

Tv-serien som vor tids roman?

I gennem de senere år har der floreret en idé om, at moderne tv-serier kan betragtes som vor tids udgave af romanen. Idéen er blevet fremsat af såvel kreative aktører som kulturjournalister og forskere. Selv om man med al rimelighed kunne fremhæve tv-serier fra et hav af lande, så har romananalogien især fået vind i sejlene i forbindelse med den efterhånden massive omtale af nyere timelange amerikanske tv-serier såsom *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), *The Wire* (HBO, 2002-2008) og *Mad Men* (AMC, 2007-). Kort sagt er der tale om tv-serier, der kan knyttes til det fænomen, som den danske udgivelse *Fjernsyn for viderekomne* (2011) benævner en "tredje guldalder" inden for amerikansk tv-dramatik. Det er således også fra den kant, at hovedeksemplerne i nærværende artikel vil komme.

Hverken i samtiden eller historisk set er romanen imidlertid den eneste udtryksform, som er blevet sat i forhold til tv-serien.

Ser man på amerikansk tv-fiktions tidlige år, hvor mange serier blev sendt live, og viften af tv-serier blandt andet talte soap-serier (fx *Guiding Light* [CBS, 1952-2009]) og situationskomedier (fx *Amos 'n' Andy* [CBS, 1951-53] & *I Love Lucy* [CBS, 1951-57]) foruden de mere hæderkronede antologidramaer (individuelle tv-spil som fx *Marty* [NBC, 1953], der blev præsenteret inden for en overordnet ramme), så var der primært stærke forbindelseslinjer til radioen, kun sekundært til film og litteratur.¹ Radio og tv deler dels en række mediemæssige karakteristika: Det var og er stadig centralt for begge medier, at de kan transmittere live, at de udspringer fra én central kilde og broadcastes til et ukendt massepublikum, at det er et medie, der møder sine modtagere i deres eget hjem og således fletter sig ind i vores sociale liv og antager henvendelsesformer, der netop er afstemt i forhold til denne kombination af massekommunikation og parasocial interaktion (se fx Horton & Wohl 1997 [1956]). Dels var der særligt i amerikansk tv-historie en tæt branchemæssig forbindelse, idet det i langt højere grad var de store radiostationer, som kontrollerede tv-markedet, mens Hollywoods filmimperier hovedsageligt så det nye medie som en potentiel trussel. Der var således en stor migration af radiomedarbejdere

og radioprogrammer over i tv-sendebladen – herunder *Amos 'n' Andy* (se Nielsen 1994). Til gengæld var meget få etablerede Hollywood-medarbejdere medvirkende til at udarbejde tv-mediets fortælle-mæssige og æstetiske palet (filmfotografen og instruktøren Karl Freund's tre-kamera-set-up og belysningsstrategi til *I Love Lucy* var en vigtig undtagelse).

Der tales ikke meget om forbindelsen mellem tv-serier og radioen i dag, andet end i nedsættende forstand, som når *The Sopranos'* ophavsmand, David Chase, forklarer, at "Television is really an outgrowth of radio. And radio is just all yak-yak-yak-yak. And that's what television is: yak-yak-yak-yak. It's a prisoner of dialogue, film of people talking" (Biskind 2007). Chase havde en lang karriere inden for tv-produktion bag sig, før han påbegyndte *The Sopranos*, og har måske af den grund følt det magtpåliggende at lægge afstand til det tv-medie, som *The Sopranos* trods alt skulle formidles igennem. Han taler med beundring om *Twin Peaks*, fordi serien i højere grad gav mindelser om andre kunstarter end lige tv:

“ There's mystery in everything David Lynch does. I don't mean, Who killed Laura Palmer? There's a whole other level of stuff going on, this sense of the mysterious, of the poetic, that you see in great painting, that you see in foreign films, that's way more than the sum of its parts. I didn't see that on television. I didn't see anybody even trying it. (Biskind)

Chase udtalte, at han i stedet anskuede *The Sopranos* som et projekt, der gik ud på at levere en spillefilm om ugen (ibid.). Det har Michael Mann også udtalt om *Miami Vice* (se Højer 2011, 19), men det er bemærkelsesværdigt, at Chase – ud over de åbenlyse genrerrevisionistiske bestræbelser i *The Sopranos* – også specifikt søgte hen imod *kunsthøjens* æstetiske normer (større fortolkningsrum, karakterer i eksistentielle grænsesituationer, tvetydighed, digressioner, markeret udsigelse, transgressive impulser i forhold til repræsentationen af sex, vold og eder).²

Med udtalelser som ovennævnte er Chase fuldstændig i tråd med HBO's efterhånden legendariske slogan "It's Not TV. It's HBO."³ Såvel Chases bemærkninger som HBO's slogan er udtryk for en efterhånden velkendt bestræbelse på at dissociere sig fra sit mediemæssige udgangspunkt for i stedet at associere sig med mere lødige eller højkulturelle udtryksformer. Dette forhold kender man også fra andre medier, fx fra filmens barndom i den såkaldte *film d'art*-bevægelse, der forsøgte at tiltrække middelklassen ved at filmatisere scenekunstens og litteraturens klassikere i statiske totalindstillinger. Eller når D.W. Griffith forsvarede sin anvendelse af parallelklipning i *After Many Years* (1908) ved at referere til Charles Dickens' romaner, som indeholder lignende overgange mellem to handlingsforløb (Griffith 1969). Der er altså ikke kun tale om æstetiske strategier, men også om kommunikative strategier. I forbindelse med nyere amerikanske tv-serier er denne dissocieringstendens fra tv gået så vidt, at forskere ligefrem har fundet det nødvendigt at *genindskrive* de kanoniserede serier i tv-historien ved at påvise, hvorledes de knytter sig til *tvmediets* normer og konventioner (se fx Engelstad 2011).

At sammenkoble tv-serien med et andet medie eller en anden udtryksform er altså ingenlunde nyt – faktisk nærmest uomgængeligt.⁴ Ikke desto mindre har sammenligningen af romanen og den timelange dramaserie igennem de senere år været

bemærkelsesværdigt. Når det fra alle hjørner af mediekredsløbet – i produktionskulturen, fankulturen, markedsføringen, kulturjournalistikken, akademiske udgivelser mv. fremhæves, at der er et slægtskab mellem tv-serier og romankunst, så står det klart, at vi har med et fænomen at gøre, som fortjener at blive belyst mere indgående (se fx Monggaard 2010, Thorsen 2011, Schepelern 2011, Gjelsvik & Bruhn 2011, Oxholm 2011). Herhjemme har Søren Staal Balslev med flere bidrag i *Weekendavisen* ligefrem været en art bannerfører for antagelsen og har fremsat en række argumenter for, at tv-serien som udtryksform har fællestræk med romanen (Balslev 2010, 2011). En mere eller mindre eksplicit problemstilling er også, om tv-serien i en eller anden forstand er i færd med at overtage romanens domæne. At det nu er tv-serier, som har overtaget nogle af romanens hævdvundne funktioner såsom at levere de store, vidtforegnede samfundsskildringer. Det kan man godt diskutere på et værkerternt og hypotetisk plan. I forhold til det *faktiske* forbrug af henholdsvis romaner og tv-serier er det til gengæld uhyre vanskeligt at besvare, om fx flere og flere ser tv-serier *i stedet* for at hive en roman ud af bogreolen – i hvert fald hvad angår danskernes medieforbrug.⁵ Lad os derfor i første omgang fokusere på romananalogien.

