvinkel, der bestemmer en genres indhold. Valget af synsvinkel kan også være teoretisk: Todorov taler både om teoretiske og historiske genrer, hvor de teoretiske f.eks. er udvundet af forestillinger om bogmediet. Teoretiske genrer vil dog typisk falde sammen med de komplekse historiske genrer.



Et andet problem er det klassifikatoriske: Hvordan er forholdet mellem eksemplarer (det individuelle værk) og arten (genren)? Todorov siger her, at forholdet på litteraturens område ikke er det samme som på naturvidenskabernes område, hvor hvert enkelt eksemplar definerer arten. På kunstens eller på videnskabens område gælder, at

»ethvert værk forandrer totaliteten af mulige værker, hvert nyt eksemplar ændrer arten. Man kunne sige, at vi står over for et sprog, hvori samtlige udsagn er agrammatiske i udsigelsesøjeblikket. Mere præcist så anerkender vi kun en teksts ret til at figurere i litteratur- eller videnskabs-historien i det omfang, den afstedkommer en forandring i den forestilling, man indtil da havde gjort sig om det pågældende område. De tekster, der ikke opfylder denne betingelse, overgår automatisk til en anden kategori, enten til den såkaldte »trivial«- eller »masse«-litteratur eller til »lærebogslitteraturen«.<sup>28</sup>

Dette genreanalysens dynamiske perspektiv uddybes med bemærkningen om, at den individuelle tekst ikke bare er et resultat af en i forvejen fastlagt kombinatorik af litterære egenskaber. Værket er selv en omskrivning af kombinatorikken. Dermed bliver indirekte sagt, at sammenligningen af forholdet mellem værk og genre med forholdet mellem sprogbrug og sprogsystem ikke holder. Sprogsystemet er (næsten) ubevægeligt, mens altså genren forandres ved hvert nyt værk. Noget andet er det generelle strukturalistiske syn. Her holder Todorov sig til Lévi-Strauss: På samme måde som sociale strukturer ikke er direkte iagttagelige i virkeligheden, men er modeller af den, således må man sige, at genrene er modeller, som ikke er umiddelbart iagttagelige i værkerne. Værkerne manifesterer strukturen, siger man. Men det betyder, at der i udgangspunktet kun er et sandsynlighedsforhold mellem det konkrete værk og den abstrakte struktur. Værket går ikke op i strukturen: Ikke-litterære elementer kan indgå i værket, og værket kan manifestere mere end én struktur eller genre.

Genrer eksisterer således som modeller eller hypoteser i hovedet på dem, der producerer metadiskurserne, dvs. på læserne, hvor der er tale om fortolkningsmodeller, på producenterne, hvor der er tale om produktionsmodeller og endeligt i de enkelte værker, hvor modellerne kan ses som sæt af diskursive egenskaber efter omstændelige analyser, som ofte betyder en 'indkogning' af teksterne til en kerne af et dagligsprogligt udsagn som f.eks.: Hvem har gjort det? – Who donnit!

## Genre teori og film

Det repetitive hører ikke hjemme i litteraturen, det gør kun det nye, originale, som er om ikke banebrydende så dog genrebrydende. Det er synspunktet hos Todorov. Hertil er at sige, at vi for det første ikke får at vide, hvad ændring her vil sige: Hvad vil det sige, at et nyt litterært værk ændrer litteraturen eller en genre herindenfor? Er der tale om grader af forskellighed, og hvad er kriteriet for ændring? Da genren bestemmes som en model, og modellen kan etableres på i princippet alle niveauer, ja så bliver spørgsmålet, om der ikke blot er tale om at ændre en hypotese. Under alle omstændigheder kan vi ikke på denne måde få at vide, hvad der mere præcist skiller massekulturen fra finkulturen.

Man kan også tage Todorov på ordet og sige, at når der findes metadiskursive genrebestemmelser på massemedieområdet, så er der også genrer, og indtil andet er vist, så adskiller de sig ikke fra de litterære genrer på anden måde, end hvad der følger af, at genrerne opererer inden for et andet medium eller eventuelt har undergået en (yderligere) transformation ind i dette medium.

Hvordan er genrebestemmelserne inden for populærkulturen blevet til? Gennem hele dette århundrede, ja næsten fra filmens start har filmfolkene selv, men særligt kritikken forsøgt at højne standarden på det nye medium. På den ene siden fordømmelsen for farlighed eller vulgaritet og på den anden side forsøget på højnelse til kunst: Den syvende Kunststart. Denne status opnåedes i høj grad i stumfilmens periode, hvor filmens særtræk var tydelige. Med lyd-filmens komme udviskedes disse særtræk, og mange filmteoretikere opfattede den traditionalisering, der fulgte af den primitive lydteknologi, som filmkunstens død. Dette faldt delvis sammen med udraderingen af filmavantgarden og gennemsættelsen af Hollywood-normen på verdensplan.

I den nye bølge af revaluering af filmen som kunststart, som tog fart efter krigen ikke mindst i fransk filmkritik, kom genrebegrebet til at spille en stor rolle i sammenhæng med den såkaldte auteur-kritik. John Cawelti beskriver forholdet på denne måde:

»Filmkritikken blev voksen med franske og engelske kritikeres udvikling af auteur-begrebet. ... Auteur-kritikken er oftest blevet kombineret med begrebet om populærgenrer. Faktisk har meget af den mest effektive filmkritik og -videnskab de sidste 20 år indebåret et dialektisk forhold mellem instruktøranalyser og analyser af genrer på den måde, at genrerne har leveret en baggrund, på hvilken en instruktørs unikke bidrag kunne defineres ... Tilsvarende er genrehistorier vedrørende sådanne genrer som westerns, kriminalfilm, musicals, stumfilmkomedie

og *film noir* bygget op omkring analysen af vigtige instruktørers bidrag til hver genre.«<sup>29</sup>

Tre ting bør bemærkes i forbindelse med dette citat. For det første er det karakteristisk for filmområdet, at der overhovedet etableredes en kritik ved siden af den mere interne universitære filmvidenskab. En sådan kritik er vigtig for cirkulationen af genreforestillinger. TV-kritik i denne forstand er så godt som fraværende.

For det andet er det værd at bemærke, hvor tydeligt værdiproblemet stikker igennem. Der tales om betydningsfulde, vigtige, bedste, og det er næppe tilfældigt. Sammenligner man med den meget ældre litteraturvidenskabelige diskurs, så bliver det klart, at her er der en kanon, mens bestræbelserne inden for filmkritikken går ud på at skabe en sådan: At kritisere betyder netop at etablere et skel mellem skidt og kanel. Genreanalysen er et af kritikens midler i den værdisættende praksis. Målestokken bliver på denne måde traditionen, fordi genren bliver det grundlag, nye værker bliver målt på.

For det tredje skelner Cawelti ikke mellem historiske og teoretiske genrer: *Film noir* oplistes sammen med de andre genrer, selv om denne vel er det nærmeste, man kan komme en teoretisk genre inden for filmkritikken. En række film skiltes ud fra kriminalfilmgenren på grundlag af indholdsmæssige og stilistiske træk særegne for filmmediet (det 'sorte').

Diskussionen af genrer inden for filmmediet har været afsæt for nyere genrediskussion inden for TV-mediet og diskussionen af mediegener i det hele taget.<sup>30</sup> Et vigtigt afsæt har været Schatz' bog *Hollywood Genres*.<sup>31</sup> Det er derfor relevant at tage nogle centrale passager hos ham.

Institutionsperspektivet er hans udgangspunkt, og det synes velbegrunder, når man tænker på, at film ikke som litterære værker er udtryk for et subjekt, men derimod er resultatet af en særlig form for kollektiv produktionsproces. Rationaliseringen af denne produktionsproces fremkalder produktionsformler, som kan siges at være ækvivalente med kritikens begreb om genrer: »Filmgenrer er ikke organiseret eller opdaget af analytikere, men er resultatet af kommerciel filmproduktions materielle betingelser.«<sup>32</sup> Formlen er et sammenhængende, værdiladet narrativt system, siger Schatz og forsætter:

»Ved hele tiden at blive udsat for genrefilm lærer vi efterhånden at genkende bestemte *typer* af karakterer, steder og tildragelser. Vi kommer netop til at forstå systemet og dets betydning. Stille og roligt akkumulerer vi en slags narrativ-filmisk *gestalt* eller 'tænkemåde', som udgør et struktureret mentalt image af de handlinger og holdninger, som er typiske for en genre.«<sup>33</sup>

Man må imidlertid skelne mellem en filmgenre og en genrefilm. Den første er en slags kontrakt mellem produktion og publikum, mens den anden er en udfyldning eller opfyldelse af kontrakten, og at diskutere en filmgenre er at diskutere de konventioner, som den enkelte genre er identificeret ved.

Når den enkelte film ikke er identisk med den genre, den tilhører, er der tale om et 'spændingsforhold'. Schatz taler om, at en genre udvikler sig på grundlag af almentkulturelle udviklinger, på grund af forandringer i produktionsleddet m.v. Men hvordan ser forandringerne ud? Filmgenererne udvikler sig mod stadigt større selvbevidsthed, selvrefleksion. Genren gennemgår en udvikling fra et eksperimenterende stadium gennem et klassisk stadium frem til forfinelsen, som er det barokke stadium, hvor filmenes indhold bliver filmene selv – som i (anden) moderne kunst.<sup>34</sup>

Også andre steder i moderne filnteori og -analyse er det institutionsperspektivet, der fremhæves, når talen er om genrer, således også i *The Cinema Book*<sup>35</sup> fra 1987, som kan siges at være den pædagogiske sammenfatning af det filmteoretiske arbejde, der begyndte i 70'erne. Heri hedder det om filmgenerne:

»De giver et rammeværk af strukturerende regler, i form af mønstre/former/stilarter/strukturer, som fungerer som en slags 'overopsyn' med filmfolkens produktionsarbejde og med publikums forståelsesarbejde.«<sup>36</sup>

Lad os vende tilbage til Schatz et øjeblik, eftersom det bl.a. er fra hans bog, det videre arbejde inden for filmteorien har sat af. Det er ikke institutionssynsvinklen som sådan, der har givet anledning til kritik, men den måde, han udmønter den på. Kritikken af Schatz er bl.a. kommet til udtryk i tidsskriftet *Screen*, hvor genrediskussionen har været central de seneste år.<sup>37</sup>

Steve Neale<sup>38</sup> skriver således i forlængelse af Schatz, at *genrehistorie* kan skrives efter tre forskellige modeller, hvor den just omtalte er den ene. En anden model er vækst, blomstring og forfald eller visnen. Begge modeller er teleologiske, siger han, og for det andet modsiger Schatz sig selv ved at placere udviklingen inden for enkelte genrer, eftersom dette ikke giver meget plads til forklaringen om, at det er produktionsforholdene, der ændrer sig. Yderligere har disse modeller det problem, at man snildt kan finde 'nedvisnede' eller selvrefleksive film i begyndelsen af filmhistorien, filmgenrens historie.

