
GUNHILD AGGER, JØRGEN RIBER CHRISTENSEN &
LOUISE BRIX JACOBSEN (RED.)

TV-ANALYSE

MÆRKK – ÆSTETIK OG KOMMUNIKATION

NR. 07

Tv-analysens metodologi
Naturprogrammer
Nyheder
Weathertainment
Dokumentar
Fodbold og tv-lyd
Tv-reklame
Reality-tv
Talkshows
Børne-tv
Ungdoms-tv
Fiktiobiografisme
Situationskomedie
Science fiction
Krimiadaptation
Fantasy
Samtidsdrama
Historisk drama

GUNHILD AGGER, JØRGEN RIBER CHRISTENSEN &
LOUISE BRIX JACOBSEN (RED.)

TV-ANALYSE

MÆRKK – ÆSTETIK OG KOMMUNIKATION

NR. 07

GUNHILD AGGER
IB BONDEBJERG
HANNE BRUUN
JØRGEN RIBER CHRISTENSEN
STEEN LEDET CHRISTIANSEN
MIKKEL ESKJÆR
MIRJAM GEBAUER
NICOLAI JØRGENSGAARD GRAAKJÆR
ANDREAS HALSKOV
KIM TOFT HANSEN
LOUISE BRIX JACOBSEN
ANNE JERSLEV
IBEN BRED AHL JESSEN
KATE KARTVEIT
JENS KIRK
PALLE SCHANTZ LAURIDSEN
HEIDI PHILIPSEN
THOMAS MOSEBO SIMONSEN

MÆRKK

TV-analyse

Redigeret af Gunhild Agger, Jørgen Riber Christensen og Louise Brix Jacobsen

Serie: MÆRKK – Æstetik og kommunikation 07

Udgivelsen er en genudgivelse i e-bogsversion af samme titel tidligere udgivet i 2018 af Systime

1. e-bogsudgave, 2021

© Aalborg Universitetsforlag, 2021

Hovedredaktør på serien MÆRKK – Æstetik og Kommunikation:

Nicolai Jørgensgaard Graakjær

Evt. rettighedsproblemer vedr. tekst og billeder (visuelle citater) henhører under den enkelte kapitelforfatters ansvar.

Omslag: Systime A/S

Grafisk tilrettelæggelse og produktion: ReinschDesign

ISBN: 978-87-7210-729-5

ISSN: 2245-2818

Udgivet af Aalborg Universitetsforlag | forlag.aau.dk

Alle rettigheder forbeholdes. Mekanisk, fotografisk eller anden gengivelse af eller kopiering fra denne bog eller dele heraf er kun tilladt i overensstemmelse med overenskomst mellem Undervisningsministeriet og Copydan. Enhver anden udnyttelse er uden forlagets skriftlige samtykke forbudt ifølge gældende dansk lov om ophavsret. Undtaget herfra er korte uddrag til brug i anmeldelser



Institut for Kommunikation

Aalborg Universitet

Rendsburggade 14

9000 Aalborg

maerkk.aau.dk

Introduktion	5
Tv-analysens metodologi – en oversigt <i>Gunhild Agger</i>	15
The Hunt og naturprogrammer <i>Jens Kirk</i>	43
TV2 News og nyheder <i>Kate Kartveit</i>	59
Vores Vejr og weathertainment <i>Mikkel Eskjær</i>	83
Verden i Danmark og dokumentar <i>Ib Bondebjerg</i>	105
Fodbold og tv-lyd <i>Nicolai Jørgensgaard Graakjær</i>	123
Start moving og tv-reklame <i>Iben Bredahl Jessen</i>	145
Den store bagedyst og reality-tv <i>Anne Jerslev</i>	161
Natholdet og talkshows <i>Hanne Bruun</i>	179

Onkel Reje og børne-tv <i>Thomas Mosebo Simonsen</i>	193
SJIT Happens og ungdoms-tv <i>Kim Toft Hansen</i>	217
Ditte & Louise og fiktiobiografisme <i>Louise Brix Jacobsen</i>	235
BoJack Horseman og situationskomedie <i>Andreas Halskov</i>	251
Fringe og science fiction <i>Steen Ledet Christiansen</i>	269
Sherlock og krimiadaption <i>Palle Schantz Lauridsen</i>	285
Game of Thrones og fantasy <i>Jørgen Riber Christensen</i>	305
Borgen og samtidsdrama <i>Heidi Philipsen</i>	323
Heimat og historisk drama <i>Mirjam Gebauer</i>	341
Bidragssydere	357

Introduktion

Tv-analyse er et selvstændigt felt i medieforskningen. I antologiens karakteristiske form blev det i dansk sammenhæng lanceret med *Analysen af TV* (Pittelkow, 1985). Siden er feltet med jævne mellemrum blevet udvidet og opdateret. Fx blev begrebet 'tv-kultur' inddraget i *Analysen af tv og tv-kultur* (Jensen, 1991) og æstetikbegrebet i *The Aesthetics of Television* (Agger & Jensen, 2001). Den historiske udvikling viser, at tv-analyse kan praktiseres på mange forskellige måder og ud fra forskellige teoretiske ståsteder. Denne antologi samler bidrag fra et stort antal tv-forskere fra landets universiteter, og den giver et billede af dansk tv-analyseforskning, der både går i bredden og i dybden.

Antologien dækker de mest fremtrædende metodiske tilgange til tv-analyse, og bogens hovedfokus er en anvendelse af disse til eksemplariske analyser af de væsentligste tv-genrer. *Tv-analyse* udfylder et behov for en teoretisk og metodisk orienteret bog, der omsætter tv-relaterede teorier og metoder til analytisk praksis. Bogen fungerer desuden som et oversigtsværk, der præsenterer de forskellige teoridannelser, som historisk set er opstået omkring mediet. Ved at bringe kontraster og ligheder mellem forskellige teoretiske vinkler og metoder i spil i samme bog har det været vores målsætning at give et samlet overblik over tv-analyse-feltet, der forhåbentlig kan animere til fortsat diskussion og videreudvikling af tv-analytisk teori og metode. Således er bogens målgruppe medieforskere såvel som de mange studerende, der i deres specialer og opgaver bidrager til udvikling af forskningen. *Tv-analyse* er organiseret ud fra genrer, pro-

Introduktion

grammer og tilgange på baggrund af flow-tv, samtidig med at nye former for tv-sening og -distribution inddrages.

Bogen består af en oversigtsgivende introduktion efterfulgt af 17 kapitler, der tager udgangspunkt i danske og engelsksprogede tv-produktioner – samt en enkelt tysksproget. Valget af produktioner har baggrund i dels et genrespredningskriterie, dels et historisk væsentlighedskriterie, og dels i forskernes erfaring med, hvilke produktioner der har haft appel. Disse tv-produktioner placeres og diskuteres genre-mæssigt, hvorefter de analyseres ud fra forskelligartede teorier og metoder. En overordnet skelnen mellem fakta- og fiktionsprogrammer er medtænkt i bogens struktur, men genre-hybridiseringens aktuelle omfang har undermineret stringente forsøg på undergrupperinger. Dette er i sig selv karakteristisk for tingenes tilstand.

Bogens kapitler

Gunhild Aggers indledende kapitel giver en oversigt over de vigtigste teoretiske tilgange og analyseredskaber, der er udviklet inden for tv-teori. Udgangspunktet er, at mediet er under hastig forandring i kraft af digitalisering, mediekonvergens og transnationalisering, der har medført omfattende ændringer i såvel produktion som reception og distribution. En overordnet diskussion af historiografisk analyse samt værdien af medie- og tv-historiske synsvinkler danner optakt. I forbindelse med tv-mediets karakter fremhæver Agger de muligheder, som en fænomenologisk tilgang tilbyder, ved at pege på fjernsynets funktion i hverdagslivet og dets indbyggede dobbelthed af tid og sted. Netop de usynlige mekanismer bag produktionen har fremprovokeret tv-forskningens interesse for, hvordan mediesystemer og produktionskulturer fungerer. Forholdet mellem disse tilgange og begreber som format, koncept og serialitet inddrager hun i de følgende afsnit – sammen med ændringerne i distributionsformerne, der er vigtige for at forstå den aktuelle udvikling. Agger fremhæver også, at traditionelle tilgange som kvalitet og æstetik er uundværlige i tv-analyse. Det samme gælder receptionsforskningens begreber. Kapitlet afrundes med en overvejelse over analysestrategier.

I kapitlet ”The Hunt og naturprogrammer” giver Jens Kirk en økokritisk læsning af et tv-naturprogram i primetime fra tv-serien *The Hunt: Nothing is Certain* (BBC 2015). Med kapitlet introducerer han den topologisk økokritiske metode, og metoden anvendes over for subgenren Blue

Chip. Serien *The Hunt*, skriver Jens Kirk, er selv på jagt efter et nyt tv-udtrykssystem for naturprogrammer væk fra Blue Chips autenticitetspoetik og hen mod en ansvarlighedspoetik, og kapitlets analyse foretages ud fra spørgsmålet, om seriens forsøg på at formulere en ansvarlighedspoetik er blevet en succes. Med udgangspunkt i neoformalistiske iagttagelser især af anslaget i første afsnit af serien diskuterer Kirk serien inden for rammerne af en autenticitets- og ansvarlighedsproblematik. I kapitlets konklusion indgår en påvisning af en antropomorferende strategi på billed- og lyd-siden som et kritisk modsvar på seriens ambition om en ny æstetik.