Ét af de første problemer opstår i bestræbelsen på at definere de to udtryksformer, særligt romanen er svær at indfange definitorisk. Selv korte arbejdsdefinitioner som “en længere fiktiv beretning i prosaform” kan diskuteres: *skal* det være i prosaform, og *skal* det være fiktivt? Hvad med versromaner som Frederik Paludan-Müllers *Adam Homo* (1842-49) eller romaner, hvor biografiske eller andre faktuelle dimensioner er indlejret i fortællingen? Lad os i udgangspunktet antage, at vi med roman taler om en fiktiv prosatekst på mindst 100 sider og med en længde på 300-600 sider som norm. Inden for tv-fiktionen er der naturligvis også en lang række forskellige genreforviklinger og -forgreninger: situationskomedier, miniserier, docusoaps, soap-serier, dramedier og deslige. Da diskussionen først og fremmest har knyttet sig til serier som *The Sopranos*, *The Wire*, *Mad Men*, *Breaking Bad* (AMC, 2008-), *Game of Thrones* (HBO, 2011-) mv., er det hensigtsmæssigt at tage udgangspunkt i den timelange dramaserie, som i virkeligheden kan vare helt ned til 38-40 minutter alt afhængig af reklamepausernes længde.

Men er der så noget om sammenligningen mellem netop *romanen* og tv-serien? Ja, det er der faktisk. Sammenligningen er gangbar i forhold til en række parametre – særligt hvis man indsnævrer de i udgangspunktet temmelig heterogene og vidtfavnende udtryksformer “romanen” og “den timelange tv-serie” og fokuserer på bestemte eksempler og strømninger samt på bestemte distributions-, brugs- og oplevelsesformer. Eftersom den nyere tv-series slægtskab med spillefilmen har været mindst lige så højt besunget (se fx Hill & Hu 2008), så vil jeg i min sammenfatning af indlysende berøringsflader mellem roman og tv-serie undertiden perspektivere til spillefilmen.

Romanen og tv-serien har berøringsflade i forhold til *udgivelsesfrekvens*. Alexandre Dumas’ (1802-1870) og Charles Dickens’ (1812-1870) romaner udkom fx ofte som *føljetoner* i tidsskrifter eller aviser (typisk med en måneds eller uges mellemrum) for først senere at blive udsendt som samlet bogværk. Det ligner i en vis udstrækning tv-

seriens udgivelseshistorik fra ugentlig tv-visning til samlet udgivelse i DVD-bokssæt. Et instruktivt eksempel kan være Charles Dickens' *Hard Times*, der udkom ad tyve omgange hver lørdag fra 1. april til den 12. august 1854 i Dickens' eget tidsskrift *Household Worlds*. Hver føljeton var enten ét eller to kapitler (kapitlangivelsen var allerede angivet i selve tidsskriftet) bortset fra første og sidste udgivelse, der begge rummede tre kapitler. Selv denne indlednings- og afslutningstunge udgivelsesform kan minde om de udvidede pilotafsnit i serier som *Twin Peaks* eller det dobbeltafsnit, som indleder femte sæson af *Mad Men*, ligesom visse tv-serier såsom *Battlestar Galactica* (Sci-Fi Channel, 2004-2009) og vores egen *Rejseholdet* (DR, 2000-2003) også afsluttes med dobbeltafsnit.

Rent tidsmæssigt kan forbruget af de to udtryksformer også minde om hinanden. Søren Staal Bastholm lavede i *Weekendavisen* en udregning af, hvor lang tid det sådan cirka ville tage at tygge sig igennem *American Psycho*. Ud fra et gennemsnit på 200 ord per minut kom han frem til ca. 16 timer (Balslev 2011), hvilket svarer nogenlunde til, hvad det tager at se en sæson af en dramaserie som *Lost* (ABC, 2004-2010). Så længe vi holder os til den timelange dramaserie (med eller uden reklamepauser), så er det tidsmæssige *udsving* inden for henholdsvis dramaserien og romanen heller ikke helt ved siden af. Nogle af de korteste sæsoner inden for den nye bølge af amerikanske tv-serier finder man i serier som *Breaking Bad* og *The Walking Dead* (AMC, 2010-), hvor der blot er syv afsnit i første sæson (ca. 5-6 timer tager det at se de sæsoner i ét stræk). Meget kortere og vi har med en miniserie at gøre. På den anden ende af skalaen har vi serier som *The X-files* udsendt i 202 afsnit i alt, der tager cirka 140 timer at konsumere på dvd. I tilfældet romanen er læsehastigheden selvfølgelig relativ, men fem timer til at læse Herman Bangs *Sommerglæder* (1902), der med sine godt 100 sider er relativt tæt på novellelængde, og 140 timer til at læse Marcel Prousts *På sporet efter den tabte tid* (1913-1927) er vel heller ikke skudt langt forbi.

Hvor *lang* tid man er i selskab med en roman eller en tv-serie er af afgørende betydning for de engagementsstrukturer, der kan oparbejdes over tid. Her ligner tv-serien i højere grad romanen end spillefilmen. Det lange tidsmæssige stræk giver eksempelvis mulighed for at komme ind under huden på en lang *række* af karakterer af forskellig race, alder, køn og beskæftigelse, så man derved får et socialt tværsnit af en befolkning. Serierne kan selvfølgelig også vælge i stedet at bore sig længere ned i den enkelte karakters psykologiske forviklinger. Som Glenn Creeber formulerer det: "It could even be argued that long-form drama is intrinsically better suited to explore and dramatise the complexity of character psychology [...] compared with the contemporary feature film [...]" (2004, 6). Herudover giver den tidsmæssige udstrækning mulighed for at følge længere udviklingsspor på såvel mikro- som makroplan i et mindre komprimeret forløb. I en serie som *Mad Men* kan man fx over længere stræk følge store samfundsmæssige og kulturhistoriske forandringer uden, at det forceres ned i en tre minutter lang montagesekvens, men i stedet fremvises i et elliptisk, men trods alt mere virkelighedsnært tempo. Og i en serie som *The Wire* spiller det lange format en helt essentiel rolle, dels fordi den tidsmæssige udstrækning er stærkt medvirkende til at formidle aktørernes fastlåsthed i sociale og institutionelle strukturer, dels fordi serien ved at prioritere en ny lokalitet per sæ-



Figur 1

son ('the low-rises', havnefronten, borgmesterkontoret, skolen og avisredaktionen) *over tid* fremviser, hvorledes de forskellige institutioner og sociale grupperinger er filtret ind i hinanden. Justeres der ét sted i kredsløbet, giver det udsving et andet sted. Desuden forstår man også *gradvist*, hvordan forskellige institutioner er underlagt de samme procedurer: kvantificering viser sig fx at være et afgørende redskab for politisk styring i såvel politi- som skolevæsen. I skolen tester man reelt ikke eleverne men *skolerne*, da testresultaterne har indflydelse på de økonomiske midler, som tilføres skolen. Derfor underviser lærerne eleverne i at tage testen, selvom det i læringshenseende er uhensigtsmæssigt. Og i politiets mordafdeling er man efterhånden kun interesseret i mordsager, der er lette at opklare, fordi opklaringsprocenten er et politisk værktøj for de overordnede kommisærer i afdelingen (Burrell og Rawls først og fremmest) og de politikere, som er højere oppe i systemet. Seriens udstrækning gør det også muligt at servere én af *The Wires* pointer: samfundets problemer viser sig at være systemiske, og serien anskuer de grundlæggende kår som statiske og fastlåste. Det ser man ved, at selv de bærende karakterer, som gør oprør, viser sig ikke at være de idiosynkratiske individualister, som man måske troede, at de var. I stedet viser de sig at indtage sociale *funktioner* og samfundsmæssige *roller*, der i en vis udstrækning er konstante. Da den ellers usædvanligt obsternasige McNulty "melder sig ud" i fjerde sæson, lever "the spirit of McNulty" videre, blandt andet i kollegaen Kima Greggs, og da den ensomme ulv, Omar Little, som hverken er indskrevet i politiets eller narkokartellet's hierarki, dræbes i sæson fem, træder den unge Michael tilsyneladende ind og udfylder den samfundsmæssige niche, det trods alt må være at bevæge sig på kanten af såvel loven som narkobanderne.