Neale foreslår selv en tredje approach, som han henter fra de russiske formalister. Denne tilgang foretrækker han, fordi den er historisk og ikke-teleologisk. Genrerne udvikler sig gennem tre faser, men som 'loop': »canonization, automation, and reshuffling«.<sup>39</sup> Dermed kan genrerne ansues som pro-

cesser i stedet for fikserede tilstande, og det bliver muligt at forstå genreblandingerne som et samspil mellem kanoniske og ikke-kanoniske genrer og at forstå etablerede genrehierarkier som forbigående. Hvad Neale her grundlæggende er ude efter, er muligheden af at forstå genrerne i deres historiske forløb, også udenfor eller før filmen. Dette er naturligvis også en vigtig pointe i forhold til det senere medium fjernsyn, som ligeledes 'arver' genrerne fra tidligere medier – og transformerer dem (for at tale med Todorov) til eget formål.

Neales hovedsigte med artiklen er ellers at anskue genrefænomenet som institution på linie med, hvad vi har set hos andre forfattere bl.a. Todorov, som også han trækker kraftigt på. Hvad der imidlertid særligt interesserer Neale, er de diskurser, som gør, at genrerne ikke bare bliver til film og forventninger hos publikum, men cirkulerer offentligt. Han taler – som også Schatz ovenfor – om »'genre-billeder' som forsyner os med sæt af etiketter, begreber og forventninger, som kommer til at karakterisere genren som helhed«. <sup>40</sup> Filmindustriens marketings- og reklameafdelinger spiller naturligvis en central rolle i produktionen og cirkulationen af disse 'genrebilleder', men også andre medier institutionaliserer genrediskurserne, særligt pressen og TV. Og fra alle disse institutioner cirkulerer 'billederne' videre til den enkelte tilskuer og videre fra mund til mund. Todorov ville kalde disse billeder for metadiskurser. De er, som han sagde, (det indirekte) bevis på, at genrerne eksisterer. Så hvorfor ikke tage fat her, hvis man vil studere genrer. Det er just dette, R.C. Allen forsøger på TV-området.

## Genreanalyse i praksis

Det er klart, at en analyse af de forskellige diskurser, som cirkulerer 'genrebilleder', ikke kan *erstatte* analysen af værkerne. Der er ikke identitet hverken mellem diskurser og metadiskurser eller mellem genrebillederne og den faktiske læsning af genrenes enkeltelementer. Dette må være udgangspunktet, hvis vi følger Todorov.

*Soap*-eksperten R.C. Allen <sup>41</sup> lokaliserer genrerne som forskellige typer af relationer mellem tekster og publikumsgrupper eller 'fortolkningsfællesskaber', som han – i samklang med den seneste receptionsteori – kalder dem. Termen *soap opera* er ikke betegnelsen for en bestemt, afgrænset gruppe tekster, men beskriver »meget mere problematisk adskillige forskellige set af diskursive relationer mellem forskellige opfattede tekstuelle træk og i det mindste tre forskellige typer af fortolkningsfællesskaber, som jeg vil kalde industriens, kritikens og seernes fællesskab«. <sup>42</sup> Af disse tre metadiskurser vælger han kritikken (altså *criticism*) og følger så betydningen af termen igennem de seneste

års mange bøger og artikler om emnet med henblik på at efterspore en fælles betydning for 'fortolkningsfællesskabet medieforskere'.

## *Kritikkens genrediskurs*

Det viser sig svært, for ikke at sige umuligt. Fælles er dog et »mestendels uudtalt ubehag vedrørende, hvad en *soap opera* er for hvem«. <sup>43</sup>

Det karakteristiske for anvendelsen af termen inden for både amerikansk og engelsk medievidenskab er forskellene. Betegnelserne '*soap opera*', *daytime serial*, *prime time soap*, *television melodrama* afspejler således nok så meget de enkelte analyseprojekter, de synsvinkler som anlægges på teksterne. <sup>44</sup>

Det forhold, at genrebetegnelsen varierer alt efter hvilken teoretisk indfaldsvinkel, som vælges, får Allen til at minde læseren om, at termen er udmøntet i en helt anden sammenhæng: »I USA i det mindste er betegnelsen '*soap opera*' en term som er taget i anvendelse inden for den traditionelle massekommunikationsforsknings og den traditionelle kritiks regulative diskurser med henblik på en hierarkisering af medieerfaringer og tekster ...«. <sup>45</sup>

*Soaps* er billige programmer beregnet for hjemmegående husmødre som transportører af reklamer for sæbe og andre daglige husholdningsartikler, af kritikken placeret på samme niveau som ugebladsnoveller. Denne specifikation af det primære publikum er sandsynligvis det, som har fået industrien til at overtage termen – med omvendt fortegn, eftersom man jo her primært er interesseret i programmets effektivitet. Som man kan se, er heller ikke her værdispørgsmålet til at komme udenom, ja man kan måske sige, at et af problemerne med bestemmelsen af denne genre er den uafklarede omgang med betegnelsens negative valorisering.

Der er ingen tvivl om, at forskningsobjektet '*soap opera*' ofte er valgt netop på grund af sin lave (dobbeltlave) status både som kvinde- og populærkulturelt udtryk. Store dele af den kritiske medieforsknings objekt er baseret på en omvendt af valoriseringen. Hvad traditionel kritik holdt uden for kanon som mindreværdigt, blev for den kritiske forskning automatisk interessant. Det fortrængte skulle indsættes på sin rette historiske plads sammen med dets brugere. Og feministisk medieteori har tilsvarende måtte foretage en dobbelt omvendt ved analysen af kvinders omgang med *soaps*.

Lad os imidlertid vende tilbage til Allen og hans undersøgelse af en af medadiskurserne. Hans konklusion var nærmest, at der ikke kunne findes noget system i det 'diskursive system', som udgøres af kritikkens 'diskursive fællesskab'. Men hvordan forholder det sig med de andre fortolkningsfællesskaber, Allen omtaler: Industriens og seernes?

## Industriens genrediskurs

Lad os kaste et blik på TV-industrien. Hvordan skal man studere genrerne som diskursive systemer her? Der er vel tre måder, nemlig for det første den delta-gende observation, som kan give indtryk af, hvilke handlinger de producerende udfører, som kan relateres til genrer. For det andet kan man interviewe de involverede om deres opfattelse af genreterminerne og deres betydning i produktionen, og for det tredje kan man læse de manualer, som skrives af forfattere i forlængelse af deres arbejde som forfattere, producenter etc. De to sidstnævnte diskurser er næsten sammenfaldende.

Hvis vi prøver at tage nogle stikprøver inden for en anden af fjernsynets populære genrer, nemlig situationskomedien, viser der sig heller ikke her nogen udpræget fælles forståelse for, hvad en komedie er, hvordan man skaber den, eller hvordan man får folk til at le.

Den første af disse *'how-to-write-a-script'*-bog er fra 1965. I den kan man læse, at det at skrive komedie er specialiseret arbejde, at situationskomedie bygges op omkring en »star personality«, og at man skal have talent eller flair for det. Man skal kunne følge med tiden, for moden i komedier skifter hele tiden, og i hvilken retning ved man aldrig: »Baser dit manus på et eller andet træk fra det virkelige liv – og karikér derefter alt hvad du kan. En succesfuld avistegneseriekunstners hemmelighed er følgende: Han har et sikkert blik for menneskelig svaghed, forfængelighed og opstyltethed. Han tegner overdrevne typer med økonomisk streg, og holder vore dårskaber op for os gennem venneligsindet latterliggørelse. Komedieforfatteren gør det samme inden for dit medium.«<sup>46</sup> En bog fra 1981 giver en omfattende beskrivelse i forsøget på at hjælpe den kommende komedieforfatter, men som alle bøgerne fremhæver, er det et meget vanskeligt område, fordi der er så mange forskellige komedieformer, og fordi humorens væsen er så kompleks. De to forfattere skelner mellem tre former for komedie og en række former for humor, eller humorelementer. Disse sidste bestemmes som en slags instrumenter, der kan »indsættes« i komediematerialet:

»En stor gruppe af komediemanuskrifter motiverer latter ved at indsætte morsomme figurer i morsomme situationer, og i denne gruppe er den mest almindelige type det komiske drama eller situationskomedien ... Forfattere må skabe karakterer og konflikter, forsøge at opbygge spænding, udvirke publikums sympati for karaktererne, gøre disse troværdige inden for komediens idé, konstruere en handling som straks skaber opmærksomhed hos seerne, på en interessant måde bære disse frem og op

mod klimaks, og give en rimelig og tilfredsstillende løsning af konflikten. Filmkomedier kan beskrives på samme måde«<sup>47</sup>

Der er mange angivelser af, hvilke ting der kan indsættes, vitser og ordspil, og hvad der karakteriserer hver især, men alt forbliver ret så abstrakt. Også hos disse forfattere konstateres, at resten er talent. For så vidt angår situationskomedien, har vi altså en historie, og så noget humor, men hvordan disse to ingredienser nærmere skal mikses, det tilhører fingerspidsfølelsernes område.

I den nævnte antologi af Kaminsky og Mahan fra 1985 siger Garry Marshall, at det ikke er tilstrækkeligt at få folk til at grine, man skal jo have dem tilbage igen, når episoden er slut. Det gør man ved at etablere en eller anden slags 'relationship', og dette forhold må baseres på 'love': »Du sælger kærlighed. Så simpelt er det. Du skal elske figuren, og hvis den bare er morsom, så elsker du den ikke nødvendigvis«.