En stabil søjle i al tv-programmering er nyheder og vejrudsigter. Kate Kartveit diskuterer i kapitlet "TV 2 NEWS og nyheder" det kritiske niveau i forbindelse med nyhedsdækningen af en tsunami-ulykke i Grønland. Det gør hun gennem en synkron, minutøs analyse af indslagene i de tre døgn, gennem hvilke TV 2 NEWS skildrede ulykken. Ud over denne analyse indeholder kapitlet en diskussion af forskellige nyhedskriterier. Gennem beskrivelsen af denne analyses metode bidrager Kartveits kapitel til ny detaljeret viden om, hvordan det fænomen, som man kan kalde nyhedsøkologi, fungerer i praksis.

På trods af stor popularitet og høje seertal har vejrudsigten kun nydt en ringe grad af journalistisk prestige og medievidenskabelig interesse. En af forklaringerne kan ifølge Mikkel Eskjær, der analyserer DR's *Vores Vejr*, være, at vejrudsigten ofte har en mere underholdende funktion i det samlede nyhedsbillede. Modsat nyhedsprogrammernes primære fokus på 'hard news' leverer vejrudsigten i højere grad 'soft news' og infotainment. Undersøgelsen giver indsigt i, hvordan blandingen af journalistik og underholdning bidrager til særlige naturfremstillinger og således tjener en bredere kulturel funktion. Ud over at føre til en placering af vejrudsigten mellem journalistik og weathertainment viser undersøgelsen, hvordan den moderne vejrudsigt også kan adressere menneskeskabte klimaforandringer. Denne udvikling kan ses som en begyndende udfordring af vejrudsigstens traditionelle appel til national fællesskabsfølelse og harmonisk natursamhørighed.

I sin redegørelse for dokumentartraditioner i fjernsynet tager Ib Bondebjerg udgangspunkt i Max Kestners *Verden i Danmark* (2007), der bl.a. dialogiserer med Poul Henningsens *Danmark* (1935) og Jørgen Leths *Livet i Danmark* (1970). *Verden i Danmark* integrerer nemlig væsentlige træk fra de fleste af de genrer, vi finder i danske film- og tv-forsøg på at skildre Dan-

Introduktion

mark. I fjernsynsmediet er der er en lang tradition for *regionale* Danmarks-film og for sociologiske hverdagslivsskildringer af bestemte grupper og miljøer. Disse traditioner gennemgår Bondebjerg med eksempler fra bl.a. Christian Kryger til Poul Martinsen, Lise Roos og Lars Engels – og under inddragelse af dokumentarismens fire grundlæggende genre-prototyper. *Verden i Danmark* tilhører gruppen af *globale* Danmarksfilm, der er typisk for film- snarere end tv-mediet. Men den er lavet til tv og spiller på både den autoritative, den observerende, den dramatiserede og den poetiske dokumentar. Bondebjergs pointe er, at Kestner dermed integrerer en lang række film- såvel som tv-genrer og stilistiske træk, samtidig med at han kreativt udvikler og forandrer dem.

Lyd er ofte underbelyst i tv-analyser. På baggrund af empiriske observationer på et fodboldstadion beskriver Nicolai Jørgensgaard Graakjær i ”Fodbold og tv-lyd” forholdet mellem lyden her og den tv-transmitterede lyd. Med fodbold som case fremlægges teorier om sport på tv som en programtype koncentreret om sportsbegivenheden, og kapitlet undersøger tv-lyd, både i form af dens rolle i direkte tv-udsendelser og de mere generelle karakteristika for lyd fra lokationer og studielyd. Kapitlet tager kritisk stilling til eksisterende forskning om tv-sport og tv-lyd, og det præsenterer en oversigt over lydtyper på tv i forbindelse med fodbold under selve kampen med kilde i fx kommentatorer, grafik, performere, tilskuere og organisatorer. Disse lydtyper er opstillet under de to overbegreber ’kanallyde’ og ’kanaliserede lyde’ (lokalitetslyde). Denne oversigt er dannet på baggrund af en række analytiske nedslag, nemlig: 1) Hvilke lyde optræder? 2) Hvornår optræder lydene i forhold til hinanden? 3) Hvor og hvordan optræder lydene i forhold til billedet? og 4) Hvilken affinitet har lydene til kanalen? Svarene på disse spørgsmål danner grundlag for en forståelse af de generelle funktioner, som lyd på tv kan varetage.

I kapitlet ”Start moving og tv-reklame” analyserer Iben Bredahl Jessen en tv-reklame for SEATs bilmodel Ibiza. Hun stiller indledningsvist spørgsmålet om, hvad reklamens dans har med biler at gøre. I løbet af kapitlet gives svaret, at der er tale om en betydningsoverførsel gennem metafor og metonymi. Undersøgelsen af reklamen tager fat i disse to klassiske retoriske figurer under inddragelse af det audiovisuelle format med dets forløbsstruktur. Dette giver ifølge Jessen forøgede muligheder for konstruktion af metaforens betydningsdomæner, tenor og vehikel, og disse undersøges i forhold til reklamens musik og billedforløb. Kapitlets konklusion

sion er, at den multimodale metafor kan fungere som et virkemiddel, der skaber iøjnefaldende afvigelser i en tv-reklameblok og på programfladeniveau.

En anden fast søjle i fjernsynets programvirksomhed er underholdning. Siden årtusindskiftet har reality-genren været populær i fjernsynet, dels fordi den er relativt billig at producere, dels fordi den kan tiltrække et stort publikum. Anne Jerslev karakteriserer *Den store bagedyst* som en blanding af madprogram, talentshow og reality gameshow. Det er således en faktaunderholdningshybrid, der indeholder en række reality-tv-træk, men som samtidig sætter disse sammen til et behageligt og spiseligt program – en slags 'reality light'. Som det helt karakteristiske for genren fremhæver Jerslev menneskers snak, konflikter og følelser, der formmæssigt ofte sætter sig igennem med betroelsen som kommunikationsform. For at indkredse det specielle ved genrens virkelighedshåndtering inddrager Jerslev Anette Hills begreber om 'world space'-programmer, der typisk foregår i den virkelige verden i deres hverdagslige omgivelser, og 'television space'-programmer, der foregår i en tv-designet verden eller udgør deres egen lukkede verden. I analysen af *Den store bagedyst* viser Jerslev under tæt inddragelse af programmets stil, hvordan lokationen Clausholm Slot etablerer et afsondret 'television space' som et særligt intensivt rum, der er velegnet til at iscenesætte såvel konkurrence som solidaritet.

Hanne Bruun fremhæver, at talkshowet ikke kun er en genre, der bidrager væsentligt til at fylde de mange kanaler og medieplatforme, men også en genre, der er god til at 'brande' en tv-station med. Genrens historie viser ifølge Bruun tv-mediet som et virtuelt mødested for interaktion mellem en studievært, en eller flere gæster og ofte også et studiepublikum. Det journalistiske interview og det selskabelige samvær mellem studievært og gæster udgør en attraktion, der i meget høj grad matcher tv-mediets karakteristika, idet den oplevelsesmæssige kontakt mellem tv og seerne står i centrum. I sin analyse af talkshowets dramaturgi påpeger Bruun, hvordan selskabelighed og usikkerhed konstant balancerer og forhandler relationen mellem værten som tv-personlighed, gæsterne og seerne. Det gælder også TV 2's talkshow *Natholdet med Anders Breinholt*. Dette talkshow er ifølge Bruun interessant, fordi det på den ene side er et helt traditionelt underholdningstalkshow, og på den anden side et meget tilpasningsdygtigt koncept, der viser, hvordan talkshowet fortsat kan bruges i den forandring af tv's funktion som kulturelt forum, der aktuelt foregår. *Natholdets* humo-

Introduktion

ristiske tilgang og mediasatiriske stil viser sig især i spillet mellem vært og medværter, der – med interaktion på de sociale medier som vigtig medspiller – bruges til at binde seerne til kanalen.

I kapitlet ”Onkel Reje og børne-tv” beskriver Thomas Mosebo Simonsen ud fra en detaljeret information om DR-kanalen Ramasjang, hvorledes *Onkel Rejes Sørovershow* på den ene side i sin narrativitet og struktur er i overensstemmelse med traditionelt børne-tv, mens det på den anden side er satirisk og eksplicit nedbryder regler og normer fra det traditionelle børne-tv. Med det sidste træk manifesterer programmet en metakritisk position over for tv-institutionens rolle som formidler af politisk korrekt repræsentation af børn og opdragelsesidealer. I kapitlet anvendes institutionsanalyse, genreanalyse og næranalyse, og selve programanalysen af *Onkel Rejes Sørovershow* styres af fem vinklinger: et aktiveringsparadigme, brug af humor, ritualisering, et transgenerativt publikum og det karnevalistiske. Simonsen konkluderer, at et gennemgående stilistisk træk er det anti-æstetiske.