Også relationerne *karaktererne imellem* undergår i flere serier disse gradvise forandringer over tid, og honorerer de seere, som har seriens bagkatalog i erindring. Bemærk eksempelvis hvordan den nyansatte sekretær Peggy i pilotafsnittet til *Mad Men* lægger sin hånd på Don Drapers i en misforstået antagelse af, at hun skal tilbyde sig seksuelt som undskyldning for at have kvæjet sig (fig. 1). Spol frem til syvende afsnit i fjerde sæson, og man ser, hvorledes det nu er Don – fraskilt og følelsesmæssigt sårbar – der lægger hånden på Peggys efter en nat, der rokker en del ved deres indbyrdes statusforhold (fig. 2). Den form for genklang på tværs af over 30 timers fiktionshistorie finder man naturligvis ikke i spillefilmen, men muligvis nok i romaner.



Figur 2

Ét af de afgørende karakteristika ved de nyere amerikanske dramaserier er, at der er sket en udvikling væk fra episodefortællinger som fx *Columbo*, hvor en enkelt fortælletråd introduceres og afsluttes i samme afsnit, i retning af mere føljetonorienterede fortællestrategier, hvor føljetonbuer, sæsonbuer og seriebuer dominerer. Krimi- og politiserier som *CSI* (CBS, 2000-) og *Bones* (Fox, 2005-) er de mest vedholdende i forhold til episodeserieformatet, hvor det – i stil med *Rejseholdet* – typisk er kriminalitet og opklaring, som følger episodebuen, mens karakterernes private konfliktforhold udvikler sig i handlingsbuer på tværs af afsnittene. Men i en politiserie som *The Wire* kan det tage seks afsnit overhovedet at få installeret den overvågning, som bevirker, at politifolkene reelt kan komme *i gang* med at opklare kriminaliteten.

En føljetonorienteret fortælleform kobler ikke nødvendigvis tv-serien tættere til romanens fortællestrategier, for naturligvis findes der adskillige kanoniserede romaner, som også følger et episodisk format med relativt regelmæssige fortælle-mæssige klimakser indlagt undervejs, fx *Alice i eventyrland* (1865), *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) eller *1001 nats fortælling* (ca. 8-900). I de to førstnævnte er de episodiske forløb indordnet en *overordnet fortællebue*, mens de episodiske forløb i sidstnævnte er indordnet en *overordnet ramme* – ikke ulig antologidramaerne i amerikansk tvs barndom, hvor selve rammesætningen dog typisk var af en anden karakter (fx annoncør-, genre-, slot-, spilletids- og/eller personabaseret som i fx *The Kraft Television Theatre*, *The Twilight Zone*, *Matinee Theater*, *Playhouse 90* og *Hitchcock Presents*). Man kan også trække den episodiske fortælling tilbage til Cervantes' *Don Quijote* (1605/1615) eller – som Brian Petersen gør det – helt tilbage til myten om Hercules' prøvelser (2011, 9). Ikke desto mindre må man fastslå, at den episodiske fortællestruktur i den amerikanske tv-historie har været en mere dominerende modus end tilfældet er i romanhistorien. Og måske vigtigst af alt, så demonstrerer diskussionen, at koblingen mellem de nyere amerikanske tv-serier og romaner er mest oplagt i forhold til en bestemt type af romanfortælling, David Simon har selv nævnt Dickens og Balzac samt mere uspecificeret “den store russiske roman” som direkte inspirationskilder for *The Wire* (“Why *The Wire* is Unmissable Television”). Som Nick Griffin formulerer det:

“ *The Wire* is a 60 hour-long novel, divided into five parts by its five seasons. And, like all great novels, *The Wire* is deep, complicated and interwoven. Its fifth season will feature 31 characters, connected by multiple, overlapping and intersecting plot lines. Traditional TV shows rarely attempt to carry more than two plot lines at a time and sometimes, just one. (2007)

I forhold til tyngde og socialpolitisk agenda kan man godt se, hvad Simon mener, men som jeg senere vil komme ind på, er sammenkoblingen også misvisende.

Når man så en sjælden gang finder en decideret episodebue i et afsluttet og afrundet afsnit, så er det ofte af en hel anden støbning. I *Breaking Bad* optræder der fx i tredje sæson et helt afsnit med titlen “Fly” (III:10), som med få undtagelser kan betragtes som én lang digression i forhold til seriens overordnede fortælle-mæssige udvikling. Afsnittet foregår mestendels i Walters og Jesses hemmelige laboratorium, hvor de er ansat til at producere methamfetamin. Da arbejdsdagen går på hæld, opdager en søvnbesværet Walter imidlertid en stueflue i laboratoriet, som han natten igennem forsøger at tage livet af – og da Jesse ankommer næste morgen, tvinges han af Walter til at assistere ham i bestræbelsen. 42 minutter inde i afsnittet kommer kulminationen på afsnittets laboratoriekuller, da Jesse endelig gør det af med fluen, hvorefter den falder til jorden i dramatisk slow motion! Afsnittet slutter med, at endnu en stueflue martrer Walter derhjemme.

At indlægge en 45 minutters digression er stort set uhørt inden for spillefilmens historie, så også her er der en tættere relation til de mere alsidige fortællestrategier, man kan finde inden for litteraturhistorien, kort sagt en anden afvejning af det, Peter Brooks omtaler som en fortællings teleologiske og digressive dimensioner (1984). Denne kobling til litterære fortællinger er Vince Gilligan og holdet bag *Breaking Bad* helt på højde med, når de med afsnitstitlen “Fly” refererer til Kafkas forfatterskab og mere specifikt til Kafkas novelle *Forvandlingen* (1915).⁶ *Breaking Bads* protagonist, Walter White, forvandles ganske vist ikke til et insekt eller lignende uhumsk væsen, men som Walter White siger om kemi i pilotafsnittet – og indirekte om sig selv: “Technically, chemistry is the study of matter but I prefer to see it as the study of change”. Som udsagnsordet i selve serietitlen antyder, så handler *Breaking Bad* netop om forandringsprocesser – ikke pludselige, science fiction-lignende forvandlinger, men langsomme hverdagsglignende forandringsprocesser i såvel krop (kræftcellerne) som sind, hvor Walter over indtil videre fem sæsoner udvikler sig fra kuet kemilærer og bilvasker til benhård narkobaron.

Også i forhold til brugssituation ligger forbrug af tv-serier tættere på romanlæsning end på biograf-filmen. Såvel tv-serieforbrug som romanlæsning må fortrinsvist betragtes som hjemmeaktivitet, der kan flettes ind i vores hverdagsritualer, mens biograf-filmen er en planlagt ude-i-byen-aktivitet på linje med en koncert eller teaterforestilling. De oplevelsesmæssige rammer om biografoplevelsen er typisk nøje tilrettelagt i forhold til koncentreret fokus (det mørklagte lokale, lærredsrettede sæder, tribune), mens såvel tv som romaner typisk konsumeres i et miljø, der er mere tilgængeligt for distraktion – ikke at man ønsker at blive distraheret naturligvis, men man kan lettere gå til og fra tv-serien og romanlæsninger end tilfældet er med bio-

graffilmen. Her var der tidligere en mere udtalt forskel, fordi bogen trods alt lettere lader sig transportere og læse stort set overalt. Det er stadig de færreste, som tager iPad'en med på stranden for at se tv-serier, men bærbare afspilningsenheder gør det i hvert fald potentielt lettere at opleve tv-serier i alle mulige situationer.