Den sidste bog, vi skal kaste et kort blik, er Asa Bergers *Scripts. Writing for Radio and Television*<sup>49</sup> fra 1990. Her får vi oplistet en række af de teknikker (45 i alt), som kan udløse latter (hvoraf nogle er de samme, som blev relativt udførligt omtalt af Willis og D'Arienzo), men vi får ikke meget at vide om, hvordan de anvendes i skrivepraksis. Derimod bruger han dem til små øvelsesopgaver, hvor læseren skal nedbryde en vits i de bestanddele, som Berger har oplistet. Forfatteren tager ikke dette alvorligt selv, og det kommer måske i virkeligheden af, at det – mærkeligt nok i en bog af denne type – ikke er nødvendigt at vide, for »komedieforfattere finder selv ud af en række af disse teknikker, men de udtrykker dem ikke eller gør sig dem bevidste. Det er som at køre bil«.<sup>50</sup>

Denne beskrivelse er på én gang skuffende og sigende, for hvis man af dette lille og ret tilfældige udvalg af skrifter fra TV-industrien får indtryk af, at der både er tale om et vist sammenfald – som nok er forstærket noget af udvalget – af opfattelser og en ret udtalt mangel på konsensus om, hvad komedie i TV er for noget, så er denne dobbelthed næppe tilfældig. For den bevidsthed, som findes i industrien, om hvordan f.eks. komediegenren skrues sammen, er netop praktisk bevidsthed, som kun delvis artikuleres og formentlig kun kan artikuleres fragmentarisk. Der er jo faktisk tale om en kombination af »skill« og »feeling«, så det faktum, at der ikke ud af industriens egne skrifter krystalliserer sig klare genrebestemmelser, betyder ikke, at der ikke er »regler« eller »normer« for konstruktionen af det enkelte program eller serie. Indicierne synes tydelige nok. Det bør iøvrigt nok tilføjes, at en del af utydeligheden formentlig også skyldes, at de valgte bøger er lagt i kronologisk rækkefølge, uden at der tages hensyn til, at også industrien og folkene, der arbejder i den, udvik-



ler eller ændrer sig. Genrehistorie er med andre ord ikke alene receptions- og teksthistorie, som vi sædvanligvis forstår det, men også produktions(tekster-nes) historie.

## *Seernes genrediskurs*

Allen talte om tre »fortolkningsfællesskaber«, ikke blot industriens og kritikens, men også seernes, men hvad ved vi om seernes genrebevidsthed? Så vidt man kan se ikke ret meget, men to små undersøgelser fra Medieforskningen i Danmarks Radio og af Sveriges Radios PUB skal kort refereres.<sup>51</sup>

I 1986 opstillede man i DRs forskningsafdelingen en liste på 8 programkategorier eller genrer, om man vil, og lod seerne placere en uges programmer i forhold til dem, som var: Aktualitetsprogram, oplysningsprogram, underholdende oplysningsprogram, børne- og ungdomsprogram, sportsprogram, musikprogram, film-, drama-, fiktionsprogram og underholdning med optræden. Det generelle resultat af undersøgelsen sammenfattes på denne måde: »... man rammer »rigtigt« i 2 ud af 5 sete programmer, dvs. man rammer den kategori, vi selv ville have placeret programmet i ... Tendensen til at »ramme rigtigt« stiger med uddannelsen og falder med alderen«. <sup>52</sup>

Det er ikke særligt mærkværdigt, at de højtuddannede seere kender de institutionaliserede programkategorier bedst, og at deres rubricering dermed ligner 'vores'. Mere ejendommelig er en anden konklusion, nemlig at »fiktion og fakta er oplevelsesmåder, som seerne kan vælge i forhold til givne programmer så let som at skifte skjorten«. <sup>53</sup> Sagen drejer sig om et ifølge beskrivelsen hyperrealistisk stykke om en arbejdsløs, engelsk familie. Næsten lige mange placerer stykket som oplysning og som fiktion. Det burde ikke undre forfatteren, eftersom der ikke er identitet mellem begrebsparret fiktion/fakta og oplysning/underholdning, eller sagt på en anden måde: Oplysning behøver ikke at være fakta og fiktion ikke at være underholdende. Forfatteren erkender da også, at det kan være, at det er kategoriopstillernes forståelse, der er noget i vejen med. Problemet med undersøgelsen er, at den ikke kan sige meget om, hvorvidt folk stadigvæk kan skelne mellem fakta og fiktion i denne blandingsgenrenes tidsalder.

En svensk undersøgelse<sup>54</sup> viser, hvordan en række forskellige seere reagerer, tænker og taler om fire TV-programmer eller brudstykker af dem. Der var tale om to faktaprogrammer og to fiktionsprogrammer. Det ene fiktionsprogram var en amerikansk TV-film, og det andet et svensk TV-spil. Med dette udvalg skulle både forholdet mellem fakta og fiktion og forholdet mellem underholdende og kunstnerisk fiktion kunne undersøges. Det var undersøgelsens

hovedformål at sammenligne »tolkninger og tanker/associationer« i relation til de forskellige genrer.

Resultaterne viser for det første, at der er stor forskel på de enkelte persons respons på de enkelte programmer. Og for det andet at skillelinjerne ikke så meget går mellem fakta og fiktion, men mere mellem de forskellige slags fiktion eller fakta. For det tredje viste det sig, at

»genretankar väcktes av fiktionsprogrammen men inte alls av faktaprogrammen. Det fiktiva berättandet tycks implicera att tittarna när de ser programmen tänker på dem som tillhörande specifika genrer, medan faktaprogram – i varje fall av det slag vi visat – inte betraktas som genrespecifika. En förklaring kan vara att den narrative strukturen upplevs som mer underordnad, ogenomskinlig och svårare att iakttä i faktaprogram.«<sup>55</sup>

Den svenske rapport slutter med at sige, at »vi kan dra slutsatsen att tittaren på det psykologiska planet automatisk og helt umedvetet byter tankeprocessmodell när han/hun tittar på olika tv-genrer.«<sup>56</sup>

Som man kan se, så er synspunktet hos Høijer det samme som hos Nielsen, blot med omvendt fortegn: Hvor man i den danske undersøgelse opstillede en hypotese om, at seeren er frit stillet med hensyn til oplevelsesmåde, så er hypotesen i den svenske, at det er genren, der bestemmer oplevelsesmåden – eller giver modellen for tankeprocesserne. Man skal ikke tage alt for håndfast på de refererede konklusioner, men de giver anledning til at videreføre gamle spørgsmål.

Allerførst må man fastholde, at med så få udsendelser, som der opereres med i den svenske udsendelse, bliver det meget svært, for ikke at sige umuligt at adskille, hvad der er en udsendelses genrespecifikke træk, og hvad der er dens individuelle. At en udsendelse adskiller sig fra en anden m.h.t. oplevelsesmåder, er ikke det samme, som at forskellen er baseret på genre. For det andet lægger udvalget af programmer i den svenske undersøgelse op til en reproduktion af de for *public service*-institutionerne karakteristiske programkategorioptdelinger i oplysning (på den ene side) og underholdning og kunst (på den anden). Dertil kommer for det tredje 'det nationale spørgsmål', som også Neale er inde på: Hvilken betydning har det for programoplevelsen, at underholdningen var amerikansk, og at kunsten var svensk og endda meget nært knyttet til almindelig forståelse af 'svenskheden'? Og for det fjerde: Hvordan forholder f.eks. genrekategorien underholdning eller amerikansk underholdning sig til de 'undergenrer', som den subsumerer under sig: Krimi, western, *sit-com*, *soap opera* etc.? Dette viser tilbage til spørgsmålet om, hvilket niveau

man vælger, når der skal produceres modeller af tekstmassen. Man kunne godt forestille sig, at valget af en anden genre inden for populærfiktionens eller underholdningens område f. eks. et soap-afsnit eller et afsnit af en krimi havde givet et andet resultat end den valgte TV-film. Sådanne *made-fors* er typisk de mest abstrakte populærfiktionsprodukter.<sup>57</sup>

Hvordan skal man vurdere sådanne undersøgelser i lyset af genrediskurserne? For det første må man konstatere, at den viden, der foreligger på feltet, er endog meget beskedent. For det andet må man naturligvis reservere sig, for så vidt angår sådanne undersøgelser evne til at fremstille og analysere, hvad der nu måtte være diskursen, som den rigtigt er. Vi er her inde i det klassiske problem om repræsentationen af det (i det mindste delvis) ubevidste i den praktiske bevidsthed. Det relevante spørgsmål er nok: Hvad er alternativet? Den praktiske genrebevidsthed hos seerne eksisterer kun som halvkvædede viser. Vil man vide mere, må man fremprovokere det. Hvordan dette gøres, er et metodisk spørgsmål om interviewteknikker etc., som ikke skal drøftes her. Noget andet er, at hvis det er rigtigt, at TV-udsendelserne faktisk aktualiserer forskellige forståelses- eller fortolkningsregistre alt efter genre, ja så er spørgsmålet, om ikke det metodisk mest hensigtsmæssige er at vende tilbage til teksten og dermed tekstanalysen. Det ville være en glædelig udvikling. Når alt kommer til alt, sidder seeren jo ikke over for en genre, men en udsendelse – hvordan vi så definerer den. Seeren kan komme med nok så mange indsocialiserede genreforestillinger, men hvis teksten skuffer, må han eller hun kaste dem over bord eller trække nogle andre i bevidsthedens genreautomat, hvis teksten skal kunne opfattes. Seeren kan imidlertid også give op, slukke eller skifte kanal. Dermed signaleres en videre problemstilling, nemlig det allerede nævnte værdispørgsmål: at teksterne ikke er værdifri, men kræver kompetencer, som er socialt ulige fordelt.

Inden vi forsøger at tackle dette problem, bør vi imidlertid vende kort tilbage til Allen og hans 'fortolkningsfællesskaber', altså til de tre typer meta-diskurs og sammenhængen mellem dem. Hvis institutionstankegangen skal have noget for sig, må der for det første kunne etableres en vis strukturel sammenhæng inden for hver enkelt diskurs, for det andet må der kunne etableres en sammenhæng mellem diskurserne, og for det tredje må denne sidste sammenhæng kunne belægges med et tekstkorpus af en eller anden slags. De ovenfor anførte bemærkninger om de forskellige diskurser kan højst illustrere, at det er for tidligt at sige noget om, hvorvidt sådanne sammenhænge kan etableres. Det synes, som om vi på dette felt kun er ved begyndelsen.