En tredje søjle i programvirksomheden er forskellige typer af tv-serier. Kim Toft Hansens kapitel ”SJIT Happens og ungdoms-tv” tager udgangspunkt i, at unge seere i aldersgruppen 12-34 siden 2010 har flyttet sig fra traditionelt lineært tv til online mediebrug. Dette udgangspunkt fører til to vinkler: en institutionsanalytisk redegørelse for TV 2’s ungdomskanal ZULU og en analyse af serien *SJIT Happens* (2012-2017) i denne dobbelte kontekst af organisationsforandringer og ændrede seervaner. Hanssen anskuer således *SJIT Happens* som et repræsentativt eksempel på en ungdomsseries iscenesættelse af forestillede seeridentiteter og en skabelse af en oplevet autenticitet for kernemålgruppen. Kapitlet indeholder en diskussion af tilgangene ’enkeltprogramanalyse’ og ’programfladeanalyse’ i forhold til overgangen fra flow-tv til streamingtjenester. Det er dette kapitels hovedpointe, at særligt en series iscenesættelse fungerer som en repræsentation af kernepublikummet, og kapitlet gennemarbejder iscenesættelsens forskellige dimensioner. For at undersøge *SJIT Happens’* transmedielle og paratekstuelle forhold til sociale medier indfører Hanssen begrebet integreret transmedialitet, der igen differentieres i intern og ekstern transmedialitet. Kapitlets konklusion fremhæver seriens målrettede inkorporering af kerneseerne i serien selv, og der peges fremad mod yderligere analytiske tilgange i enkeltprogramanalysen som middel til forståelse af en ungdomsgenerations medieforbrug.

I sit kapitel behandler Louise Brix Jacobsen fiktiobiografisme med fokus på serien *Ditte & Louise*, som karakteriseres som et prototypisk eksempel på fiktiobiografismens identitets- og stereotypforhandlende muligheder – og på pinlighedssatire. I kapitlet beskriver hun genren og dens modtagerforhold, hvori der indgår en virkelighedskobling, der er så påtrængende, at modtageren ikke kan se bort fra den. På baggrund af Judith Butlers performative identitetsteori med dens begreb 'hate speech' analyserer Jacobsen sekvenser fra *Ditte & Louise*, og disse analyser påviser, at den fiktiobiografiske modus kan rumme et dobbelt forhandlingspotentiale, hvor generelle samfundsmæssige stereotypiseringer og personlige rygter og stigmatiseringer kan italesættes inden for genrens rammer.

I kapitlet om *BoJack Horseman* behandler Andreas Halskov situationskomedien ved at vise, hvordan undergenren 'anicom' (animationskomedie) både trækker på og udfordrer de klassiske sitcom-konventioner. Da den animerede sitcom ikke er underlagt de samme produktionsbegrænsninger som live-action-sitcoms, giver det mulighed for at eksperimentere med greb som antropomorficering og i det hele taget en mere fri italesættelse af den pro-filmiske virkelighed. Halskov viser, hvordan metabevindthed og indforstået humor altid har været kendetegnende for animationskomedien, men også hvordan genren har udviklet sig fra primært at indskrive sig i den traditionelle situationskomedie-genre til at frigøre sig mere og mere fra denne genres konventioner. Efter en sammenlignende redegørelse for både situationskomediens og animationskomediens udvikling analyserer Halskov animationskomedien *BoJack Horseman* (Netflix 2014) for at undersøge det reflektive potentiale, der ligger i seriens eksplicite tematisering af en genre, den samtidig prøver at dekonstruere.

Steen Ledet Christiansens "Fringe og science fiction" er struktureret, så der opstår en synergi mellem kapitlets emne og dets metode, som er tv-historisk. Den første halvdel af kapitlet præsenterer metoden og giver et konkret eksempel på den del af tv-historien, der omfatter science fiction-genren. Derefter følger en tv-historisk analyse af science fiction-serien *Fringe*. Den tv-historiske metode udvikles gennem fem parametre: et serielt format, en afgrænset ikonografi, en særlig genrehybriditet, særlige sendetidspunkter og en stærk fankultur. Metodisk er det pointen, at en tv-serie ikke opstår som følge af kun ét af disse forhold, men at alle forholdene er vigtige elementer for, hvordan tv-serier udvikler sig. Med afsæt i science fiction-film redegør Christiansen historisk for tv's science

Introduktion

fiction-produktioner med højdepunkter som *Star Trek*, *The Twilight Zone* og *The X-Files*. I analysen karakteriseres *Fringe* som en form for nostalgisk retromani. Christiansen redegør for den gradvise udvikling af seriens narrative struktur, der bevæger sig i retning af føljetonen og derved skaber et længerevarende seerengagement.

I kapitlet om krimiadaptation bruger Palle Schantz Lauridsen Moffat og Gatiss' tv-serie *Sherlock* (2010-2017) som udgangspunkt for en tematisering af kriminfiktionen og dens adaptationsmuligheder. Lauridsen viser, hvordan fortællingerne om detektiven Sherlock Holmes er blevet adapteret i en lang række medier og formater, og hvordan de forskellige adaptationer ofte forholder sig referentielt til hinanden og iscenesætter hinandens indhold, stiltræk og karakterskildringer. Det betyder, at man i en adaptationsanalyse ofte ikke blot skal forholde sig til det oprindelige forlæg, men også have blik for et intertekstuel spil mellem forskellige adaptationer. I kapitlet analyserer Lauridsen *Sherlock* som et eksempel på en radikalt anderledes Sherlock Holmes-adaption, hvor hovedpersonerne gennemgår en psykologisk udvikling, og hvor intertekstualitet og brugen af internetbaserede transmediale fortællestrategier spiller en afgørende rolle i modtagerens oplevelse og afkodning af serien.

Jørgen Riber Christensen tager i kapitlet "Game of Thrones og fantasy" udgangspunkt i en neo-middelalderlig bølge inden for litteratur, medier og arkitektur, og ud fra en genreanalyse stiller han spørgsmålet om, hvor vedkommende fantasy er for et nutidigt publikum. Først defineres fantasy-genren, og HBO-serien *Game of Thrones* indplaceres i den. Christensen redegør for seriens historiografiske aspekter, der læses ud fra en nyhistoricistisk tilgang, og genretilhørsforholdet præciseres til nyhistoricistisk fantasy. I den sammenhæng ses korrespondancer mellem nutiden og seriens middelalderlige verden i temaer som flygtningekriser, klimaforandringer og kvinders stilling i et patriarkalsk samfund, *både som magthavere og som ofre*. Endelig overvejes genreproblematikken inden for rammen af 'excess' og 'complex television' med fokus på problematiske hovedkarakterer og receptionen af dem.

Det danske samtidsdrama står centralt i medielandskabet. *Borgen* (DR 2010-2013) er emnet for Heidi Philipsens kapitel. Serien er blevet eksporteret til en lang række lande, den er produceret af en public service-station, og den har fået både høje seertal og prestigefyldte priser. I kapitlet undersøger hun seriens produktionsomstændigheder, nemlig den særlige

danske model for produktion af dramaserier. Ud fra en redegørelse for anvendelsen af artefakter i seriens mise-en-scène, hvor også karakterer opfattes som artefakter, analyserer Philipsen hovedkarakteren Birgitte Nyborg Christensens udvikling gennem tre sæsoner. Seriens succes forklares med udgangspunkt i dens kombination af politisk drama og soap, og det diskuteres, hvordan den internationale succes også hidrører fra tematiseringen af den danske ligestilling med blandt andet scener fra hovedkarakterens 'backstage'-liv, både hvad angår hendes ægteskab og hendes politiske karriere. Endelig belyser Philipsen seriens stil i forhold til Nordic Noir.

I Edgar Reitz' serie *Heimat* er hjemstavnen et centralt begreb. Det udfoldes dog ikke som en national konstruktion, men som noget, der er historisk, lokalt og regionalt forankret. Reitz leverer dermed ifølge Mirjam Gebauers analyse et kritisk modspil til dominerende ideologi- og erindringskritiske tendenser i 1980'erne og foregriber dermed 1990'ernes tilgang til erindringskultur. Det er endvidere Gebauers antagelse, at den særlige fortælle-måde i *Heimat*, der fokuserer på hverdagsbegivenheder frem for den store historie, sammen med den dvælende stil er med til at fremstille den hjemstavnsfølelse, serien så omfattende belyser. Erindringskultur som teoretisk tilgang slår bro mellem privat erindring og historiografi. *Heimat* kan ud fra denne synsvinkel betragtes som et udtryk for en kulturel og kollektiv hukommelse, der dækker tre generationer. Gebauers æstetiske analyse koncentrerer sig om tre forhold: hverdagsrealisme, familiealbum som motiv og krigens rædsler som fremstillingsproblem. Hverdagsrealisme sammenfattes af Reitz selv som en fremstillingsform, der inkluderer den enkeltes håb om lykke, bevidstløshed og fordybelse i hverdagsproblemerne. Tilsvarende har familiealbummet en vigtig funktion, der synliggør de tre generationers erindringsfællesskab. Det er karakteristisk for holdning og stil i *Heimat*, at fremstillingen af krigen fortrinsvist foregår glimtvist, mens opmærksomheden henledes på filmisk optagelsesapparat og mediernes magt.