I forhold til de mønstre og ritualer, der knytter sig til den sociale brug af medier, er der det særlige forhold ved mange af de nyere amerikanske føljetonserier, at de netop ikke har trukket mange seere, når de er blevet vist i tv, men i højere grad ses på bl.a. dvd. Keld Reinicke fortæller, at der i alle de skandinaviske lande tegner sig et lignende mønster:

“ Der er den samme tendens i de andre skandinaviske lande: de amerikanske tv-serier har sværere ved at tiltrække seere end før i tiden, selvom de faktisk er bedre end nogensinde. Jeg tror ikke, det er lig med, at man ikke ser det. Man gider bare ikke se det på tv, man ser det på bokssæt.

Der er stadig den vigtige forskel på dvd-forbrug og romanlæsning, at dvd'en inviterer til en social aktivitet, mens romanlæsning oftest er en soloaktivitet. Bortset herfra har det at se en tv-serie på dvd frem for i sendefloden et større slægtskab med romanlæsning, fordi man ikke er underlagt tv-stationens programplanlægning, flow- og slotstrategi med ugentlige visninger på mere eller mindre fastlagte tidspunkter. Flere kommentatorer og forskere har også påpeget, at seriernes værkstetiske træk gør dvd-boksen til en mere oplagt forbrugsform (se bl.a. Hills og Gjelsvik 2010). Til en serie som *The Wire* findes der ligefrem en applikation, der hjælper med at holde rede på seriens mange lokaliteter og karakterer. *The Wires* vægtning af føljetontråde bevirker endvidere, at de enkelte afsnit ikke er nær så afrundede som mere konventionelle episodiske politiserier. Når hvert afsnit efterlader seeren med en række uafsluttede føljetontråde, så kan det naturligvis være vanskeligt at 'samle trådene op', hvis der går en hel uge til næste afsnit. Mens de fleste serier på reklamefinansieret tv samt en Showtime-serie som *Dexter* (se Hundtofte 2011) gør sit bedste for at lette overgangen fra uge til uge ved hjælp af "sidste-gang-på-Dexter"-montager og "næste-gang-på-Dexter"-ditto, så er HBOs serier – og herunder *The Wire* – bemærkelsesværdigt karrige med disse greb. Når Simon Lund i *Politiken* modstiller tv-serien og romanlæsningen, idet det er mere bekvemt at "indtage et sociologisk tværsnit af samtiden horisontalt på divanen" end at "tygge sig igennem en ordrig proteinbombe af Jonathan Franzen" (Lund 2011), så underkender han den receptionsæstetiske udfordring, som adskillige nyere amerikanske tv-serier diskler op med, herunder *The Wire*, men ligeledes serier som *Treme*, *Oz* og *Deadwood*. Her er det særligt interessant med serier som *The Wire* og *Deadwood*, der netop er sprogligt udfordrende. I *The Wire* er det ikke kun som dansker, at det kan være svært at følge med. Selv karaktererne i serien har undertiden vanskeligt ved at forstå hinanden. Dels er sproget socialt differentierende, og dels er slang slet og ret en overlevelsestrategi for narkobanderne, hvorfor politiet i tredje sæson ligefrem hyrer en moden sort kvinde (Caroline Massey) til at oversætte bandesproget.

Ganske vist er en tv-produktion naturligvis en polyfonisk udtryksform, hvor mange forskellige 'stemmer' mødes og udøver indflydelse på det samlede værk:

forfattere, instruktører, skuespillerne, production designere, komponister, lyddesignere og så videre. Ikke desto mindre har tv-serien også umiddelbart et tættere slægtskab med romanen end med spillefilmen i den forstand, at det i høj grad er seriens hovedforfatter, som svinger taktstokken og ikke instruktøren, der bl.a. af produktionsmæssige årsager typisk kun kan instruere ét eller to afsnit ad gangen.⁷ Det er altså kort sagt en forfatterbaseret udtryksform. Langt de fleste såkaldte *showrunners* er manuskriptforfattere (Allan Ball, David Chase, David Simon, Matthew Weiner, David Milch, Steven Bochco, Howard Gordon, Alex Gansa med videre).⁸ Mens tv-seriens executive producer tidligere var en mere neutral skikkelse, så er han/hun i nyere tid opskrevet til såkaldt “showrunner” og omtales både indadtil og brandes udadtil som seriens kreative auteur. Titelsekvensens typiske kreditering “created by” siger sådan set det hele. Ved at reducere en polyfonisk udtryksform til én forfatter, så har tv-serien også på denne front nærmet sig romanen.

Sammenfattende kan man sige, at der et slægtskab mellem tv-serien og romanen i forhold til en række parametre: udgivelsesmønster, tidsmæssig udstrækning, fortælleforhold og de æstetiske muligheder, som knytter sig til det lange format i forhold til fx karaktergalleri og ‘hukommelse’ samt værkernes potentielle funktion som krønike og formidler af bredere kulturhistoriske bevægelser, ligesom der også er brugskontekstuelle og produktionsmæssige ligheder. Et andet væsentligt udviklingspunkt inden for nyere amerikanske tv-serier bringer dem også nærmere romanens spændvidde – nemlig at de også tematisk afsøger nye grænser: “Honey, I’m home” har det hundredvis af gange klinget i diverse amerikanske situationskomedier og soap-serier, men de hjemmegående husmødre som fx Betty i *Mad Men* eller Skyler i *Breaking Bad* er ikke ligefrem søde som honning, men snarere stride, fx over for deres børn (Betty) eller deres mænd (Skyler). De tilbagevendende familiefædre kommer imidlertid også hjem med løgne og hemmeligheder i bagagen (utroskab, narkoproduktion som *nebensgeschäft*, ja, de lyver sågar om deres egen identitet). Hvis der da overhovedet er nogen *familie* at vende hjem til (McNulty er fx fraskilt i *The Wire*, og *Oz* foregår i et fængsel, hvor der stort set kun er mænd). Og hvis der overhovedet er *familiefædre* i serierne (*The L Word* handler fx udelukkende om lesbiske og transseksuelle). Og hvis der da overhovedet er noget *hjem* at vende tilbage til. Som karaktererne siger om Omar Little i *The Wire*: “He in the wind” – han synes aldrig at have et fast bosted, og når han endelig kommer hjem til sin unge mandlige elsker, kunne han passende levere indgangsreplikken “Honey, I’m homo” i stedet. Racisme, tro, seksualitet, sadisme, patriotisme, korrupsion, straf og alt, hvad hjertet ellers begærer, bliver problematiseret i disse serier, og dette tematiske spillerum er naturligvis knyttet til seriernes repræsentationsmæssige spændvidde (mere herom senere), hvor de går ekstremt langt i forhold til skildringen af sex, vold og eder. I hvert fald i forhold til *amerikansk tv*, mens såvel spillefilm som romankunst – også i amerikansk aftapning – længe har haft disse frihedsgrader. Men også her er tv-serien måske alligevel tættere knyttet til romanen end til spillefilmen, fordi vi i serier som *Dexter*, *The Sopranos*, *Mad Men* og *Breaking Bad* lukker yderst fejlbarlige protagonister ind i vores stuer, hvor vi er i selskab med dem i op mod 50-60 timer – det viser sig dog også, at stort set alle protagonister i disse serier udfordrer vores sympa-



Figur 3

tiforhold, men dog ikke er fuldblodspsykopater, heller ikke seriemorderen Dexter, som må betegnes som den mest moralsk forsvarlige morder, man kan forestille sig.

Men selvom der altså er en lang række grunde til, at sammenligningen af tv-serien og romanen har gyldighed, så er det nødvendigt afslutningsvist at påpege en række grunde til, at vi har med to vidt forskellige udtryksformer med hver sin historie at gøre.