## Genreinstitution og TV-kritik

At betragte genrer som samfundsmæssige institutioner indebærer en forskydning af perspektivet fra en indholds- eller essensbestemmelse til en funktionsbeskrivelse. Denne perspektivforskydning er grundlæggende baseret på det enkle forhold, at dagligdagens kategorier ikke kan beskrives adækvat med videnskabelige begreber. Institutionstankegangen indebærer således, at man betragter genrer som en slags regelsystem, hvor hverken reglerne eller systemkarakteren skal tages alt for bogstaveligt.

I genreanalysen gør man klogt i at skelne mellem en beskrivelse af genreinstitutionen, 'som den er' (på et bestemt tidspunkt), og en beskrivelse af institutionen, som den burde være. I første tilfælde er en beskrivelse af recipienter og producenter uomgængelig i skabelsen af hypoteser for tekstforståelserne. I andet tilfælde står tekstanalysen i centrum og genererer (alternative) hypoteser for tekstforståelsen (dvs. en gruppe tekster) i forhold til de aktører, teksterne cirkulerer imellem. Denne skelnen nødvendiggøres på TV-området i særlig grad af et tekstbegreb, som er mere ubestemt end andre mediers. Med gradueringen signaleres, at der i diskussionen om andre mediers tekstbegreb er en overdreven tro på læsernes respekt for værkformen.

Værdispørgsmålet i genreteorien kan måske illustreres ved at sammenligne omgangen med genrer med omgangen med moralske regler. Det er regler, som vi føler os forbundne med, men som ikke binder os. De fungerer som en slags spejl, som vi regulerer vor adfærd i forhold til. Regelsættet består af flere indbyrdes modstridende sæt af moralske regler, som vi regulerer os selv med i konkrete situationer - *ad hoc*. At genrerregler også er normer, kan måske videre illustreres med, at dikotomien underholdning/information (som også er genrebestemmelser) altid overlejrer de traditionelle genrer, ikke mindst på TV-området. På denne måde skaffer vi os et spektrum af måder at håndtere tekster på, som kan variere fra situation til situation. Receptionsforskningen fortæller os dog, at 'læse'-situationerne er overlejrere af de institutioner og situationer, de optræder i: Hjemme omgås du både mennesker og tekster på anden måde end ude.

Hvis det er rigtigt, at vi styrer os selv/vor tekstlige adfærd ved hjælp af sådanne regler, må man spørge, hvad det samtidig er, der begrænses. Svaret må være, at det er betydningsdannelsen, som gennem de institutionaliserede 'læse'- og 'skrive'-praksiser får sit eget spillerum. Med en sådan formulering synes teksten at forsvinde ud af billedet, men det ville være mærkeligt, hvis ikke genrerreglerne manifesteredes i teksterne, eftersom producenterne intenderer bestemte læsninger og ikke andre og lægger teksterne tilrette for dem.

Man kan måske derfor bestemme genrer som kulturelt betingede og begrænsede, intertekstuelt konstituerede rum af betydningsmuligheder, som manifesteres både i tekster og metatekster.

Hvordan disse muligheder realiseres, og genrerne dermed institueres, er et kamp- og styrkespørgsmål. Reglerne, som regulerer vore metadiskurser, kan være stærke eller svage: Kirkens stærke greb om tolkningen af helligteksterne er ét eksempel på både styrken og den historiske foranderlighed. Den pornografiske genre er et andet eksempel på, hvordan genren som samfundsmæssig institution er sammenfiltret med andre samfundsmæssige institutioner. I Norge f.eks. er det forbudt ved lov at vise pornografiske billeder i kabelnettene. Dialog og reallid slippes derimod igennem! Ikke mindst pornografien demonstrerer, at genrer er arenaer for (kultur)politisk kamp. På denne arena skal producenterne nok klare sig. De har midlerne og kender deres besøgstid. De 'monogeneriske' TV-kanaler er et eksempel: Det er lykkedes *MTV* at rive musikvideoen løs fra den negativt vurderede genre reklamefilmen og institutionalisere den som egen genre. Dette eksempel fra den nyeste genrehistorie viser ikke alene producenterens magt på arenaen, men tilsvarende konsumenternes svaghed: Efter halvtreds års fjernsyn er videnskabeligt informeret TV-kritik fatalt fraværende i offentligheden.

At definere legitimerbare kritiske positioner i omgangen med TV-mediet er derfor en hovedopgave. Centrum i en sådan bestræbelse er eller kan kaldes kvalitetsbestemmelse. Og kritik er jo i sin klassiske bestemmelse distinktion, at kunne skelne hakkelse fra hø. Fra Bourdieu ved vi, at denne kunnen er et kapitalspørgsmål, og derfor er det måske ikke ulogisk, når den nye kvalitetsdiskussion rejses i forbindelse med dagliglivets hakkelse.

## *Kvalitetsdiskussionens baggrund*

Hvad skal der forstås ved kvalitet i forbindelse med TV? Et opslag i et medieleksikon kan måske hjælpe på vej – hvis man kan finde det. De allerfleste medieleksika har det ikke, men et enkelt sted finder vi følgende opslag: »Quality Control (qc)« – mellem »Quality Circulation« og »Quality Demographics« – med denne forklaring: »En organiserende proces, der har til formål at fastholde produkt- eller service-kvalitet på en fastlagt standard«<sup>58</sup> Det er ikke vanskeligt at se, hvor dette kvalitetsbegreb er hentet fra, nemlig fra nyere såkaldt kvalitetssikring i moderne industri. Sådan sikring varetages nu af store multinationale koncerner som Veritas, der studerer, hvordan effektivitet i produktionen kan opretholdes samtidig med, at produktet er i overensstemmelse med private og offentlige behov. Fra denne anvendelse inden for industrien i almin-

delighed er begrebet vandret over også i den immaterielle produktion, til mediebranchen. Årsagen til denne vandring er utvivlsomt, at denne branche med dereguleringen og internationaliseringen er kommet til at ligne anden industri mere end før – eller rettere, at den konkurrence, som mediebedrifterne nu er udsat for, fremmer management og ledelsestænkning, som bliver mere og mere i overensstemmelse med anden privat virksomhed. Dermed er 'kvalitet' blevet et konkurrenceparameter. Ser man lidt nøjere til, kan man da også se, at det i særlig grad er de såkaldte *public service*-institutioner, som forsøger at vende kvalitetssikringsfilosofien til egen fordel. Særligt diskussionen omkring omstruktureringen af britisk TV har foranlediget en omfattende diskussion af kvalitetsbegrebet. I Japan har NHK iværksat et forskningsprojekt vedrørende »Quality Assessment of Broadcast Programming«.

Det føles uvant at anvende ordet kvalitet i forbindelse med fjernsyn. Kvalitetsstempling af TV-produkter associerer til lurmærkning og lignende reklamestrategier overfor forbrugerne: »Ægte DR Kvalitet!«. Det uvante består formentlig i, at vi er vant til at bruge andre ord om den kvalitative dimension i fjernsynet: »Godt fjernsyn«, »virkelig TV-kultur« eller lignende, eller måske en uvanthed med at omgå fjernsynet med kritikkens termer i det hele taget. Dette peger på, at vi står over for noget på én gang nyt og gammelkendt; begrebet er et 'overgangsbegreb', som både viser tilbage til en traditionel kvalitetsdiskussion og hen til den nye. Denne problemstillingens flerdimensionalitet peger også på, at nogen entydig bestemmelse af, hvad kvalitets-TV er, ikke lader sig gennemføre, eller at man må arbejde med flere forskellige mere eller mindre entydige bestemmelser. Og dette er i sig selv en indikation på nye tilstande – i kulturen, i medierne og i medieforskningen.

## *TV og kvalitet: En problemhistorisk grovskitse*

Problemet kan illustreres med *public service* institutionerne: Et af de fundamentale karakteristika for TV-institutionerne – men særligt *public service*-varianten – er deres dobbelte funktion. De er både producenter og distributører eller sendere. De seneste års deregulering af TV kan beskrives – modelagtigt – som en forandring af relationen mellem disse to funktioner. Før monopolbruddet var det TV-produktionen og de værdiforestillinger, som herskede her, som var den ledende kraft og som gennemsyrede institutionen. Distributionen var et serviceorgan, det var den del af institutionen, som sørgede for, at de producerede programmer blev sendt ud til seerne. Programlægningen var relativ tilfældig udenfor de faste holdepunkter som den daglige TV-avis og søndagsgudstjenesten. *Public service*-institutionernes konkurrence med andre ka-

naler medfører omfattende organisatoriske forandringer, hvis grundlag er en positionering af udsendelsesvirksomheden som institutionens omdrejningspunkt. Man begynder med systematisk programplanlægning, og dagsprogrammet konstrueres efter princippet om halv- eller heltimes moduler, som modsvares af bestemte målgrupper eller segmenter i seermassen. I forhold til TV-produktionen betyder dette, at initiativet nu udgår fra distributionen, som så at sige bestiller programmer, som passer i programmets *slot*-struktur. Dette betyder videre, at publikumsappellen bliver et værdikriterium i produktionen på en helt anden måde end tidligere.

En sådan grov skitse af udviklingen må tages for det, den er, nemlig en beskrivelse af en tendens. Det vil sige, at den forsøger at opfange dominansforhold og ikke nuancerne i de modsætninger og kampe mellem forskellige værdisyn, som præger organisationen. Videre manifesterer omstruktureringen sig organisatorisk ikke som et horisontalt forhold mellem produktion og udsendelse, men typisk som en forskydning mellem bund og top til fordel for toppen. Fakta- og fiktiondivisioner er f.eks. udtryk for en ny måde at klassificere produktionsenheder på, som gør implementeringen af en ny ledelsesstrategi mulig og tilsvarende svækker produktionsenhedernes autonomi. Videre er det klart, at med 'forlagsprincippet' udbredelse (Channel Four-modellen med lille eller ingen egenproduktion og omfattende køb fra eksterne produktionsmiljøer, som f.eks. TV2) forstærkes tendensen til styrkelse af distributionsiden og de værdiforestillinger, der er knyttet til den.