Referencer

- Agger, G., & Jensen, J.F. (2001) (Eds.). *The aesthetics of television*. Aalborg: Aalborg University Press.
- Jensen, J.F. (1991) (Ed.). *Analysen af tv & tv-kultur*. København: Medusa.
- Pittelkow, R. (1985) (Ed.). *Analysen af TV*. København: Medusa.

Tv-analysens metodologi – en oversigt

Hvad er tv-analyse? Spørgsmålet er tilsyneladende enkelt, men det kan besvares på mange måder. Formålet med dette kapitel er at give en oversigt over en række vigtige teoretiske tilgange og analyseredskaber, der er udviklet inden for tv-teori. Bogens kapitler vil i øvrigt indeholde en udbygning og eksemplificering af de tilgange, der omtales i det følgende.

I slutningen af 1990'erne beklagede John Corner sig over tv-teoriens tilstand. Ifølge Corner var tv-teori kendetegnet af mangel på udvikling; alt for ofte blev den reduceret til blot at udgøre en ramme i fremstillinger, hvor analysen var omdrejningspunkt, og teorien stod stille (1997, p. 247 ff.). Corner pegede på et vigtigt problem, men hans karakteristik er ikke længere dækkende. Gennem de seneste år er der udviklet stadigt mere differentierede tv-teorier inden for en række områder.

Før vi kan begynde at kortlægge teorier og områder, er det nødvendigt at spørge til selve mediets tilstand. Hvordan står det til med fjernsynet – og ikke mindst: Hvad kan vi i dag forstå ved tv-mediet? Alle medier har i kraft af digitalisering og mediekonvergens gennemgået afgørende ændringer siden slutningen af 1990'erne. Det gælder også tv-mediet.

Et medie under forandring

Hvis man skal dømme efter fremtrædende titler som tilgang til tv-teori, er der et bestemt begrebskompleks, der har haft særstatus, når mediet skulle karakteriseres. Det er begreber, der signalerer forandring ud fra et 'før' og et 'efter' eller 'post-'. Der kan være tale om overgang eller 'transition',

Tv-analysens metodologi – en oversigt

som i Robin Nelsons *TV Drama in Transition* (1997) og Lynn Spigel og Jan Olssons antologi *Television After TV: Essays on a Medium in Transition* (2004). Forandringens karakter kan ligefrem nødvendiggøre revolutionsbegrebet som hos Amanda Lotz i *The Television Will Be Revolutionized* (2007). Ofte er forandringen teknologisk specificeret som i de tilgange, hvor digitalisering indgår, eller den er begrundet i globalisering og transnationalisering. Begrebsparret om nyt og gammelt er altid anvendeligt, banalt som i de mange tilfælde, der inddrager forholdet mellem gamle og nye medier, eller paradoksalt som i kritikeren Michael Wolffs forsvar for det gode, gamle fjernsyn: *Television is the New Television* (2015). Nyere tv-teori er således først og fremmest opmærksom på de skift, som er sket i tv-mediets væsen og funktionsmåde – forandringer, der er så omfattende, at det er berettiget at tale om et paradigmeskift.

At konstatere, at der er foregået et paradigmeskift, forudsætter en historiografisk betragtning. Historiografi er en betegnelse for historieskrivningens historie og altså en disciplin, der opfordrer til selvrefleksion. Det er en historiografisk såvel som generel mediehistorisk og specifik tv-historisk viden, der sætter os i stand til at skelne mellem forskellige stadier i en udviklingsproces og bestemme, hvornår forandringer bliver så afgørende, at der er tale om paradigmeskift. I analytisk øjemed er de grundlæggende forståelsesformer, erkendelsesinteresser og metodiske problemstillinger, som medie- og kommunikationshistorier er udformet ud fra, derfor altid værd at inddrage.

Niveauer og synsvinkler

I alle former for analyse er det nyttigt at skelne mellem forskellige analyse-niveauer. I historisk analyse kan man med fordel arbejde med følgende niveauer, der er almindeligt anvendte inden for sociologien: makro-, meso- og mikroniveau (Drotner, 2011, pp. 119-137). Makroniveau vedrører de helt overordnede rammer, der er forbundne med fx tænkning om medier, stat og samfund. Mikroniveau angiver det niveau, hvor det handler om enkeltfænomener som fx en genre eller en institution. Mesoniveau ligger imellem som en art stødpudezone, hvor det gælder om at karakterisere samvirket mellem makro- og mikroniveau.

Et godt eksempel på makroniveau-teori er den kritiske teori, der blev grundlagt af bl.a. Theodor Adorno og Max Horkheimer i mellemkrigsti-

dens Frankfurt. Fra 1960'erne blev den revideret og nyformuleret af Jürgen Habermas. Habermas' mediesociologi sigter på at levere en grundlæggende forståelse af de helt overordnede relationer mellem medier, stat og samfund. Formålet er at kunne analysere rammerne for fri udveksling af meninger og dermed vilkårene for demokrati. Til det formål er det vigtigt at vide, hvilken rolle medierne har haft og har i henholdsvis samfundet og staten. For at analysere dette komplicerede forhold opdeler Habermas samfundet i et privat og et offentligt område, ligesom han skelner mellem de forskelligartede opgaver, staten varetager, fx de generelle reproduktionsbetingelser for samfundet gennem økonomi, jura, ideologi mm. (Drotner, 2011, p. 81; Habermas, 1990 [1962]). De har alle indflydelse på mediernes funktion.

Den såkaldte offentlighedsmodel har, siden Habermas lancerede den, været under stadig revision og udbygning. Vigtige begreber er her 'systemverden' og 'livsverden' (Habermas, 1981). Ved 'systemverden' forstår Habermas bl.a. økonomi og diverse administrative systemer, der styres af markedsmekanismer og magthierarkier. 'Livsverden' vedrører faktorer som kultur, identitet og sprog. Den fortsatte videreudvikling af model og begreber har sikret Habermas' tænkning en status som relevant rammesætning af mediernes rolle, også i dag.

Et andet eksempel på makroniveau, der ofte bruges som medieanalytisk referenceramme, er Pierre Bourdieus teoridannelser fra samme tidspunkt. Som Habermas fokuserer Bourdieu på en sociologisk forståelse af samfund og stat og forholdet mellem dem. Med sin habitusteori samt teorien om økonomisk, kulturel og social kapital har Bourdieu leveret et vigtigt bidrag til, hvordan forholdet mellem sociale grupper, samfund og stat kan anskues (Bourdieu, 2002 [1979]). Habitus er et begreb for sammenhængen mellem social og kulturel livsstil og holdning. Begreberne om økonomisk, kulturel og social kapital er knyttet til idéen om habitus og angiver forskellige former for ressourcer, der er knyttet til individer og grupper og bestemmer livsstil og smag.

Medierne spiller i Bourdieus teoridannelse en mere tilbagetrukket rolle, men han har dog skrevet en bog om fjernsynet (1998 [1966]). Selv om Tore Slaata betegner lige præcis denne bog som hans "offentlige harakiri som mediesosiolog" (2002, p. 93), er Bourdieus teoretiske rammer, her under antagelsen af smagens betydning og af, at kulturel kapital spiller en afgørende rolle for mediernes funktionsmåde, fortsat anvendelige. Kam-

Tv-analysens metodologi – en oversigt

pen i dansk presse og på de sociale medier om forståelsen af den historiske tv-komedie *Badehotellet* (TV 2, 2013-2018) er et konkret eksempel på, hvordan det danske samfund er opdelt i forskellige grupperinger med hver sin foretrukne livsstil og smag.

I den fortsatte diskussion af forholdet mellem medier og samfund i det 21. århundrede udgør medialiseringen en faktor, der med fordel kan analyseres på mesoniveau. Stig Hjarvard definerer medialisering som ”den proces, hvor samfundet i stigende grad underlægges eller bliver afhængigt af medierne og deres logik” (2008, p. 28, Hjarvards kursiv). Processen er kendetegnet ved en dobbelthed af integration og selvstændiggørelse, der tydeligt kan iagttages i politik, således som den udfolder sig i fjernsynet. Her inddrages politikerne i stigende grad i underholdningsprogrammer, hvad enten det er *Quizzen med Signe Molde* (DR 2 2016-), livsstilsprogrammer som *Felix rykker ind* (TV 2 2012-2013) eller talkshows som *Natholdet* (TV 2 2010-). I disse programmer måles politikerne mere på deres verbale og kropslige slagkraft end deres politiske ståsteder. Skellet mellem politiker og menneske, mellem offentligt og privat, bliver dermed nedbrudt på en måde, der integrerer politik i underholdningsprogrammer, der i øvrigt kører efter deres egen logik.