Først og fremmest er der naturligvis den indlysende forskel, at tv-serien er en audiovisuel udtryksform. Selv om man rent metodisk kan inspireres af litterære analysemodeller, og der naturligvis er overordnede fremstillingsformer, som går på tværs af medier, kommer man ikke uden om, at det grundlæggende er tv-seriens billeder og lyde, som formidler vores indgang til genre, fortælling, tematiske forviklinger og så videre. Er man ikke sensitiv over for den audiovisuelle iscenesættelses formgivende funktion, så 'fanger' man ikke analytisk, hvad tv-serien som udtryksform reelt drejer sig om. At de visuelle virkemidler er centrale, ser man fx af Jørgen Stigels efterhånden 30 år gamle analyse af *Matador*, hvor hans pointe er, at det er en visuel detalje, som har seriens "vigtigste betydningsbærende funktion", nemlig Mads Andersen Skjerns "hærgede knudemandsansigt" (1981, 49). I forlængelse heraf er det vigtigt at betone, hvordan den nye bølge af tv-serier også forsøger at differentiere sig i forhold til det (audio)visuelle vokabularium, som traditionelt har kendetegnet tv. Det er måske tydeligst i mange af seriernes hyperstiliserede og betydningsmættede titelsekvenser, som i sig selv har en selvstændig attraktionsværdi og nærmest er at betragte som et værk i værket. Meget betegnende for det nærmest akademiske refleksionsniveau, disse serier besidder, har flere af titelsekvenserne ligefrem selvanalytiske træk – dvs. at de indlægger fortolkningsnøgler til serien. Den faldende silhuet i *Mad Mens* titelsekvens er fx et ganske oplagt eksempel, som er metaforisk koblet til serien snarere end pragmatisk og informativt – den inviterer formeligt til analytisk aktivitet. Den faldende silhuet kan eksempelvis både knyttes til en truende afsløring af Don Drapers identitetskonstruktion, men kan også afspejle den kulturhistoriske deroute for den bestemte mandetype, som Don Draper repræsenterer.⁹ Titelsekvenserne er ofte udliciteret til produktionsselskaber, som



Figur 4

specialiserer sig i korte audiovisuelle formater, og er derfor ikke den reelle målestok for seriernes audiovisuelle repertoire. Helt grundlæggende kan man anføre, at såvel den auditive som den visuelle palet er blevet bredere. Det skyldes dels, at særligt HBO-serier og serier på de traditionelle broadcast-netværk har relativt høje budgetter, men det kan også knyttes til det faktum, at tv-serier og spillefilm som følge af den tiltagende samling i konglomerater i højere grad deler produktionsfaciliteter end tidligere. Derudover er teknologien hjemme i stuerne naturligvis også afgørende: hvis forbrugeren ser serien på BluRay på en 46 tommers plasma- eller LED-skærm, og ikke et 25 tommers billedrørs-tv, så er der naturligvis også bedre mulighed for, at de æstetiske valg i højere grad kan komme til deres ret hjemme i stuerne. Totalbilledet kan pludselig komme til af afsløre meget nuancerede betydninger, som vi ser det i anden sæsons første afsnit af *The Wire*: Efter den socialt opadstræbende Nick ikke kan få bilen til at starte (fig. 3), klippes der til den modsatte vinkel, hvor man bag den knapt nok synlige bil kan se havnefronten tårne sig op (fig. 4). Denne totalindstilling ligner et abstrakt kunstværk, men er samtidig et ganske markant billede på social fastlåshed og det tunge åg, der hviler på Nicks skuldre: Det bliver ikke let at komme fri af det havnefrontsmiljø, som hans familie har arbejdet i gennem generationer. Den visuelle stil behøves generelt ikke være så nærbilledfokuseret, som den traditionelt er (se Zerlang 1989, 289-90), men kan være mere synkoperet, ligesom man kan arbejde med nogle helt andre lysniveauer, og fotografierne ikke behøver at være så ængstelige for at indhylle bestemte scener i mørke.

Selv om analogien til romanen er blevet fremsat i forbindelse med den amerikanske tv-series tredje guldalder, så gælder det for såvel den europæiske som den amerikanske serie-fiktion, at den udspringer af bestemte mediesystemiske vilkår. I forhold til DRs tv-serier spiller medieaftalernes og public service-aftalernes rammevilkår en afgørende rolle ligesom DRs *udlægning* af public service-kontrakten også er vigtig. Finansieringsmæssigt er licensbetaling selvfølgelig afgørende, men med en estimeret minutpris på 90.000-100.000 per minut for søndagsdramatikken (dvs. 4-5 millioner per afsnit), så bliver man nødt til også at vurdere den samtidige danske tv-produktion i lyset af andre finansieringskilder såsom co-produktioner

med fx ZDF, indtægter ved seriesalg til udlandet, franchising-indtægter ved vide-resalg af rettigheder til udlandet mv.). Også den nye guldalder inden for amerikanske tv-serier er et eksempel på, hvor afgørende mediesystemiske faktorer er for et tv-historisk fænomen. De nyere tv-seriers forskellige værkæstetiske karakteristika udspringer mere specifikt af bestemte tv-historiske udviklingstrin, konkurrenceforhold, produktionsvilkår, branchespecifikke og tv-juridiske forhold, ligesom der til tv-serierne knytter sig nogle særlige udtryksmæssige og receptionsæstetiske kendetegn.

Det er de forhold, som sidste års *Fjernsyn for viderekomne* (2011) forsøgte at indskrive tv-serierne i. Der er kort sagt tale om en udvikling, der tog sit udspring i HBOs satsning inden for originalproduceret tv-drama i slutningen af 90erne med triaden *Oz* (1997-2003), *Sex and the City* (1998-2004) og *The Sopranos* (1999-2007) som de første stenkast. Siden har fænomenet spredt sig som ringe i vandet. Selve grundlaget for HBOs tv-dramatiske strategi beror på en retskendelse fra 1977, der fastsatte, at HBOs abonnementsfinansierede tv-udbud ikke er underlagt de samme censurbestemmelser som de landsdækkende reklamefinansierede broadcast-kanalers (i dag NBC, CBS, ABC, Fox, The CW). Man *tilvælger* HBO, mens broadcast-kanalernes tv-signal så at sige vandrer direkte ind i de amerikanske stuer og derfor er underlagt såvel selvcensur som indskærper nedfældet i *Communications Act of 1934* (og senere tilføjelser og revisioner). Heri formuleres broadcast-kanalernes begrænsninger i forhold til at sende obscønt, uanstændigt og profant materiale. Federal Communications Commission (FCC) forbyder eksempelvis broadcast-kanalerne at udsende obscønt materiale i det hele taget, mens såkaldt uanstændigt og profant materiale er forbudt mellem klokken 6 og 22.¹⁰ Historisk set var en anden styrende faktor princippet om “least objectionable programming” (LOP). LOP-princippet blev lanceret af NBC’s Paul L. Klein i løbet af 1960’erne og præsenteret på skrift i en kort artikel i *TV Guide* i 1971. Den grundlæggende antagelse – inspireret af den canadiske medieteoriker Marshall McLuhan – er, at tv-seere generelt tænder for at se tv i bred forstand (mediet) og ikke for at se et bestemt program. Kleins princip har haft stor gennemslagskraft på grund af tre konkrete forhold. NBC, CBS og ABCs dominans i netværksæraen fra midten af 50erne til midten af 80erne betød, at konkurrencen var begrænset, og at kanalerne mere eller mindre var sikret en stor seerskare, som de skulle “holde på”. Desuden var de tre broadcast-kanalers programflader – set i forhold til vor tids differentierede tv-udbud – forbavsende lig hinanden. Et tredje væsentligt forhold var, at tv-apparatet i denne æra fortrinsvis var et stuealter for familien. Alle disse forhold var med til at inddæmme amerikansk tv i årtier – og er det for så vidt stadigvæk. Heraf kommer de begrænsninger, som George Carlin byggede sin berømte monolog “Seven Words You Can Never Say on Television” op omkring. Og det er i vid udstrækning den udlægning af “tv”, som HBO gør op med i deres slogan og deres dramaserier.