Hvis man betragter denne udvikling som et spørgsmål om større bevidsthed om, hvem man henvender sig til, kommer en anden dimension til syne: I monopoltiden var dette ikke en vigtig diskussion, fordi der var konsensus om, hvem man skulle henvende sig til. I princippet dominerede én bestemt opfattelse af, hvem seeren var i *public service*-institutionernes produktions- og distributionsdiskurs. Seeren var primært *statsborgeren*. Men, vil man sige, dette kan vel kun gælde for den ene af TVs storgener, nemlig nyheder og aktualitetsudsendelser – oplysnings- og undervisningssiden af TV, om man vil. Hvad med kunst- og underholdningssiden? Der er næppe tvivl om, at kampen og grænsedragningen mellem disse udsendelseskategorier udgør et privilegeret sted for studiet af artikulationen af værdinormer i forhold til TV. Kunst var godt og kunne uden større problemer ses i sammenhæng med statsborgeren og den politiske offentlighed, nemlig som den gennem den kulturelle offentlighed formidlede subjektivitet- og identitetsdannelse. Kombinationen af disse to elementers (borgerlige) horisont udgør substansen i det, som i de senere års mediekritik er blevet kaldt paternalismen i *public service*-institutionerne.

Underholdning var tilsvarende noget hakkelse, som eksisterede i et værdimæssig krydsfelt siden den berømte lytterafstemning fra midten af 1920'erne,

som fastslog, at underholdning (balalajka-musik) var det flertallet af lyttere stillede ind på de danske stationer for at få. Underholdningens dobbelte placering i værdisystemet er signifikant i en række henseender. For det første kan man af dette udlede, at smagskulturen i offentligheden altid har været en mindretalssmag, og at denne gennem statslige eller semistatslige organer som eksempelvis Danmarks Radio holder ikke-identiske smagssystemer *nede* eller usynliggør dem. Der er tale om dominansforhold mellem det, seerne bør have, og det, de gerne vil have. For det andet afspejlede dette forhold sig internt i organisationen med en særegen ambivalens: Underholdningsfolkene havde lav prestige og store budgetter. Den kulturelle offentligheds værdisystem kunne også vanskeligt slå rent igennem i en organisation styret af den politiske offentlighed, Radiorådet i DR som mini-folketing. For det tredje er det næppe misforstået, hvis man siger, at med TV-konkurrencen er det netop denne ambivalens i forhold til underholdningen, som er bortorganiseret i *public service*-systemerne. Underholdningen og de henvendelsesformer, den lever af, breder sig nu henover alle formater og genrer og kan siges at have fået dominerende position i organisationen. Samtidigt er mindretalssmagens dominans i den kulturelle offentlighed klart svækket, ja måske helt ude som dominansstruktur. Hvad vi er vidne til, er den meget diskuterede værdi- og smagspluralisme. Det er i denne situation, at den nye kvalitetsdiskussion dukker op som en dobbelt-hed af konkurrenceparameter for *public service* og forsøget på at etablere en egen TV-æstetik.

Der findes en række forsøg på at systematisere kvalitetsbegrebet,<sup>59</sup> og de har alle som grundforudsætning, at kvalitet ikke kan sættes på én formel, at det er et relativt begreb, at kvalitetspluralismen hersker. Det kan derfor være rimeligt – i forlængelse af diskussionen om genrer – at fastholde terminologien, som Allen indførte. Der er tale om forskellige kvalitetsdiskurser, som cirkulerer inden for fjernsynet som samfundsmæssig institution. Som udgangspunkt kan vi fortsætte opdelingen mellem industriens, seernes og kritikens diskurs-felter. Dermed signaleres, at en nyttig tilgang til problemet er at beskrive diskurserne empirisk. Dette er kun sket i meget ringe grad, og de beskrivelser, der faktisk foreligger, er oftest ganske usystematiske eller normativt begrundede. Systematisk empirisk arbejde er derfor en vigtigt opgave, selv om det næppe er klart, hvordan den skal gennemføres, eller hvorvidt det er muligt for alle dimensioners vedkommende. I nærværende sammenhæng kan der kun blive tale om skønsomt udvalgte henvisninger til de enkelte diskursfelter. Først egentligt empirisk arbejde med felterne vil vise om strategien er fornuftig, og om de skitserede felter faktisk eksisterer.



## TV-industrien

Alene begrebet TV-industrien er, som vi så ovenfor, upræcist. Udskifter vi det med produktionen, går vi glip af noget, og udskifter vi det med kommunikationsmodellens sender, går vi glip af noget andet. Det kan ikke undre, at der er flere kvalitetsdiskurser i store organisationer, som ikke alene er opdelt i forhold til fjernsynets storgenre og disses undergenre, men funktionsdelt i forholdet mellem produktion og distribution. Den sidstnævnte deling har afgørende betydning for den tidligere drøftede tekstproblematik. Som distributør arbejder de store TV-institutioner med programmer, *schedules*, flader, som er sammensat af mange forskellige enkeltprogrammer. Som producent må der imidlertid arbejdes med enkeltprogrammer, som på sin side altid er organiseret i forhold til storgenerne (fakta/fiktion), altid i forhold til interne og eksterne genreforestillinger, og nu altid i forhold til konteksten i det overordnede program/programplanen. Spørgsmålet om kvalitet er derfor altid et spørgsmål om kvalitet af hvad.

Det traditionelle svar på spørgsmålet om fladens kvalitet er *mangfoldighed*. Et kvalitetsprogram er et program sammensat af en mangfoldighed af forskellige typer af enkeltprogrammer: Genrer, emner, stilarter, synsvinkler, henvendelsesformer osv. Dette kvalitetskriterium kan gentages på et trin højere niveau, nemlig på mediesystemets niveau. Publikum skal have reelle valgmuligheder. Men hvis systemet som helhed vurderes negativt i denne henseende, bliver dette et problem for særligt *public service* institutionerne, som tendentielt presses ind i rollen som komplementærstation. Det er let at se, at kvalitet på system- og programniveau ikke kan løsrives fra mediepolitiske og finansielle forudsætninger. Det kan tilføjes, at rollen som lappeskrædder er det de skandinaviske *public service*-institutioner forsøger at undgå med al magt – f.eks. med oprettelse af flere kanaler. Disse institutioner vil tilbyde 'fuld pakke' og konkurrere med de kommercielle stationer på deres vilkår, men i tillæg tilbyde de programmer, som ikke er kommercielt lukrative. Dette vil naturligvis overbelaste økonomien og senere som følge heraf den politiske good-will.

Hvis vi vender os mod en mere empirisk forståelse af kvalitet på programfladeniveau er der to muligheder. For det første informationer og beskrivelser af den måde programplanlæggere o.a. taler om en god programplan. Der er skrevet meget få bøger på området, og så vidt det kan ses, er der ikke udgivet nogen interviewsamlinger e.l. om emnet. Nogen diskurs på dette område kan næppe siges at være etableret. En anden tilgang er forsøgene på at måle programplanmangfoldighed med kvantitative metoder.<sup>60</sup> Det er beskedent, hvad der kommer ud af denne tilgang, men det er interessant, at måleenhederne er

traditionelle genre- og programkategorier, som anvendes uden nærmere diskussion.

Vender vi os mod de kvalitetskriterier, som anvendes i produktionen (af enkeltprogrammer), findes der en række undersøgelser, som har interviewet forskellige TV-producenter eller andre højt placerede i produktionshierarkiet. Informanterne er i overvejende grad hentet fra de kommercielle systemer, særligt i USA, mens der mangler materiale om f.eks. de skandinaviske *public service*-producenter. Hvis man imidlertid tager den udbredte udveksling, der foregår mellem systemerne i betragtning – i form af undervisere, studierejser, salgsmesser, prisuddelinger m.m. – så afviger synspunkterne næppe stort. Med andre ord findes der en international diskurs vedrørende kvalitet på programproduktionsniveauet – delvist genrespecifik. Den er på den ene side karakteriseret af mangedimensionalitet og på den anden side – som forventeligt – af en fundamental ambivalens:

»De professionelles tilgang til programevaluering har typisk haft som fokus: den måde programmet er sammensat på ..., programmets popularitet målt gennem ratings ... eller den intuitive fornemmelse ... Vi tror at en struktur bestående af de fem områder vi identificerede i vores interviews kan være nyttig: form, indhold, grad af professionalitet [artistry], henvendelsesform og effekt på seeren og kommerciel succes«<sup>61</sup>

Blumler<sup>62</sup> tilføjer endnu en dimension, nemlig den tekniske kvalitet af billede og lyd. Tilføjer man denne, og tolker man lidt på de andre dimensioner, kan man måske opstille en liste på 5 kvalitetsdimensioner, som produktionsdiskursen tematiserer: *Teknisk kvalitet*, *håndværksmæssig kvalitet* (særligt fortællingens dramaturgi og konsekvens), *indholdsmæssig kvalitet* (særligt emnets relevans for publikum og i almindelighed), *henvendelsesformens kvalitet* (forstået som evnen til at få seerne til at »hænge på«, ikke at tale ned eller op o.l.) og *seerkvantitetens kvalitet* (hvormed menes opslutningen i målgruppen). Bingo på alle fem dimensioner er det optimale, men et program kan være af høj kvalitet, selv om det ikke vinder publikums gunst – og omvendt.

Ambivalensen har netop med dette forhold mellem program og publikum at gøre. Som den amerikanske forfatter og producent Grant Tinker (*Mary Tyler Moore Show* og m.a.) siger det: »at tjene publikum og på samme tid opnå kvalitet er en balancegang«. Steven Bochko (*Hill Street Blues*, *L.A. Law* og m.a.) er mere eksplicit:

»TV er et salgsmidium. Kommercielt TV eksisterer for at sælge varer. Hvis du som en slags bonus kommer til at lave et udfordrende drama, en

god fortælling eller ligefrem kunst, så er det bare et biprodukt i forhold til mediets primære funktion, som er at sælge et stykke sæbe ... Sådan er det bare. Det jeg laver, prøver jeg at lave på trods af dette faktum.«<sup>63</sup>

Set fra den side af ambivalensen, som har med indholdet at gøre, er det påfaldende, at ingen fremhæver 'det glade vanvid' som kvalitet. Næ, relevans er det centrale. Todd Gitlin har i sin bog *Inside Prime Time*<sup>64</sup> givet en dræbende kritik af »the turn towards relevance« som netop en strategi, der skal overbygge ambivalensen eller bøje også indholdssiden ind under afsætningskravet. Dette er utvivlsomt træffende, men fremhævelsen af indholdets relevans kan også forstås som en forlængelse af kravet om realisme, der stadig står centralt i kampen mellem forskellige repræsentationssystemer inden for kunstens verden. I en vis forstand er dette ikke mærkeligt, eftersom (de succesfulde) TV-producenter (man havde nær sagt skabere) typisk *også* etablerer affinitet til den kulturelle offentligheds 'lille kredsløb'. Fjernsynet er således set fra dette diskursfelt en del af en (eller flere) værdisammenhænge – noget som også mere konkret kan forklares med arbejdskraftens cirkulation mellem film, TV, reklame, forlag, altså inden for hele kulturindustrien.