I forbindelse med brug af sociologisk teori på mikroniveau er det oplagt at inddrage Erving Goffmann, der har kortlagt vores omgangsformer i hverdagen, bl.a. i *Vore rollespil i hverdagen* (1992). Analyser af fjernsynets status som medie, der opfordrer til selskabelighed, og analyser af dets normer for selskabelig omgangsform i genrer som reality-tv og talkshows har generelt trukket på Goffmanns forståelsesramme. Begreberne om frontstage og backstage har vist sig særdeles anvendelige i forbindelse med fjernsynets funktionsmåde og dets regulering af publikumsrelationer, typisk suppleret af Joshua Meyrowitz’ opdatering med begrebet om en ’middle region’ (Meyrowitz, 1985; se Hjarvard, 2006, p. 69 ff., og 2008, p. 95 ff.).

Det kan også være en fordel at analysere institutionshistorie, fx i forbindelse med public service-medier som BBC eller DR, på mikroniveau. Kendskab til en tv-institutions politiske grundlag, traditioner, erfaringer og organisationskultur er et uundværligt led i tv-teori, fordi institutionen altid vil spille en central rolle for planlægning og programpolitik såvel som for udformningen af de konkrete programmer. Da DR i foråret 2017 lancerede sin nye udgave af Danmarkshistorien, sagde kulturdirektør Tine

Smedegaard Andersen: ”Danmarkshistorien er et udtryk for, hvad vi som nation og folk har tilfælles. Derfor er det en særlig opgave for DR, og der er helt sikkert ikke andre, der laver det.” (Vuorela, 2017). DR som institution ser den nationale historieformidling som en public service-forpligtelse. Når TV 2 skal formulere sine ønsker til et nyt medieforlig (2017), er en markering af TV 2 som public service-institution med ansvar for danske nyheder tilsvarende karakteristisk:

TV 2s nyheder skal have et nært blik på Danmark og et dansk blik på verden og bidrage til, at der fortsat er mere end én kilde til troværdig nyheds- og aktualitetsdækning på tv. [...] Regionerne er en af TV 2s grundpiller og er med til at bringe det samlede TV 2 tæt på danskerne på tværs af landet. (TV 2 medienyt d. 5.10.2017).

Opsummerende kan begreberne om makro-, meso- og mikroniveau, kombineret med fokus på valg af synsvinkel – afsender, tekst (budskab) og modtager – således bidrage til større klarhed inden for både medie- og tv-analyse.

Medie- og tv-historie

I den empiriske mediehistorie vil en konkret udviklingshistorisk betragtning, der afvejer forskellige faktorerers betydning i en samlet vurdering, altid være central. Mediehistorier må derfor med jævne mellemrum opdateres i lys af den seneste udvikling og i lys af den historiografiske refleksion, den konkrete udvikling fremkalder. Det er også tilfældet med *Dansk mediehistorie*, hvis første tre bind blev udsendt i 1996, og som er blevet opdateret med et fjerde bind i 2003 og 2015. For fjernsynets vedkommende er den overskrift, der signalerer udviklingens hovedretning, ”Fra fjernsyn til multimedie” (Jensen, 2016, p. 75), altså et signalement, der primært sigter på den teknologiske forandringsproces, men som også inkluderer brugsaspektet. Den bærende synsvinkel i den tv-historiske fremstilling er udviklingen fra fjernsyn som en knap ressource til et medie, der via digitaliseringen er tilgængeligt for hvem som helst når som helst, og som er præget af ”interaktivt indhold og nye forretningsmodeller” (Søndergaard, 2015, p. 75).

Tv-analysens metodologi – en oversigt

De fleste landes fjernsyn har i deres opstart og selvforståelse været dybt nationalt forankrede. Det fremgår af navne som Danmarks Radio, Sveriges Television (SVT), British Broadcasting Company (BBC) og mange andre (Turner, 2009). Når globaliseringen i *Dansk mediehistorie* bind 4 sammen med digitaliseringen inddrages som indikator for udviklingens hovedretning (Jensen, 2016, p. 33 ff.), hænger det sammen med, at tv-formater i dag i øget udstrækning handles på verdensplan, at nationale produktionsselskaber samarbejder med andre, såvel nationale som transnationale, og at distribution i stigende grad er blevet transnational.

Fænomenologisk tv-teori

Når man skal bestemme tv-mediets karakter, er det oplagt at tage udgangspunkt i en fænomenologisk tilgang, sådan som Paddy Scannell har gjort, inspireret af filosofen Martin Heideggers *Sein und Zeit* (2018 [1927]). Som filosofisk retning er fænomenologien kendetegnet ved at gå direkte til en beskrivelse af fænomener, deres egenskaber og nødvendige bestanddele. I tråd med dette grundlag stiller tv-fænomenologien en række tilsyneladende enkle spørgsmål for at blive klar over fjernsynets sammenhæng med hverdagslivet. Helt afgørende er tidsbegrebet. Med baggrund i Heideggers begreber om 'vorhanden' og 'zuhanden' karakteriserer Scannell i *Television and the meaning of live* (2014), hvad der sker, når fjernsynet tændes. Det går da fra at være 'vorhanden' (et apparat, hvis teknologi er skjult i en kasse af en art) til at være 'zuhanden' (et apparat, der bruges til at vise lyd og billeder). Når man tænder for fjernsynet, opstår en dobbelt tid og et dobbelt sted: Man er på samme tid nærværende der, hvor fjernsynet befinder sig, og det sted, der transmitteres fra; man er nærværende i fjernsynets tid og sin egen: "Broadcasting (radio and television together) creates a *spanned* spatiality and temporality that is historically unprecedented" (Scannell, 2014, p. 63).

Scannells formål med bogen er at inddrage tv som hverdagsfænomen, en almindelig del af den menneskelige eksistens. Hans perspektiv er, at studiet af tv kan sige noget om os som mennesker: Tv dokumenterer, hvordan vi taler og lever i hverdagssituationer. Det særlige ved tv (og radio) er nemlig, at det indfanger taleakter og begivenheder, som de udspiller sig her og nu (2014, p. 96). På den baggrund påpeger Scannell, at tv har en uerkendt vigtig funktion som historiearkiv:

The final theme of this book is the world-historical character of life today and the role of television not simply in displaying this but as a key player in the making of history in the enunciatory now of the immediate, living present (2014, p. 54).

Allerede i *Radio, Television and Modern Life* (1996) brugte Scannell en række grundlæggende begreber, som definerer fænomenet fjernsyn og dets funktionsmåde. De væsentligste er intentionalitet ("Intentionality"), selskabelighed ("Sociability") og daglighed ("Dailiness") (1996, p. 6, 22, 144). Ved intentionalitet forstår Scannell afsenderens systematiske programplanlægning, der udmønter sig i seriel produktion med genkendelig identitet for definerede målgrupper. Relationen mellem afsender og publikum definerer han først og fremmest som social eller selskabelig – et medieret samvær, der gerne må være præget af autenticitet og alvor (andre nøglebegreber hos Scannell). Daglighed er et begreb for den ubemærkede, men vigtige medierutine, der præger hverdagen og skanderer dens rytme i en cyklus af gentagelser.

Den funktionsmåde, som disse begreber refererer til, er særligt tydeligt i flow-tv og udtyndes i streaming-tv. Alligevel er det Scannells pointe i *Television and the meaning of live*, at vi som publikum fortsat er afhængige af det, han fremhæver som tv-mediets væsentligste kendetegn, nemlig dets evne til at sende *live*. Han argumenterer således for dette i sine analyser af nyhedsudsendelser, sports-tv, begivenheder og katastrofer – områder, der er valgt, fordi live-momentet her spiller en afgørende rolle.

Flere tv-teoretikere har været opmærksomme på betydningen af den tætte forbindelse mellem fjernsyn og hverdagsliv. I *Television and Everyday Life* (1994) analyserer Roger Silverstone således det fænomen, han kalder tv-erfaringen ("the experience of television", 1994, p. 2), ud fra en ontologisk synsvinkel. Forbindelsen mellem fjernsynet og hjemmet kortlægges ud fra såvel hjemmets indretning som familiens generations- og kønsbetonede interaktionsmønstre samt dens konsum og smag. Begge dele viser fjernsynet som en integreret del af livet.

Mediesystemer og produktionsteori

Som fænomenologerne fremhæver, er fjernsynet, sådan som det fremtræder på skærmen, på mange måder forbløffende ens organiseret, hvor i

Tv-analysens metodologi – en oversigt

verden man end er – dog med undtagelse af verbalsprog, kropssprog og kulturelle markører, der fremtræder forskelligt i fx Nordkorea og Norden. Et bestemt, begrænset genreforråd er genkommende. Nyheder, sport og reportager, quizzes og talkshows, tv-serier og livsstilsprogrammer dominerer sendefloden, oftest i forskellige kombinationer med reklamer. Den kommunikative logik bag tv-programmer er, at de umiddelbart skal kunne forstås og genkendes. Derfor er programlægningen bestemt af faste formater og slots. Betingelserne for at udsende programmer i det omfang, hvori det sker hver eneste dag, er en særlig produktionsmåde baseret på genkommende formater og seriel produktion, der leverer gentagelser med variationer. Dette bevirker på sin side, at produktionsprocessen fremstår næsten usynlig i programmerne.