En anden vigtig forskel på betalingskanalerne og de reklamefinansierede broadcast-netværk er, at sidstnævnte er slaver af seertal, fordi de er direkte bestemmende for deres reklameindtægter, mens det for de abonnementsfinansierede kanaler snarere er ‘pakken’ (konstellationen af forskellige typer indhold), der skal fremstå attraktiv for de familieoverhoveder, som skal træffe afgørelsen om, hvorvidt man vil

abonnere på tjenesten. HBO og andre abonnementsfinansierede kabelnetværk som Showtime og Starz er dermed friere stillet i forhold til repræsentationen af sex, vold og eder i de enkelte tv-serier. Der er med andre ord et bredere æstetisk og tematisk spillerum, som de kan udvikle deres dramaserier inden for. Ikke alene udnyttede HBO det spillerum fra dag ét, de gjorde det også i markedsføringsmæssig henseende til deres såkaldte USP (unique selling proposition) med sloganet “It’s Not Tv. It’s HBO.”

I forhold til fx Hollywoodfilmens yngre publikum, så fik HBO fat i et mere moment (typisk 25-49 årige), veluddannet, urbant publikum med middel til høj indkomst. Det er såvel en købestærk som forbrugspåvirkelig målgruppe, der er mindst lige så attraktiv for de helt eller delvist reklamefinansierede kanaler. Med delvist reklamefinansieret hentydes til de såkaldte *basic cable*-kanaler, som både er abonnements- og reklamefinansierede. AMC (*Mad Men*, *Breaking Bad*, *The Walking Dead*, *The Killing* mv.) er den mest kendte, men der er en række andre som FX og USA, der også har budt ind med originalproduceret tv-drama. *Basic cable*-kanalerne skal også tilkøbes og har dermed større frihedsgrader end broadcast-kanalerne, men typisk mindre frihedsgrader end de rene abonnementsfinansierede kanaler som HBO og Showtime (*premium cable*-kanaler), fordi de trods alt skal tækkes annoncørerne. I konkurrencen om den ovennævnte målgruppe vil broadcast-netværker aldrig kunne udfordre HBO-serier i forhold til kropslige og sproglige excesser, men har i serier som *Lost*, *Veronica Mars*, *West Wing*, *24 timer* skruet på en række andre knapper såsom fortælle-mæssig kompleksitet, stilistisk ekvilibrisme, intertekstuelle referencefællesskaber, genrehybriditet, filosofiske problemstillinger, dybsindige politiske temaer, ironisk distance, opskrivningen af seriernes showrunner til “auteur” med videre.

Pointen er, at hele denne udvikling inden for tv-serien ikke i udgangspunktet skyldes, at diverse idealistiske manuskriptforfattere forsøger at skubbe tv-serien i retning af romankunst. Den amerikanske tv-serie er stadig et gennemgående kommercielt forehavende. Til gengæld kan vi prise os lykkelige over, at en række aktører – såvel premium cable, basic cable som broadcast-kanaler – i disse år appellerer til den samme kræsne målgruppe og derfor nyudvikler såvel fortælle-mæssigt, genremæssigt, stilistisk som repræsentationsmæssigt. Det kan klinge af kommerciel determinisme, men markedsforhold og konkurrencesituation er et helt afgørende grundlag for de forskellige værkinterne karakteristika, der kendetegner nyere amerikanske tv-serier. Hvis nogen skulle nære en tanke om, at de nye amerikanske tv-serier er udtryk for kunstnerisk revolte mod etablerede kommercielle mekanismer og magtens elite, så er det eksempelvis værd at ihukomme, at det tilsyneladende heterogene og differentierede tv-marked er underbygget af oligarkiske ejerforhold, og at alle de større kanaler indgår i mellemstore eller enorme mediekonglomerater¹¹: HBO er ejet af Time Warner, ABC er ejet af Disney, CBS og Showtime er ejet af Sumner Redstones National Amusements, Fox og FX af Rupert Murdoch’s News Corporation, NBC af Comcast og General Electric og så videre. Hvor grænsesøgende og samfundsmæssigt revsende HBOs tv-dramatik end er, så beror projektets eksistensberettigelse i sidste ende på, at det er en lukrativ forretningsmodel, hvor fortjenesten havner i lommerne på Time Warners aktionærer. Det kan derfor virke enten paradoksalt eller ligefrem forløjet, når serier som *The Wire* indadtil gør oprør mod

de politiske, økonomiske og sociale systemer, når den udadtil er med til at vedligeholde selv samme. Thomas Nørgaard skriver eksempelvis om David Simon og *The Wire*, at han har

“ et klart ikonoklastisk projekt, der skal gøre op mod konkurrenterne og deres forsimplede og fordrejede fremstilling af emner som narkokriminalitet og politiarbejde. Projektet er dermed ikke kun samfundskritisk, men også kritisk over for kulturindustrien og de forførende midler, der anvendes i jagten på seere. (Nørgaard 2011)

Man kunne indvende: Er det ikke kompromitterende for *The Wires* kulturindustrielle kritik, at HBO ejes af Time Warner? Man kan undertiden spore institutionel selvkritik i metafiktionelle situationskomedier som *The Larry Sanders Show* (HBO, 1992-1998) og *30 Rock* (ABC, 2006-), der i seriernes handling faktisk problematiserer konsekvenserne af selve seriens ejerforhold(!), men man bliver trods alt nødt til at fastholde, at de får lov – sandsynligvis så længe, at det er økonomisk lukrativt.

Da Peter Schepelern i 1990 skrev om amerikansk tv, at “de produktionsorganisatoriske standardiseringer fører nødvendigvis til en æstetisk standardisering” (1990, 10), så undervurderede han ganske vist den æstetiske alsidighed, som allerede *Hill Street Blues* (ABC, 1981-1987) havde indvarslet, men det interessante er, at de produktionsorganisatoriske rammer, som tv-serier er blevet til under siden *Oz*, *Sex and the City* og *The Sopranos* snarere har gjort æstetisk differentiering til den nye standard. Alligevel må man tilstå, at der er æstetiske territorier, som de amerikanske tv-serier ikke har betrådt endnu – og måske heller ikke vil komme til.

Ser man på spillefilmens iscenesættelsesstrategier, så kan tv-seriernes produktionsnormer, ejerforholdene og de kommercielle rammer stå i vejen for, at vi fx ikke ser tv-serier med en gennemsnitlig indstillingslængde (GIL) på 40 sekunder, som vi kender det fra kunstfilmen. Så skal vi i stedet se i retning af europæiske tv-serier som *Berlin Alexanderplatz* (1980) eller *Heimat* (1984, 1992). Nu er klippetempo selvfølgelig blot ét parameter blandt mange i en samlet audiovisuel orkestrering, men alligevel er det en forbavsende præcis indikator på fx en spillefilms paradigmatisk alliance: Meget få konventionelle Hollywood-film har fx en GIL på over ti sekunder, mens meget få europæiske kunstfilm har en GIL på under ti sekunder. Selv en af de mest vidtgående og fortælle-mæssigt innovative serier som *The Wire* er rent klippeteknisk forbavsende tæt på mainstream: med en gennemsnitlig indstillingslængde på 5-6 sekunder (lig *Mad Men* i øvrigt), så ligger den tættere på romantiske komedier end på kunstfilmens long take-æstetik.