Dette er henvisninger til fiktionens verden. Men hvad med fakta? For den dels vedkommende, som ligger uden for nyhedsformidlingen, synes synspunkterne at være næsten identiske med fiktionsområdet: »Jeg mener, at kvalitet på non-fiktionsområdet er evnen til at informere dit publikum på en sådan måde, at du ikke taler ned til dem, samtidig med at du underholder dem, så effektivt at de ikke skifter kanal«, siger en producent af *National Geographic Specials*.<sup>65</sup> Nyhedsproducenter og journalister er ikke repræsenteret i materialet. Der er imidlertid næppe tvivl om, at nyhedsudsendelser har sin høje prestige ikke alene på grund af sin kobling til magtinstanser i den politiske offentlighed, men også på grund af sin tekstlige transparens – det at være et vindue ud til den virkelige verden. Dette føjer nyhederne sammen med det omtalte relevanskriterium, og tilsammen er disse forestillinger om sandhed, virkelighed og forbedring af mennesket en del af den gennem hele dette århundrede dominerende realismediskurs.<sup>66</sup>

Det refererede materiale giver ikke grundlag for det, men det må antages, at der ved siden af realismediskursen også findes, hvad man måske kunne kalde, en avantgarde diskurs, som særligt fremhæver de formmæssige eksperimenter med TV-mediet og indirekte derfor er en kritik af de henvendelsesformer, som dominerer mediet. Her kan man finde en om end marginal indflydelse fra videokunsten. Den er marginal, fordi den på den ene side har reklamen og musikvideoen som legeplads og på den anden side bliver esoterisk, hvis den løs-

rives fra et effekt- og salgsbudskab i et hverdagsæstetisk medium som fjernsynet.

Den anden indflydelsesrige og måske nu dominerende diskurs er underholdningsdiskursen. Dens substans er oplevelsen, fascinationen, effekten: Kan vi holde på seeren i et bestemt tidsrum?

## Seerne

»Vi beklager den dårlige lyd kvalitet i indslaget fra Langtbortistan« er en formulering, seerne ofte hører i nyhederne. Det demonstrerer, at producenterne er optaget af teknisk kvalitet. Men det siges, fordi TV-institutionerne ved, at seerne er ligeså optagede af teknisk perfektion som producenterne. Alle kender de harmdirrende protester, der lyder, når billedet bliver afbrudt under en fodboldkamp, og skiltet med »Midlertidigt afbrud i billedforbindelsen« har momentane konsekvenser for seernes vurdering af hele institutionen. Uforstyrreligheden og oplevelseskontinuiteten er grundlaget, og det modsatte en 'kold tyrker'. I denne diskurs hører også debatten om gengivelsen af filmformater på TV hjemme, såvel som det langvarige udviklingsarbejde for at forbedre lyden, HDTV m.m. Med *surround* hjemme i stuen forstærkes oplevelsen, og der peges på, at det tekniske interessefællesskab mellem producenter og seere på teknikens område har med ophævelsen af den distancerede kukkasseæstetik at gøre. Diskursen er dermed på producentsiden nøje knyttet til underholdnings- eller oplevelsesdiskursens værdiforestillinger.<sup>67</sup>

Kvalitetsforestillingerne blandt publikum er ikke systematisk udforsket. To forskellige tilgange præger dette område som publikumsforskning generelt, nemlig en kvantitativ og en kvalitativ. I årevis har målingen af antallet af seere til de enkelte programmer været tilkøbet et meget simpelt ratingsystem, hvor de spurgte skal placere udsendelsen på f.eks. en sekspunktsskala: God, halvgod, dårlig etc. Sådanne data kan ikke få fat på vurderingskriterierne<sup>68</sup> og har vel først og fremmest legitimatorisk værdi for TV-institutionerne eller fungerer som hjælpeinstrument ved tolkningen af data vedrørende antallet af seere. En af grundene til dette er, at disse indekser (*appreciation indices*) ikke reflekterer publikums kvalitetsforestillinger. Leggatt har sammenfattet noget af engelsk forskning på området på denne måde:

»For det første anvender seerne en anden vurderingsmålestok, når de bedømmer programkvalitet, end når de skal evaluere deres egne præferencer: Resultaterne inden for de to bedømmelsessystemer er meget forskellige. For det andet er kvalitetsbedømmelserne [quality ratings] lavere

og mere kritiske, end det som kommer ud af seernes angivelse af, hvor godt de kan lide et program [appreciation ratings]; seerne *er* kritiske. For det tredje kan seerne godt lide mange programmer, som de ved ikke er af høj kvalitet, således at popularitet (målt som *share*) *ikke* indikerer programkvalitet ud fra et seerperspektiv. For det fjerde ... er kendskabet til høj kvalitetsprogrammer meget udbredt, og det synes rimeligt at antage, at de også er meget sete.«<sup>69</sup>

Den antydede forskel på det at synes om noget og det at vurdere noget som havende kvalitet er interessant, fordi det peger på, at kvalitetsbegreber og forestillinger tilhører et mere forpligtende offentligt register end privat 'sening'. At dette er relevant, synes at blive bekræftet af kvalitative receptionsundersøgelser af f.eks. Ang og Morley, som viste, at kvinders forhold til og brug af *soaps* bar præg af dårlig samvittighed. Hvad der er kvalitet for seerne, er måske præget af de normative forestillinger, som kolporteres i uddannelsessystemet og af andre medier i offentligheden, f.eks. af kritikken.

Modsætningen mellem kriterierne for det, man synes om, og det, man synes har kvalitet, peger på, at TV-udsendelser kan bruges til flere forskellige ting, at man kan skifte position i forhold til teksten. Det kan ikke komme bag på nogen. Mere interessant er det at spekulere på – undersøgelserne giver ikke grundlag for andet – om og på hvilken måde seernes kvalitetsvurderinger er koblet sammen med eller er en del af de ovenfor tentativt beskrevne diskurser. Man kunne godt få den mistanke, at f.eks. realismediskursens moralske indhold er det, som får seerne til at udtrykke skyldfølelse (hvis de udspørges af fremmede), når de bliver taget i at nyde 'eskapistiske' sæbeoperaer. Selv om Birgitta Højers tidligere omtalte arbejde med genrerens oplevelsesdimensioner ikke direkte er rettet mod kvalitetskriterier, så er de nærværende, når de nationale produkter diskuteres. Det er hverdagsrealistiske skildringer, som gør det muligt at anvende udsendelser af denne type til at bearbejde sine sociale og kulturelle erfaringer. Udenlandsk (amerikansk) fiktion etablerer et snævrere erfaringsrum, et primært tekstligt erfaringsrum. Seriens tidligere episoder, genretræk og tekstspecifikke sandsynlighed: »när innlevelsen är mindre blir tittaren medveten om sine genreföreställningar. Det sker i förhållande til Falcon Crest där genrekomentarer är mycket vanliga i receptionen. Tittaren distanserar sig och lägger märke till textuelle aspekter.«<sup>70</sup>

I (gode) nationale udsendelser er det transparensen og identifikationen, som åbner op for erfaringsrelationerne. Det er så at sige Hollywood-paradigmet appliceret på 'lokalt' materiale, som giver respons. Det peger atter på realismediskursen som central og måske mere central – dvs. dominerende – end for industrien. Materialet er imidlertid for spinkelt til at kunne placere underhold-

ningsdiskursen. Selv om denne relaterer sig til det, Höijer kalder »mediasfären«, så er denne jo også domineret af 'lokale' kulturelle elementer og personer.

Men som både seerne og industrien ved, er seere og seere ikke det samme. Mænd og kvinder, gamle og unge, lavtuddannede og højtuddannede, arbejdende og arbejdsløse har forskellige sociale og kulturelle erfaringer, som må sætte sig spor i receptionen og i forskellige vurderinger af fjernsynets og udsendelsers kvalitet. Höijers materiale giver ikke grundlag for meget på dette område, men de mange receptionsanalyser af sæbeoperaer og deres kvindelige publikum antyder, at man kan finde noget. Det er logisk at antage, at når bestemte typer af udsendelser, genrer, *kan* forskellige ting med forskellige seere, så er der tilkøbet forskellige vurderingskriterier. Måske kan man sige, at kriterierne har med to forskellige referencesystemer at gøre. I realisme-diskursen hentes kriterierne fra den sociale erfaringsverden, mens den mere abstrakte underholdning henter sine fra erfaringer med medierne. Hvis der er sådan noget som en underholdningskvalitetsdiskurs, så er den – netop fordi den har oplevelsen i centrum – altid samtidig en æstetisk refleksion: Hvilke genrer tilbyder den bedste oplevelse? Eller: den enkelte udsendelse og dens oplevelseskvalitet er en skrøbelig sag og vil altid blive sammenlignet med tidligere forsøg på at tilfredsstille behovet for oplevelse – inden for og på tværs af genrer.

## *TV-kritikken og medieforskningen*

Kritikken er traditionelt ophævelsen af særinteresserne i offentlighedens kritiske ræsonnement. En sådan (kulturel) offentlighed eksisterer ikke længere, og på TV-området har den heller aldrig gjort det. Offentligheden består af del-offentligheder og af semi-offentlige institutionaliseringer af disse, f.eks. de højere læreanstalter, og forskellige former for mediekritik er distribueret på dem.

Med TV-kritik tænkes der i særlig grad på dagbladenes omgang med TV-mediet og dets udsendelser. Stofområdet er populær læsning, men prioriteres lavt af aviserne – i Skandinavien så man tydeligt, at elimineringen af én fælles TV-kanal fik som konsekvens, at mange aviser ikke længere trykte daglige TV-anmeldelser – stoffet flyder ofte sammen med underholdningsstoffet og er gennemgående karakteriseret ved letbenet, subjektiv causeren.