Netop denne usynlighed har fremprovokeret tv-forskningens interesse for, hvordan mediesystemer og produktionskulturer fungerer. Indsigt i institutioner, produktionsprocesser og økonomiske, politiske og organisatoriske rammer øger forståelsen for, hvilke vilkår der gælder, og hvorfor resultaterne ser ud, som de gør. Ifølge Denis McQuail kan et mediesystem defineres på følgende måde: ”The term ‘media system’ refers to the actual set of mass media in a given national society, despite the fact that there may be no formal connection between the elements” (2010, p. 220).

I de nordiske velfærdsstater har det politisk vedtagne *public service-system* fra begyndelsen været med til at bestemme rammerne for tv-produktion. Der er en tendens til at antage, at overordnede tendenser som globalisering, markedsgørelse og fragmentering har ramt de nordiske mediesystemer med omtrent samme styrke, som gælder større, mere dominerende lande. Trine Syvertsen et al. argumenterer imidlertid i *The Media Welfare State* (2014, p. 17) for, at de nordiske lande har formået at opretholde fire principper som grundlag for et fortsat nordisk public service-mediesystem. Det drejer sig om 1) universelle services i offentlighedens tjeneste, 2) udstrakt redaktionel frihed, 3) en mediekulturpolitik, der sikrer mangfoldighed og kvalitet, og 4) en tradition for at tage mediepolitiske beslutninger baseret på konsensus frem for konflikt og på konsultationer med offentlige såvel som private interessenter. Disse principper konstituerer ‘Medieval-færdsstaten’. Selv om der er forskel på indretningen af de nordiske mediesystemer, og selv om balancen mellem kommercielle og public service-interesser kan forskyde sig, er public service-radio og -tv ifølge Syvertsen et al. fortsat en hjørnesteen (2014, p. 71). Det er et åbent spørgsmål, om dette

fortsat vil gælde i en periode, hvor især yngre samfundsborgere i stigende grad vælger public service-medier fra til fordel for de globale, kommercielle sociale medier, og hvor regeringer minimerer den offentlige støtte til public service-medierne (Hjarvard, 2018, p. 68).

Det foreløbige samvirke mellem offentlige og private interesser kan illustreres med *Public Service Puljen* i Danmark, der blev oprettet i 2007. En bærende idé bag TV 2 i 1988 var, at der skulle ske en ændring fra udbudstv til bestillings-tv. Udviklingen af flere private produktionsselskaber var en vigtig brik i den politiske beslutningsproces. TV 2 selv skulle kun stå for produktion af nyheder, mens andre typer programmer skulle produceres uden for huset. Private producenter med spændende idéer og lavere priser skulle sørge for fornyelse. Ifølge Producentforeningens hjemmeside er der i 2017 ca. 117 produktionsselskaber i Danmark. Mange produktionsmiljøer bygger på få fastansatte og mange freelancere, der inddrages efter behov. Det betyder, at produktionsselskaber producerer programmer til forskellige tv-stationer, der således på tværs kan få gavn af den viden, som freelancerne har, samtidig med at de konkurrerer (Fink og Sørensen, 2007). En del mindre selskaber har dog ikke nogen rentabel økonomi, da der er en tendens til, at tv-stationerne koncentrerer produktionen hos de større selskaber. I 2005 stod 11 produktionsselskaber for ca. 90 pct. af tv-produktionen (Bruun og Frandsen, 2007, p. 11). Public Service Puljen trådte fra 2007 til med hjælp, idet den havde til formål at støtte danske kvalitetsprogrammer på de kommercielle tv-stationer (se oversigt over støtte i hele perioden på www.dfi.dk).

Produktionsanalyse er ifølge Kirsten Frandsen (2007) et overbegræbet for flere tilgange, der dog har én ting til fælles, nemlig en *forklaringsambition*: ”Alle ønsker gennem udvalgte teoretiske optikker og empiriske data at bidrage til at belyse, hvorfor mediers tekster ser ud som de gør” (2007, p. 23). Miranda Banks definerer produktionsanalyse på følgende måde:

Production studies is grounded in the assumption that there is a unique and significant relationship between an individual media artifact and the production of that product, the industry from which it was created, as well as the governmental policies and socio-economic conditions that were in existence during its historical moment of creation. (2015, p. 5).

Tv-analysens metodologi – en oversigt

De empiriske undersøgelser foregår primært på mikro- og mesoniveau. Metoderne spænder fra systematiske iagttagelser over tid, fx af arbejdet hos manuskriptforfatterne i writers' room, til indsamling af interne dokumenter og interviews (Redvall, 2013). Metodisk forudsætter produktionsanalyse således adgang til produktionskulturer og centrale aktører såsom producere, dramachefer, manuskriptforfattere, instruktører m.fl. I sit indflydelsesrige studie *Production Culture* argumenterer John Caldwell for at skelne mellem de kendte og de mere anonyme på produktionsholdet. Hvor forskere ofte har fokuseret på kendte producere, manuskriptforfattere mv., er det ifølge Caldwell udbytterigt at studere, hvordan de mindre kendte interagerer med og reflekterer over det image, der præger den pågældende institutions produktionskultur (2008, p. 111).

For at vise den interdisciplinære karakter, produktionsstudier lægger op til, fremhæver Banks fire tværgående temaer: "location, insider/outsider status, authorship and self-theorization" (2015, p. 6). Blandt disse har *location* gennem de senere år været et felt, der har tiltrukket sig forskningsopmærksomhed. Dette har flere årsager. Tv-industriens økonomi og væksten i partnerskaber mellem den og lokale interesser spiller en stor rolle. Her har begge parter typisk gavn af at promovere en bestemt by eller et særligt landskab, fx Ystad i forbindelse med *Wallander*-serien (Waade, 2013). Men også det særlige æstetiske samvirke mellem på den ene side location og på den anden side karakterer, plot og stemning er vigtig, som det ofte ses udfoldet i Nordic Noir-produktioner (Agger, 2016; Waade og Jensen, 2013). 'Insider/outsider status' spiller som nævnt ifølge Caldwell en alt for upåagtet rolle; det gælder også spørgsmålet om teoretisk refleksion i mediebranchen. 'Authorship' har gennem hele fjernsynets historie været omdiskuteret. Det ligger i sagens natur, fordi samarbejde mellem forskellige professioner er en forudsætning for produktion. Der er gjort mange forsøg på at identificere den vigtigste instans i tv-produktion. Hvor produceren tidligere blev fremhævet, fx af Newcomb og Alley (1983), er der i forbindelse med tv-serier en klar tendens til at se manuskriptforfatteren som afgørende (Redvall, 2013). I amerikansk sammenhæng er der et skarpt opdelt hierarki i 'writers' room', hvor producerfunktioner ofte kombineres med forskellige grader af manuskriptskrivning i den såkaldte 'showrunner'-funktion (Gemzøe, 2018; Lavik, 2015).

Formater

I tv-produktion er formater afgørende. Derfor er format-begrebet, der angiver bestemte rammer for fjernsynets serialitet, vigtigt. Lidt forvirrende bruges formatbegrebet på to forskellige måder, afhængigt af forsknings-tradition:

- 1) Det er en kategori, der angiver graden af serialitet og måden at forvalte serialiteten på for programmer i fjernsynet. En afgørende skelnen går mellem det enkeltstående program og det serielle. [...]
- 2) Under indflydelse af engelsk terminologi bruges format i dag også synonymt med programkoncept, dvs. en programidé, der er realiseret i et land og solgt til adaptation i et eller flere andre (Agger, 2013, online ed.).

I registreringen af programmer inddrages også formater. De fleste europæiske tv-stationer følger EBU's ESCORT-system (EBU System of Classification of Radio and Television Programmes), selv om der er variationer i den måde, det udmøntes på. Inden for fakta- og livsstilsprogrammer samt reality og underholdning i bred forstand har serielle formater bestemte, genkommende kendetegn i form af logo og præsentationssekvens, studieværter, studiets design etc. Inden for tv-drama blev en tidlig form for serialitet lanceret med det såkaldte antologiformat, hvor tv-spil blev sendt på et bestemt tidspunkt. I Storbritannien havde 'the Wednesday Play', der blev brugt som fællestitel for en række tv-spil (BBC 1, 1964-1970), ikonisk status (Cooke, 2015, pp. 70-73). En særlig ramme kunne også udgøre det forenende element i antologiformatet, som det var tilfældet i *Alfred Hitchcock Presents* (CBS, NBC, 1955-1962), hvor en præsentation ved Hitchcock og et vist genreslægtskab inden for forskellige krimivarianter var genkommende. Formatet har fået en renæssance med *Black Mirror* (Channel 4, 2011-2014, Netflix 2016-).