Selv om nyere amerikanske tv-serier konstant udvider deres fortællestrategier, audiovisuelle og tematiske palet, så er der altså stadig grænser: Tv-serien har ikke den samme spændvidde som filmen og slet ikke som romanen – ikke engang hvis man inkluderer europæiske tv-serier som *Heimat*, *Berlin Alexanderplatz* eller *The Singing Detective* (1986). Tv-serien har ikke en *Jalousie* (Robbe-Grillet, 1957) eller en *Tropismer* (Nathalie Sarraute, 1939) – eller en *Naked Lunch* (Burroughs, 1959) og *Infinite Jest* (David Foster Wallace, 1996) for den sags skyld. Eksempelvis er ekstremt mange amerikanske tv-serier i fortælle-mæssig henseende stadig bygget op om den gode gamle konflikt mellem arbejdsliv og privatliv, to spor som er markante

i opbygningen af *The Sopranos*, *Mad Men*, *Breaking Bad* og *Homeland* for eksempel. Romankunsten favner med andre ord videre. Det er selvfølgelig en konsekvens af, at det er væsentligt dyrere og typisk kræver langt flere aktører at stable en tv-serie på benene, end tilfældet er ved en romans tilblivelsesproces. Der er ganske vist milevidt fra *Pantertanter* (NBC, 1985-1992) til *Oz* (HBO, 1997-2003), men til trods for nyere amerikanske tv-seriers transgressive tendenser, så er der stadig et reservoir af æstetiske muligheder, som den amerikanske tv-serie ikke har betrådt og på grund af sine kommercielle grundvilkår sandsynligvis ikke kommer til at betræde. Men jeg håber, at jeg tager fejl.

Noter

- 1 I stedet for at anskue fænomenet som tv-seriens genremæssige udvikling *hen imod* roman- og filmkunst, så kan man naturligvis også trække linjerne længere tilbage og se på den serielle fiktions historie. Det gør Brian Petersen eksempelvis i en nyere artikel i *Kosmorama*, hvor man ifølge Petersen i *Illiaden* og myten om Hercules kan se henholdsvis føljetonserien og episodiserien tage sit udspring (2011, 8-9). Derved tegner der sig et billede af, hvordan den serielle fiktion har migreret fra udtryksform til udtryksform – fx fra heltepos til romanføljeton til tegneserier til film til radio til tv til internet til mobiltelefon (de såkaldte *mobisodes*). Serialitet er naturligvis en essentiel dimension ved tv-serien, men det er vigtigt at indtænke hele mediekredsløbet i diskussionen af forskellige mediemæssige udtryk, herunder produktionsvilkår, konkurrencesituation, brugskontekst og social brug. Altså er det lige så vigtigt at fokusere på “tv” (de mediemæssige karakteristika) som på “serialitet”.
- 2 Hovedparten af disse karakteristika ved kunstfilmen som fortællelemæssigt paradigme findes beskrevet i Bordwell (1985), om end visse dimensioner er underbelyste i hans udlægning, eksempelvis de transgressive dimensioner, som man ser dem udfoldet i fx Pier Paolo Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) og *La grande bouffe* (1973, Marco Ferreri).
- 3 HBOs slogan blev i 2011 ændret til “It’s HBO”. Ændringen af HBOs slogan til “It’s HBO” kan forstås på mindst to måder: dels at HBO er blevet så stærkt et brand, at det ikke længere er nødvendigt at pointere budskabet om HBOs afstandtagen fra traditionelt broadcast-tv. Omvendt kan man også udlægge det som en anerkendelse af, at det nok er TV, men at HBOs *original programming*-strategi har ændret tvs lødighed i al almindelighed, således man ikke længere behøver at dissociere sig fra mediet.
- 4 Senhalvfemserne er som sådan enormt interessante i denne udvikling. Ud over at man her fik startskuddet til en hel bølge af nye tv-dramaer med komplicerede plotstrukturer og enorme karaktergallerier, så var der også inden for spillefilmen en sand eksplosion af såkaldte netværks- eller konvergerende skæbnfortællinger (se Bordwell 2007). Selvom det er vanskeligt at påvise de specifikke kausale relationer, så er det påfaldende, at disse udviklingstrin falder sammen med såvel internettets som mobiltelefonens folkelige gennembrud (i hvert fald i den vestlige verden), hvor det at navigere i netværkfællesskaber begyndte at blive hverdag.
- 5 Det spørgsmål synes fx at gennemsyre David Foster Wallaces essay “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction” (1993) og Jonathan Franzens (1996) essay “Perchance to Dream: In the Age of Images, a Reason to Write Novels” om relationen mellem litteratur og tv/billedmedier i USA – se også Andersen (2010). Ifølge Bille et al (2005) er der ikke klare tegn på, at *danskerne* romanforbrug er vigende, men undersøgelsen strækker sig også kun til 2004. Danske tv-serier som *Kroniken*, *Bryggeren*, *Forbrydelsen I-II* og *Rejseholdet* har haft enormt høje seertal i Danmark, en *share*

- på hele 85 og en rating på 4.5 for førstegangsvisningen af *Kroniken* fx, mens det er vanskeligere at vurdere danskernes forbrug af amerikanske tv-serier. De nyere amerikanske tv-serier trækker yderst beskedne seertal på dansk tv, men ses til gengæld på dvd og on-line, hvor det af forskellige årsager er vanskeligt at få præcise tal (se fx Nielsen 2011, 204 samt note 3-4, 222). Distributørerne ønsker sjældent at informere om specifikke salgstal, men offentliggør trods alt enkelte oplysninger om over-disken-salget for de bedst sælgende dvd'er. Danmarks Statistik spørger i deres forbrugsundersøgelse til danskernes køb af dvd/vhs/BluRay, men der skelnes ikke mellem spillefilm, tv-serier, dokumentar mv.
- 6 Foregående afsnit (III: 9) hedder "Kafkaesque", men seriens reference til Kafka går ud over de typiske associationer til det at være låst inde i et system af bureaukratisk uigennemskuelighed. Walther og Jesses adfærd i laboratoriet – og tidligere i Jesses kælder – ligger således i nærmere forlængelse af det, Isak Winkel Holm anskuer som centralt i Kafkas forfatterskab: "zoner i samfundet, hvor mennesker optræder med reduceret menneskelighed" (Holm citeret i Sørensen).
 - 7 Idet instruktøren også skal medvirke til redigeringen, så vil det i så fald afholde ham fra at instruere nye afsnit, og derved ville produktionen ligge stille, så længe at han/hun sidder i klipperummet.
 - 8 For et eksempel på, hvordan denne rolle indvirker på den faktiske tilblivelsesproces se fx Griffin (2007). Den enkelte instruktør har ikke *final cut*, men er snarere en lejesvend. Ej heller i DR Drama får instruktøren som grundregel *final cut*.
 - 9 For uddybende analyser af denne titelsekvens se Nielsen (2011, 208-212) og Halskov (2011, 47-48). Det skal dog påpeges, at titelsekvensen trods sit metaforisk-gådefulde islæt på subtil vis også tjener nogle mere pragmatiske funktioner som at etablere handlingsrummet (Manhattans reklameverden) og hovedkarakteren (Don Draper).
 - 10 Retningslinierne kan læses her: www.fcc.gov/guides/obscenity-indecency-and-profanity.
 - 11 AMC adskiller sig, da kanalen er ejet af Cablevision, der er et milliardforetagende, men ikke en mastodont og ikke – som de øvrige konglomerater – har en magtfuld Hollywood-distributør i konglomeratet. Det nyligt lancerede børsselskab AMC Networks er imidlertid sat i søen i et forsøg på at kapitalisere på den brandingværdi, AMC har fået i kraft af serier som *Mad Men*, *Breaking Bad* og *The Walking Dead* (James 2011). Dette virker umiddelbart som en salgsfremmende manøvre, og om kort tid kunne også AMC meget vel indgå i et af de store mediekonglomerater.