Området er påfaldende dårligt beskrevet, og nogen skandinaviske undersøgelser ses ikke at være foretaget, men der findes noget engelsk og amerikansk

materiale. Der synes at være ret god overensstemmelse i vurderingen af TV-kritikken:

»Det avis- og tidsskriftkritikerne i vort udvalg skriver, er hovedsageligt beskrivende og mangler generelt dybde, når de nærmer sig analytiske emner. De fokuserer minimalt på indholdet, og skriverier om TV som kunstart er bogstavelig talt ikke-eksisterende.«<sup>71</sup>

Brunsdon<sup>72</sup> gør opmærksom på, at der ligger mange udtalte værdiforestillinger gemt i avisernes håndtering af TV-stoffet. Man kan selv studere, hvordan satellitkanalerne er placeret i forhold til de nationale kanaler, eller de, som ejes af samme selskab, som ejer avisen; eller hvordan filmstoffet er behandlet. Brunsdon påpeger, at i tabloidaviserne (de engelske) er filmene ofte taget ud af programoversigterne i en særlig liste. Hvilke implicitte vurderinger ligger der her? Hvilke systematiske forskelle er der mellem omnibusavisernes håndtering af dette stof og tabloiderne? Hvorfor bliver eksperter kaldt ind til kritisk vurdering af valgudsendelser, når der er valgkamp osv.? Feltet er vidt åbent for undersøgelse.

Et afgørende og påtrængende spørgsmål er naturligvis, hvorfor TV-kritik er så dårlig, eller hvorfor den er så meget mindre indgående end bogkritikken, teaterkritikken og filmkritikken. Det kan vel ikke bare være aviserne og deres skribenter, som er ukyndige. Man kan få på fornemmelsen, at det har noget med selve TV-mediet at gøre. For eksempel tekstproblemet. En undersøgelse af hvad, der skrives om TV, ville måske afsløre, at det meste, relaterer sig til udbuddet, til kanal- eller schedule-niveaet i en eller anden form. Nogle kritikere skriver ud fra det selvkomponerede *flow* fra aftenen i forvejen, andre skriver om enkeltudsendelser. Det sidste synes at blive stadig sjældnere. Synsvinklen er ofte en kopi af snakken rundt om sofabordet blandet med *common sense*-betragtninger og kvikke bemærkninger.

Grundlæggende har problemet sammenhæng med fraværet af en TV-æstetik. Kvalitetsvurdering kræver et objekt at vurdere, en tekst og en kvalitetsdiskurs, siger Brunsdon, men »der findes så godt som ikke nogen udfoldet diskurs som drejer sig om kvalitet, bedømmelse og værdi, som ikke er hentet fra produktionspraksis eller fra de professionelle forestillingsverdener«. <sup>73</sup> Og hun vil have en æstetik for TV, fordi de andre klassiske mediers æstetik i dag er konstrueret over modsætningen til det vulgære TV-medium. En kontinuitet med andre æstetiske systemer betyder indføjning af TV i et klassebaseret magtsystem som beskrevet af Bourdieu. Men der er noget galt med termen æstetik, mener hun. Den passer ikke rigtigt til fjernsynet, så det er ikke sikkert, vi kan få en æstetik for TV.

Mulgan mener heroverfor, at »fjernsynets natur som massemedium og som medium for det naive blik måske gør det uegnet som grundlag for at udvikle en æstetik«. <sup>74</sup> Det er godt, mener han, men han finder kun grundlag for det i de gode gammeldags direkte udsendelser, som fungerer som vindue mod verden. Hvis ikke TV finder tilbage til og påtager sig denne rolle, kan det ikke undslippe problemerne med æstetikken.

For den medieforskning, som historisk er kritisk, dvs. en antiautoritær kritik af et borgerligt kunst- og værdisyn og dets sociale forudsætninger, men som nu fuldt ud er institutionaliseret i den højere del af uddannelsessystemet, er der – i hvert fald tilsyneladende – tale om et dilemma. Men fjernsynet, populærkulturen og det naive blik har ikke modkulturfunktion i samme omfang som for 30 år siden, og det æstetiske blik har ikke samme hegemoniske position som dengang og slet ikke som i Bourdieus hjemland!

Hvilke kvalitetsdiskurser kan udlæses af TV-kritikken, er ligeså vanskeligt at fastlægge, som forsøget på at bestemme genrediskurser. Det mest påfaldende ved avisernes behandling af TV-stoffet er vel den massive interesse for medieindustrien som *backstage* og dens centrering omkring fjernsynets oplevelsespotentiale, dvs. for det, som forsøgsvis er blevet kaldt underholdningsdiskursen. Nogen fællesnævner udover denne er det vanskeligt at få øje på, når de tre diskursfelter ses i sammenhæng. Man må imidlertid ikke glemme, at al tekstbestemmelse også er klassifikation, og det er ikke muligt at klassificere uden distinktion og kvalitetskriterier. I et medium, som bl.a. er karakteriseret ved et ustabil tekstbegreb, er det egentligt ikke mærkeligt, at der hersker kvalitetspluralisme. En specifik TV-æstetik – hvis den i det hele taget er nødvendig – må starte her. Må starte med en erkendelse af det almindelige ved det særlige i TV-teksterne og samtidig ved det særlige ved det almindelige i omgangen med mediet.

## *TV-æstetik som manipulationsæstetik?*

Brunsdon har utvivlsomt ret i, at vanskelighederne har noget at gøre med forståelsen af fænomenet æstetik. Inden for traditionel kunstfilosofi er æstetik og æstetisk erfaring karakteriseret ved at være forskellig fra dagliglivet og dets erfaringsverden. Fjernsynet tilhører utvivlsomt dette dagligliv og dets erfaringer. Heraf modsætningen. Men fjernsynet er jo *ikke* et vindue mod verden i den naive forståelse. Det er et æstetisk medium, et kompleks af repræsentationssystemer, som listigt tiltrækker det naive blik. Heraf forvirringen. Et forsøg på at opløse denne kunne tage udgangspunkt i en artikel, den tyske kunstfilosof R. Bubner <sup>75</sup> skrev i slutningen af 1980'erne. Han sonderer netop mel-



lem dagligdags og æstetisk erfaring og knytter den sidste historisk til festen. Hvad der er sket er, at festen er blevet en del af dagliglivet, det er blevet æstetiseret. Man vil kunne hævde, at fjernsynet har været og er en vigtig del af den proces. G. Schulze<sup>76</sup> har i sin kæmpemæssige undersøgelse af tysk ungdomskultur fulgt Bubner op og med begrebet oplevelsessamfundet forsøgt at give empirisk substans til æstetiseringshypotesen. Han hævder, at æstetiseringen af dagliglivet er *oplevelsesrationalitet*, som er funktionalisering af de ydre omstændigheder for det indre liv. Omstændighederne gøres så at sige til oplevelser, som reflektivt manipuleres, således at man reagerer på en måde, man selv finder behagelig. I velstandssamfundet er omstændighederne ikke længere skæbne, men kan vælges efter behag. Grundlæggende er oplevelsesrationalitet en form for »jag-teknologi«, som bruger de ydre omstændigheder som instrument for konstruktionen af jeg-billedet, profilen.

Det er ikke vanskeligt at tænke fjernsynet ind i denne sammenhæng med sin lave tærskelværdi (tilgængelighed), sin mangfoldighed af tilbud (kanaler, programplan) og sin objektmæssige (tekst) og tidslige manipulerbarhed. Men hvordan skulle en æstetik se ud i dette perspektiv? Netop inden for en selvmanipulativ oplevelshorisont vil interessen for de teknikker, som de valgte objekter tilbyder og forsøger at omgå den kontingente, konkrete brug med i hensigten at gennemsætte en samfundsmæssighed uden legitimitet, blive reflekteret kritisk. Interessen for og bevidstheden om, 'hvordan det er lavet', er udbredt. Brugen af båndoptagere, videokameraer og med tiden multimedia på data bidrager til mediemanipulativ bevidsthed. Dette kan også ses udtrykt i den massive fremstilling af mediernes *backstage*, som både fjernsynet og sekundærmedierne er fyldt af: Filmen bag filmen, interviews med alle slags medvirkende i produktionsprocessen. I denne type medieomtale forenes industriens afsætningsmål med oplevelsessamfundets subjekter i en fælles manipulationsrationalitet. En æstetik i dette billede ville være noget så tilsyneladende paradoksalt som en effekt- eller-virkningsæstetisk produktionsæstetik – eller måske bedre: slet og ret en manipulationsæstetik.

En sådan TV-æstetik vil interessere sig for den manipulative interesse (intentioner) og dens midler (brugen af teknikken i konstruktionen af oplevelsespotentialet) for udsendelsen som tekstenhed, men også for genren i det omfang denne kan betragtes som bundter af manipulative greb, dvs. henvendelsesformer og udsigelsesstrategier, som resulterer i relativt stabile oplevelsespotentialer. Den vil interessere sig for seermanipulationen af de tilbudte oplevelser og må dermed også arbejde med et seerbaseret tekstbegreb. Den vil videre interessere sig for den tværmediale sammenhæng, TV indgår i, som udgør materialet for subjektkonstruktionen og for gruppedannelserne (Schulze kalder dem miljøer), der konstrueres som en del af denne proces. For en sådan æste-

tik er det en selvfølge, at kvalitet er et relativt begreb, men gennem indsigt i løgnens konstruktionsprincipper har den option på sandheden og distinktionen. Dens mediepolitiske perspektiv vil være udbudsmangfoldigheden i mediesystemet. Dens videre politiske perspektiv og begrænsning er økologiens.