Grundlæggende kan man skelne mellem tre dominerende formater. Yderpunkterne udgøres af henholdsvis tv-filmen ('TV movie'), som er et enkeltstående format, og serien ('series'), der betegner en produktion med gennemgående hovedpersoner, hvor hver episode har afsluttet karakter, som det fx ofte er tilfældet i komedien. Ind imellem er der forskellige former for serielle formater: den korte føljeton ('miniseries'), som går

Tv-analysens metodologi – en oversigt

over 2-6 episoder, der tilsammen udgør en afsluttet helhed, og den lange føljeton ('closed serial'), som består af 7 episoder og derover, der ligeledes tilsammen udgør en afsluttet helhed. Typisk er der forskellige narrative forløb, der til sidst knyttes sammen, ligesom der er spændingsbuer både i den enkelte episode, i den enkelte sæson og i føljetonen som helhed. Endelig er der føljetonserien ('open serial'). Heri har hver episode en relativt afsluttet karakter, men et eller flere fortsatte forløb knyttet til de gennemgående hovedkarakterer har en vigtig narrativ funktion, og der arbejdes med forskellige typer spændingsbuer (se Agger, 2013). For at karakterisere et centralt element i udviklingen af især føljetonserier har Benedicte Nielsen foreslået begrebet 'den karakterbaserede dramaserie' (Nielsen, 1999; Nordstrøm, 2004). Palle Schantz Lauridsen (2016) har gjort opmærksom på, at serieformaterne gennem de senere år har haft en tendens til at fusionere. *Rejseholdet* (DR 1 2000-2004) udforskede fx denne fusion ved at kombinere afsluttede enkelt- og dobbeltepisoder med længerevarende føljetonbuer bygget på hovedkarakterernes udvikling. Dette er en vigtig tendens i den udvikling af dristigere narrative mønstre, der kendetegner nyere tv-drama.

Den anden betydning af format er i stigende grad blevet genstand for forskernes opmærksomhed. Koncepthandel har været kendt fra 1950'erne, men spillede dengang kun en minimal rolle. Udviklingen af reality-programmer omkring 2000 gjorde handel med formater til norm snarere end undtagelse. Dermed begyndte en proces, der er under stadig udvikling og handler om, hvad man kan sælge og under hvilke betingelser. En international organisation til varetægelse af formathandel blev dannet i 2000 – FRAPA (The Format Recognition and Protection Association). The Format Awards, en pris for bedste format, blev indstiftet i 2003, og på store salgsmesser som MipCom (Marché International des Programmes de Communication) i Cannes bliver formater i stigende grad synliggjort via egne udstillingsvinduer.

I 1990'erne begyndte Albert Moran (1998) at kortlægge formaters betydning og vurdere, hvad der skete under adaptation af et koncept, der var udviklet i et andet land. I mange tilfælde fandt der en tilpasning sted til den importerende parts nationalkultur, fulgt af gradvis frigørelse fra det oprindelige forlæg. Efterhånden som køb og salg af koncepter er eksploderet, har også den internationale formatforskning fået øget volumen. Jean Chalaby (2009, 2015) har, suppleret af bl.a. Andrea Esser (2016), kortlagt

formathandlens betydning for europæisk tv-industri og dens forbindelseslinjer til den globale. Koncepthandlens betydning for publikum er mindre entydigt kortlagt. I Danmark lægger politikerne generelt vægt på, at der skal være originale danskproducerede programmer, og national produktion indgår som parameter i medieførlig. Joseph Straubhaar (2007) har da også argumenteret for, at kulturel nærhed er vigtigt for publikum, og der findes en række undersøgelser af cases, der inddrager dette perspektiv i sammenhæng med mediesystemernes rolle i koncepthandel (Jensen, 2007).

Underholdnings-, livsstils- og quizformater som *X Factor* (DR 1 2008-2018), *Vild med dans* (TV 2 2005-), *Den store vægkamp* (TV 3 2017), *Hvem vil være millionær?* (TV 2 1999-) og ikke mindst reality-programmer som *Den store bagedyst* (DR 1 2012-) har domineret koncepthandlen. Men også tv-drama er blevet handlet, i mindre omfang, men under større opmærksomhed fra i hvert fald afsenderlandet. Når Nordic Noir-serier som *Forbrydelsen* (DR 1 2007-2012) og *Broen* (Filmlance, Nimbus Film, SVT og DR 1 2013-) er blevet genindspillet i USA, har dansk presse opfattet det som et udtryk for anerkendelse. I drama-sammenhæng dominerer 'scripted formats', altså manuskriptbaserede formater, som overførselsmodus; også her kan der indlægges kulturelle toninger for bedre at fange et nationalt publikum. Hvordan den mediesystemiske tilgang forholder sig til den mediekulturelle og den individuelt motiverede, når det gælder genindspilning af tv-drama, diskuteres af Lyng S. Gemzøe (2018).

I forbindelse med tv-drama bruger man begrebet genindspilning (re-make), der i filmsammenhæng er blevet teoretiseret af Constantine Verevis (2006) på en måde, der i vidt omfang kan genbruges inden for tv-drama. Verevis anskuer genindspilning ud fra 1) en industriel, 2) en tekstuel og 3) en kritisk synsvinkel. Ud fra en tv-industriel synsvinkel er fordelene ved genindspilning den indlysende, at produktionen allerede har været afprøvet. Man kender derfor produktionsomkostninger og -gange samt et defineret publikums reaktion. Den tekstuelle synsvinkel lægger vægt på genindspilningens formål og modus. Er formålet fx at omsætte plot og stemning til en anden kulturel sammenhæng (som i genindspilningerne af *Forbrydelsen* og *Broen*), eller er det en opdaterende genfortolkning af en klassiker inden for samme kultur (som fx *Sherlock* (2010-)? Med kritisk kategori mener Verevis den måde, hvorpå genindspilninger modtages af kritikere og publikum i den nye sammenhæng. Hvilken rolle spiller den etablerede

kritik, og hvad betyder paratekster og intertekstuel ramme for publikums forventningshorisont?

Distribution

Distribution har i takt med den transnationale udvikling fået stigende betydning. David Morley og Kevin Robins fastslog allerede i *Spaces of Identity* (1995), at det nationale niveau var under nedbrydning og omprioritering. Stuart Cunningham og Elizabeth Jacka fulgte op med *Australian Television and International Mediascapes* (1996), der påviste, i hvor høj grad globalt tv også var kommercielt tv, og at dets rolle var forskellig, alt efter hvilke nationale strategier for public service-tv der fandtes. Cunningham har i samarbejde med Jon Silver (2013) kortlagt udviklingen, fra den første 'video on demand'-tjeneste dukkede op i 1997 til gennembruddet for tjenester som HBO, Netflix og andre selskaber:

The new “King Kongs” of distribution are a varied bunch: we speak of them as emergent global TV networks although this is more true of some than others. Most, however, are global in ambition and are in-principle transnational in ways that regulated broadcast and cable television are not and could never be (Cunningham and Silver, 2013, p. 9).

Baggrunden for denne udvikling, som også public service-selskaber deltager i, er først og fremmest distribution i form af streaming, der har bredt sig med uhørt gennemslagskraft fra omkring 2010. Distribution spiller derfor en anden og meget større rolle end tidligere.

Fra 2011, hvor Netflix udsendte sin første originale produktion, *House of Cards*, har selskabet også satset på produktion, bl.a. ved at samarbejde med nationale produktionsselskaber for at styrke sin position på det pågældende marked. Samarbejdet gælder også public service-stationer som fx NRK, der sammen med produktionsselskabet Rubicon deltog i produktionen af mafiakomedien *Lilyhammer* (2012-2014). *Lilyhammer* udstillede sammenstødet mellem den norske velfærds- og den amerikanske gør-det-selv-kultur. Også producenterne erfarede, at sådanne møder som regel ikke spænder gnidningsfrit af (Nielsen, 2016; Sundet, 2016). Trods viljen til samarbejde er der ingen tvivl om, at den nye udvikling repræ-

senterer en kolossal udfordring for både flow-tv og public service-tv. Den funktion, fjernsynet har haft som et enestående mødested for alt det, man ikke vidste, man ville se – fiktion og fakta, fællesskabs-skabende og individualiserede programmer, ungdoms- og hovedstrømskulturer – er under delvis afvikling eller i færd med at finde nye former. Som både Scannell og Turner fremhæver, er der dog fortsat programtyper, hvor samtidig transmission og dermed live-momentet er afgørende.

Kvalitet

Kvalitetsmålinger dukkede i 1990'erne op i enhver privat og offentlig virksomhed som et pragmatisk styringsinstrument i form af sammenligning mellem de mål, virksomheden havde sat sig, og dens resultater. Kvalitet er noget, det er svært at være imod, men også noget, det er vanskeligt at måle. Ikke desto mindre blev store kvalitetsudviklings-programmer iværksat fx i BBC og DR. Strategien i public service-institutionerne var at koble kvalitet med public service. Hvor kvalitet groft sagt for de kommercielle kanaler kunne måles på seertal, var der i public service-sammenhæng behov for at formulere ideer om, hvad kvalitetsfjernsyn indebar, hvilke ideer det byggede på, og hvilke standarder det skulle sætte.