Litteraturliste

- Alvarez, Rafael (2004): *The Wire: Truth Be Told*. New York: Pocket Books.
- Andersen, Tore Rye (2010): "Uendelig morskab på dødeskibet" in Michael Bach Henriksen og Tonny Vorm (red.): *Historier om Amerika – aktuelle strømninger i USA's litteratur*. Forlaget Bahnhof, pp. 139-154.
- Balslev, Søren Staal (2010): "Faldende mænd", *Weekendavisen*, Kultur (18.06.2010), p. 4.
- Balslev, Søren Staal (2011): "Moderne romaner", *Weekendavisen*, Kultur (12.08.2011), p. 4.
- Bille, Trine et al (2005): *Danskernes kultur- og fritidsaktiviteter - med udviklingslinier tilbage til 1964*. Kbh.: AKF Forlag, 2005.
- Biskind, Peter (2007): "An American Family", *Vanity Fair* (april). www.vanityfair.com/culture/features/2007/04/sopranos200704 (besøgt 01.10.2012).
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: The University of Wi-

sconsin Press.

Bordwell, David (2007): *Poetics of Cinema*. London: Routledge.

Bosley, Rachel K. (2009): "Pitch Perfect", *American Cinematographer* 90, 10 (oktober), pp. 30-36.

Brooks, Peter (1984): *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.

Creeber, Glenn (2004): *Serial Television*. London: BFI.

"DVD-bokssættet som dannelsesroman" (2010), *Kulturkontoret P1* (22.10.2010). Tilrettelæggelse: Katrine Nyland Sørensen. Medvirkende: Keld Reinicke, Bo Tao Michaelis & Søren Staal Balslev.

Engelstad, Audun (2011): "It's not TV – or is it?", *16:9 #40* (februar). www.16-9.dk/2011-02/side11_inenglish.htm (besøgt 05.10.2011).

Feld, Rob (2008): "Tantalizing Television", *American Cinematographer* 89, 3 (marts): 46-48, 50.

Franzen, Jonathan (1996): "Perchance to Dream: In the Age of Images, a Reason to Write Novels", *Harper's* (april), pp. 35-54.

James, Meg (2011): "Cablevision moves forward with spinoff of AMC Networks", *LA Times blog* (10.03.2011). www.latimesblogs.latimes.com/entertainmentnewsbuzz/2011/03/cablevisi-on-moves-forward-with-spin-off-of-amc-networks.html (besøgt 12.10.2011).

Halskov, Andreas (2011): "Indledningens kunst", in Jakob Isak Nielsen et al (red.): *Fjernsyn for viderekomne*. Aarhus: Turbine, pp. 36-54.

Hill, Erin & Brian Hu (2008): "HBO's Cinematized Television", in *Mediascape*. www.tft.ucla.edu/mediascape/Fall09_HBOTV.html (besøgt 01.09.2012).

Hills, Matt (2007): "From Box in the Corner to Box on the Shelf", *New Review of Film and Television Studies* 5, 1 (april), pp. 41-60.

Horton, David; Wohl, R. Richard (1997 [1956]): "Massekommunikation og parasocial interaction: et indlæg om intimitet på afstand", *MedieKultur* no. 26. Aarhus: SMID, pp. 27-39.

Hundtofte, Troels Jacob (2011): "Dexter – Tv at its best" in Jakob Isak Nielsen et al (red.): *Fjernsyn for viderekomne*. Aarhus: Turbine, pp. 165-181.

Gjelsvik, Anne; Bruhn, Jørgen (2011): "Listen carefully – *The Wires* opgør med politiserien" in Jakob Isak Nielsen et al (red.): *Fjernsyn for viderekomne*. Aarhus: Turbine, pp. 115-129.

Griffin, Nick (2007): "Inside HBO's *The Wire*", *Creative COW Magazine: Non-Broadcast Production Issue*, <http://magazine.creativecow.net/article/inside-hbos-the-wire>.

Griffith, Linda Arvidson (1969): *When the Movies Were Young / With a New Introduction*. New York: Dover.

Højer, Henrik; Halskov, Andreas (2011): "Kunsten ligger i nichen – The 'HBO Playbook'", *Kosmorama #248*, pp. 37-46.

Krasnik, Martin (2010): "Ser De *Mad Men*?", *Weekendavisen*, Kultur (31.12.2010), p. 1.

Lund, Simon (2011): "Anm.: Om et øjeblik braser tilværelsens vægge samme", *Politiken*, Kultur (03.08.2011), s. 4.

Lukács, Georg (1962): *The Historical Novel*. London: Merlin Press. Opr. udgivet på russisk (1937), oversat fra tysk (1961) af Hannah og Stanley Mitchell.

Mongaard, Christian (2010): "Store historier i lille format" in Michael Bach Henriksen og Tonny Vorm (red.): *Historier om Amerika – aktuelle strømninger i USA's litteratur*. Forlaget Bahnhof, pp. 195-210.

Nielsen, Poul Erik (1994): *Bag Hollywoods drømmefabrik*. Licentiatafhandling, Aarhus: s.n.

Nielsen, Jakob Isak (2011): "Rundt om *Mad Men*", in Jakob Isak Nielsen et al (red.): *Fjernsyn for viderekomne*. Aarhus: Turbine, pp. 202-223.

Nielsen, Jakob Isak; Halskov, Andreas; Højer, Henrik (red.): *Fjernsyn for viderekomne*, Aarhus: Turbine, 2011.

Nørgaard, Thomas (2011): "TV-auteurs", *16:9 #40* (februar). http://www.16-9.dk/2011-02/side06_feature3.htm (besøgt 01.10.2012).

Oxholm, Jan (2011): "Splittet til atomer – om *Breaking Bad*" in Jakob Isak Nielsen et al (red.): *Fjernsyn for viderekomne*. Aarhus: Turbine, 2011, pp. 225-239.

Petersen, Brian (2011): "Den serielle fortælleform", *Kosmorama #248*, pp. 7-36.

Rothkirch, Ian (2002): "What drugs have not destroyed, the war on them has". Salon.com (besøgt 01.10.2012).

Schepelern, Peter (1990): "Livet som genre", *Sekvens 1990*, pp. 5-19.

Schepelern, Peter (2011): "Alle har noget de skjuler", *Kosmorama #248*, pp. 100-113.

Skøtt, Mette Valbjørn & Sine Ivic (2011): "Populære amerikanske tv-serier har ingen seere", *dr.dk, kultur* (14.04.2011). www.dr.dk/Nyheder/Kultur/2011/04/14/161206.htm (besøgt 20.10.2011).

Skøtt, Mette Valbjørn & Gregers Lohse (2011): "Pirateri gør tv-serier populære", *dr.dk, kultur* (11.04.2011). www.dr.dk/Nyheder/Kultur/2011/04/14/155911.htm (besøgt 15.06.2011).

Stigel, Jørgen (1981): "Matador: 30erne som mere end underholdning", in Frands Mortensen et al (red.), *Underholdning i TV*. Viborg: Nyt Nordisk Forlag.

Sørensen, Rasmus Bo: "Kafka er ikke kafkask", *Information* (24.09.2008) <http://www.information.dk/166659> (besøgt 01.09.2012).

Thorsen, Lotte: "Hvis Shakespeare havde levet i dag, havde han have været episodeforfatter på 'West Wing'" *Politiken. Kultur*, side 6. Lørdag 8. januar 2011.

Wallace, David Foster (1993): "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction", *Review of Contemporary Fiction* 13, 2 (Sommer), pp. 151-194. Tilgængelig on-line her: http://jsomers.net/DFW_TV.pdf.

"Why The Wire is unmissable television", *The Telegraph* (30.03.2009), www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/5062437/Why-The-Wire-is-unmissable-television.html#.

Zerlang, Martin (1989): *Underholdningens historie*. Kbh.: Gyldendal.

Netsteder:

www.fcc.gov/guides/obscenity-indecency-and-profanity (besøgt 01.11.2012).