## Noter

1. Første del af denne artikel er en forkortet og bearbejdet udgave af artiklen »TV og genre« offentliggjort i P. Dahlgren (red.): *Den mångtydiga ruten. Nordisk forskning om TV*, Stockholm 1994. Dele af afsnittet om kvalitet blev holdt som foredrag på det første eksterne seminar i forskningsprojektet 'TVs Æstetik' på Sandbjerg, d.25.-27. okt. 1994.
2. Brian G. Rose (ed.): *TV Genres*, Westport, Conn. 1985.
3. S. M. Kaminsky og J.H. Mahan: *American Television Genres*, Chicago 1985.
4. Ann Kaplan: *Regarding Television*, L.A.1983.
5. David Marc: *Demographic Vistas*, Pennsylvania 1984.
6. Hal Himmelstein: *Television Myth and the American Mind*, New York 1984.
7. Horace Newcomb: *TV. The Most Popular Art*, New York 1974.
8. Frands Mortensen et. al.: *Mediehåndbogen*, København 1990.
9. *Mediekultur*, nr. 14, 1990. Se f.eks. J. Palmer: »Generer og medier – et kort overblik« i denne.
10. Nok så konkret som den luftige modenhedstese er tesen om, at det er de organisatoriske ændringer i TV-produktionen som følge af konkurrencen om seerne, der fremtvinger 'genreblanding'. Se f.eks. Henrik Søndergaard: *DR i tv-konkurrencens tidsalder*, København 1994, p.126.
11. De såkaldte monogeneriske kanaler distribuerer ikke blot én genre. Som mindstemål er der jo journalistiske rammeprogrammer, som håndterer præsentationen. Derfor burde man måske kalde dem monomane.
12. Jf. Jane Feuer et. al.: *MTM: 'Quality' Television*, London 1984. Bemærk distancen til industriens kvalitetsopfattelse markeret gennem citationstegnene: 'Quality' Television.
13. Jf. U. Hauptmeier: »Sketches of Theories of Genre«, in: *Poetics*, vol. 16, 1987, p.403, der i sin undersøgelse fandt flere end 700 genrebetegnelser.
14. Bd. 3, 1973.
15. R. Cohen: »History and Genre«, in: *New Literary History*, vol 17, nr. 2, 1986.
16. T. Todorov: »L'origines des genres«, in: T. Todorov: *Les Genres du Discours.*, Paris 1978. Den engelske oversættelse (*Genres in Discourse*, Cambridge 1990) er ikke pålidelig.
17. Loc.cit., p.49.
18. Loc.cit.
19. Loc.cit., p.51.
20. Loc.cit.
21. M.M. Bakhtin: »The Problem of Speech Genres«, in: M.M. Bakhtin: *Speech Genres & Other Late Essays*, Austin 1986.
22. Se hertil M. Bakhtin, loc.cit., p.66.
23. Loc.cit., p.95.

24. T. Todorov, p.60.
25. Loc.cit., p.57.
26. T. Todorov: *Den fantastiske litteratur*, København 1989.
27. Op.cit., p.10.
28. Op.cit., p.11-12.
29. L. Cawelti: »The Question of Popular Genres«, in: *Journal of Popular Film & Television.*, vol. 13, nr. 2, 1985, p.57.
30. Spørgsmålet er, hvor naturlig denne sammenhæng egentlig er: Ganske vist er film og TV begge audio-visuelle medier, men som efterhånden mange har påvist, så ligner film og TV hinanden ret lidt. Den måde TV-programmer er konstrueret på, har – som jeg har forsøgt at påvise i artiklen »Underholdning: En alvorlig Sag!«, in: Frands Mortensen et. al. (eds.) *Underholdning i TV. Dansk massekommunikationsforskning 1*, København 1981 – mere lighed med tidligere folkelige underholdningsformer, særligt varietéen. I dette lys kan det være, at filmen skal ses som et undtagelsesfænomen og derfor uegnet til at belyse TV-mediets særtræk.
31. Th. Schatz: *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York 1981.
32. Op.cit., p.16.
33. Op.cit.
34. Op.cit., p.38. Synspunktet har han hentet hos H. Focillon.
35. P. Cook (ed.): *The Cinema Book*, London 1987.
36. Op.cit., p.59.
37. Selv om diskussionerne i *Screen* er udgangspunktet for denne artikel, så findes der (helt) andre, vigtigst Derrida.
38. S. Neale: »Questions of genre«, in: *Screen*, vol. 31, nr. 1, 1990.
39. Loc.cit., p.60. Neale citerer H.R. Jauss.
40. Loc.cit., p.49.
41. R. C. Allen: »Bursting bubbles. 'Soap Opera', audiences, and the limits of genre«, in: Seiter et. al. (eds.): *Remote Control. Television, Audiences, & Cultural Power*, London 1989.
42. Loc.cit., p.45.
43. Loc.cit., p.50.
44. Loc.cit.
45. Loc.cit., p.53.
46. P. Dunbar: *Script-Writing for Television*, London 1965, p.93.
47. N.N. Willis og C. D'Arenzo: *Writing Scripts for Television, Radio and Film*, New York 1981, p.260-61.
48. Op.cit., p.208-9 (se note 3).
49. A. Asa Berger: *Scripts. Writing for Radio and Television*, London 1990.
50. Op.cit., p.60.
51. Andre henvisninger kunne være T. Liebes og E. Katz: »On the critical abilities of television viewers« og E. Seiter et. al.: »'Don't treat us like we're so stupid and naïve'«, begge artikler i E. Seiter et. al. 1989 (se note 41).
52. N.-Aa. Nielsen: »Fiktion og programklassifikation«, in: E. Nordahl Svendsen (red.): *Medieforskning i Danmarks Radio 1986*, København 1987, p.101.
53. Op.cit.
54. B. Højjer: *Lustfyldt glömska, kreativ illusion och realitetsprövning. Om publikens tankeprocesser vid tittande på fiktion och fakta*, Stockholm 1991.
55. Op.cit., p.57.

56. Op.cit., p.68.
57. I Højers senere arbejde er det netop graden af abstraktion, dvs. distance fra den erfarede virkelighed, som udgør det distinktive træk: Jo mere erfaringsnær teksten opleves, desto mindre optræder tekstlig refleksion. Bruger man således det erfaringsindhold, som recipienterne siger bliver fremkaldt ved seningen som kriterium, kan man måske give TVs storgen nyt indhold. Fakta-genrer bliver da udsendelser baseret på social erfaring med nyheder relateret til 'offentlig' erfaring og en hverdagsrealistisk serie som *Tre kärleker* relateret til den private erfaringsverden. Fiktion derimod er (populærkulturelle, både importerede og egenproducerede) udsendelser som netop er abstrakte i forhold til sociale erfaringer: »*Falcon Crest* tolkas som en fatasiberättelse som inte har mycket med verkligheten att göra. Intrigen, händelserna och personerna får mening främst i relation till publikens kännedom om vad som tidigare har hänt och föreställningar om vad som brukar vara vanligt inom genren, dvs. det som er textuellt sannolikt«. Det bør bemærkes i forhold til kvalitetsdiskussionen nedenfor, at koblingen *public service*, realisme og genre er ladet med (uudtalte) kvalitetsforestillinger. B. Højer: *Genreföreställningar och tolkningar av berättande i TV*, Stockholm 1995. p.102.
58. R. Terry Ellmore: *NTC's Mass Media Dictionary*, Lincolnwood, Illinois 1991, p.477.
59. Se f.eks. Z. Mulgan: »Television's Holy Grail: Seven Types of Quality«, in: G. Mulgan (ed.): *The Question of Quality. The Broadcasting Debate 6*, London 1990; K. E. Rosengren et. al.: »Quality in Programming. Views from the North«, in: *Studies of Broadcasting*, nr. 27, Tokyo 1991; J. G. Blumler: »In Pursuit of Programme Range and Quality«, in: *Studies of Broadcasting*, nr. 27, Tokyo 1991.
60. Se S. Ishikawa et. al.: »Diversity in Television Programming. Comparative Analysis of Five Countries«, in: *Studies of Broadcasting* nr. 30, 1994, og den der anførte litteratur.
61. R. Albers: »Quality in Television from the Perspective of the Professional Program Maker«, in: *Studies of Broadcasting*, nr. 28, 1992, p.59. Den bedste oversigt over litteraturen gives af T. Leggatt: »Quality in Television. The Views of Professionals«, in: *Studies of Broadcasting*, nr. 29, 1993.
62. J. G. Blumler, loc.cit. (se note 59).
63. Begge citater fra Albers, loc.cit., p.57. Til den generelle problematik vedr. betydningen af ratings for TV-producenterne, se M. Goldsman Cantor: »The Role of the Audience in the Production of Culture: A Personal Research Retrospective«, in: J. S. Ettema og D. Ch. Whitney (eds.): *Audience-making: How the Media Create the Audience*, London 1994.
64. T. Gitlin: *Inside Prime Time*, New York 1983.
65. Citatet er hentet fra Albers, loc.cit., p.51.
66. At denne omfatter både fiktion og fakta symboliseres af Zola og hans berømte »J'accuse«. Det ubesværede skift mellem litterær og politisk offentlighed peger på diskursens styrke på dette tidspunkt.
67. Jf. i øvrigt R. LaRose: »Perceived Transmission Quality Assessment«, in: *Studies of Broadcasting*, nr. 28, 1992.
68. Jf. Blumler, loc.cit. p.204. En beskrivelse af de forskellige måder at lave disse inddeks på gives i B.S. Greeberg og R. Buselle: »Television Quality from the Audience Perspective«, in: *Studies of Broadcasting*, nr. 28, 1992, p.164ff.
69. T. Leggatt: »Identifying the Undefinable. An Essay on Approaches to Assessing Quality in Television in the UK«, in: *Studies of Broadcasting*, nr. 27, 1991, p.116.

- Disse resultater er senere bekræftet af T. Morrison i *Invisible Citizens*, London 1986. Et tidligt forsøg på med kvantitative metoder at ekstrahere kritiske dimensioner blandt publikum er H. Himmelweit et. al.: »The Audience as Critic. A Conceptual Analysis of Television Entertainment«, in: P.B.Tannenbaum (ed.): *The Entertainment Functions of Television*, Hillsdale, New Jersey 1980.
70. B. Højjer 1995, p.103 (se note 57 og også citatet i dette).
  71. Albers, loc.cit., p.32 (se note 61). Denne sammenfatning stemmer med H. M. Newcomb: »American Television Criticism 1970-1985«, in: *Critical Studies in Mass Communication* vol 3, 1986. Engelske analyser finder man hos M. Poole: »The Cult of the Generalist – British Television Criticism 1936-83«, in: *Screen*, vol. 25, no 2, 1984; J. Caughie: »Television Criticism: A Discourse in Search of an Object«, in: *Screen*, vol. 25, no 4-5, 1984; C. McArthur: »Point of Review. Television Criticism in the Press«, in: *Screen Education*, no 35, 1980; K. Myers: »Television Previewers – No Critical Comment«, in: L. Materman (ed.): *Television Mythologies*, London 1984.
  72. Ch. Brunson: »Television. Aesthetics and Audiences«, in: P. Mellencamp (ed.): *Logics of Television.*, London 1990.
  73. Loc.cit., p.61.
  74. Mulgan, p.19 (se note 59).
  75. R. Bubner: »Ästhetisierung der Lebenswelt«, in: R. Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1989.
  76. G. Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursociologie der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 1992.