Et omfattende forsøg på at systematisere, hvad der kunne forstås ved kvalitets-tv, leverede Robert J. Thompson (1996) i forbindelse med, hvad han kaldte amerikansk fjernsyns anden guldalder. Nøglebegrebet var afvigelse fra standardmodeller inden for en række områder. En mere pragmatisk tilgang til begrebet foreslog Geoffrey Mulgan (1997) med sin skelnen mellem forskellige typer kvalitet, afhængig af afsender, modtager og dermed synsvinkel. For afsenderinstitutionen kunne diversitet være et vigtigt kvalitetskriterie – lige så vel som høje seertal. For den enkelte producent talte måske især professionalisme og produktionsværdi, forstået som æstetisk kvalitet i billede, lyd og dramaturgi. For tv-seeren kunne kvalitet i højere grad betyde, at hendes eller hans smag blev imødekommet, hvad enten det drejede sig om oplysnings- eller underholdningsprogrammer, om fornøjelsen ved det individuelle valg, om det familiemæssige ritual foran *Nyhederne* eller den kollektive begivenhed i forbindelse med afgørende sportsdueller og kongelige begivenheder. Vægtningen mellem disse kvalitetsbegreber har siden været genstand for omfattende diskussion.

Tv-analysens metodologi – en oversigt

I forbindelse med tv-drama fik kvalitetsbegrebet en særlig betydning. Streamingtjenesten HBO's tv-dramaserier blev normsættende for en historie om kvalitet forstået som stigende kreativitet og æstetisk dristighed. Ifølge Robin Nelson (2007) hang det nye 'quality television' sammen med multikanalernes gennembrud, hvor nicheproduktion blev mere udbredt. I kraft af, at abonnementskanaler ikke var underlagt de restriktioner, der påhvilede store, reklamefinansierede netværk som NBC, CBS, ABC og Fox, kunne HBO tillade sig flere eksperimenter – ofte i utraditionelle kombinationer med traditionelle ingredienser som vold og sex. Det er i udpræget grad tilfældet fx i HBO's succesrige fantasyserie *Game of Thrones* (2011-). I forlængelse af Thompson ser Nelson følgende nøglebegreber i kvalitet for tv-drama som "difference and distinction" (2007, p. 166). Dermed er slægtskabet med filmæstetik blevet mere markant. Det ses også i valg af prominente instruktører og skuespillere i højprofileret tv-drama, hvor instruktører som David Fincher, Jane Campion og Susanne Bier optræder sammen med skuespillere som Kevin Spacey og Nikolaj Coster-Waldau. Ofte ses også et kontroversielt, kritisk og selvrefleksivt potentiale (Højer, 2011), ligesom titelsekvenserne er blevet udviklet til små selvstændige, kunstfærdige værker (Halskov, 2011) – som man i streamingtjenesterne også kan vælge at springe over.

Æstetik

Mange af de spørgsmål, der dukker op i forbindelse med kvalitetsdiskussionen, har berøringsflader med æstetik. Tv-æstetik vedrører spørgsmålet om, hvilke virkemidler tv-tekster bruger og hvordan. En række danske tv-forskere indså tidligt, at en æstetisk betragtning er afgørende for alle tv-genrer (Agger & Jensen (red.), 2001). Hvad enten der er tale om nyheder, dokumentarer, talkshows eller reklamer, betyder det noget, hvordan rammesætningen sker; hvordan studiet ser ud, og studieværten agerer; på hvilke måder publikum italesættes, repræsenteres og inddrages; om og hvordan underlægningsmusik anvendes; hvordan tv's indbyggede hang til selskabelighed viser sig. Faktuelle og fiktive genrer kan have forskellige former for fortællemødi og dramaturgi, men alle er underlagt bestemte måder at fortælle på. De mest brugte og genkendelige fortælleformer – den standarddramaturgi, der typisk anvendes – er indgående beskrevet af Peter Harms Larsen (2003). Hans omdrejningspunkt er den såkaldte

berettermodels elementer, udmøntet dels med fiktionsfilm som eksempel, dels i forhold til nyheds-, fakta- og underholdningsgenrer.

Dramaturgi og karakterer

I forsøget på at definere en afgørende faktor i udviklingen af det nye amerikanske tv-drama retter Jason Mittell først og fremmest sin opmærksomhed mod det æstetiske fænomen, han kalder 'narrativ kompleksitet'. Dette nøglebegreb definerer han på følgende måde: "At its most basic level, narrative complexity *redefines episodic forms under the influence of serial narration*" (2015, p. 18). Denne fornyelse bygger på teknikker fra de bedste serier fra 1990'erne og frem, fx *X-Files* (1993-), der pendler mellem episodisk og seriel fortælling i sine episodiske og længerevarende buer – præcist som *TAXA* (DR 1997-1999) gjorde det i Danmark (Agger, 2005). Narrativ kompleksitet kan også indebære et oprør mod konventionelle fortælleformer som i *Seinfeld* (West-Shapiro et al. 1989-1998), der modsætter sig 'closure' (Mittell, 2015, p. 21), eller *The Simpsons* (Gracie Films et al. 1989-), der parodierer kravet om kontinuitet.

Ingen dramaturgi fungerer uden karakterer, der følgelig ofte ses som omdrejningspunkt i tv-drama. Med baggrund i Murray Smiths karakterteori (1995) fremhæver Mittell, at tv-drama er tilbøjeligt til at udvikle længerevarende relationer mellem karakterer og publikum, et forhold, der fremmer 'fandom' og parasocial forbindelse på internettet. Det serielle format fremmer også "*character growth*" (Mittell, 2015, p. 137), hvor der er fokus på en karakters udviklingsproces, "*character education*" (ibid., p. 138) eller bratte skift i form af fx "*character transformation*" (ibid., p. 141). Antihelte som Dexter i serien af samme navn (Showtime Networks et al. 2006-2013) eller moralsk dubiose helte som Don Draper i *Mad Men* (Lionsgate Television et al. 2007-2015) er en del af en karakterudvikling, der kan fremme seerens refleksivitet.

Genrer

Udviklingen af tv's fortælleformer er sket i en stadig dialog med genregrenen. Genrer har fra fjernsynets begyndelse leveret den grundlæggende

Tv-analysens metodologi – en oversigt

struktur for tv-fladen, og de anvendes fortsat i programlægning og inddeling på streamingtjenester. Flow-tv veksler dels mellem genrer, der erfaringsvist anses for at passe til bestemte slots i tid, fx tv-nyheder eller søndagsdrama, dels indpasses genrer ud fra en overordnet betragtning på bestemte kanaler, fx Ramasjang for mindre børn eller Kulturkanalen for modne, historie- og kulturinteresserede seere.

Genrebegrebet er i kraft af såvel sin essentielle betydning som sin evne til stadig dynamisk interaktion og tilpasning et grundlæggende begreb i tv-forskning (Agger, 2005). Det er ikke tilfældigt, at de fleste antologier om tv-analyse, inklusiv denne, er struktureret efter et genreprincip. Tv-genrer interagerer typisk med andre genrer såvel som med tendenser i tiden. Fakta- og fiktionsgenrer har i et vist omfang overtaget hinandens kendetegn og kan fx dele underlægningsmusik og dramaturgi. Oftest er vi ikke i tvivl, om der er tale om fakta eller fiktion – men som fænomenet 'fake news' og termen 'fiktionalitet' viser (Jacobsen et al., 2013), kan grænsedragningen undertiden være ganske svær. Inden for tv-drama foregår en storstilet genreblanding, fx er melodrama ofte fusioneret med thrilleren, som vi kender det fra *Broen* (2011-2018), eller gangstergenren kan alliere sig med komedien som i *Lilyhammer*.

Stil

I analyse af genrespørgsmålet er en anden vigtig æstetisk komponent, nemlig stil, uundværlig. Stil kan defineres som ”en systematisk anvendelse af de audiovisuelle virkemidler: farver, tekstur og lyskomposition, former, klipning, kamerabevægelser og lyd (musik, real- og effektlyd)” (Højbjerg, 2013). De måder, hvorpå tv-stil ændrede sig gennem 1980'erne, blev kortlagt og karakteriseret af John Caldwell (1995) på baggrund af en historisk redegørelse for tv-stil.

Bestemte former for stil signalerer, understøtter eller modarbejder bestemte genrer. Når fænomenet Nordic Noir fx umiddelbart genkendes, også i tv-drama, der er produceret uden for Norden, som *Hinterland* (All-3Media International, BBC Wales et al. 2013-) og *Shetland* (BBC Scotland 2013), hænger det ikke kun sammen med krimi- eller thrilleren, men også med stilholdningen – colour grading, kameraopmærksomhed på teksten i øde bygninger eller sten, dystre og sparsomme underlægningsmusik, der alt sammen signalerer nordisk melankoli.

Reception

”Synes du om det?” er et spørgsmål, afsendere konstant beder brugere om at besvare i den stadige interaktion på internettet. Hvad seerne stiller op med mangfoldigheden af programmer bliver til stadighed opgjort og analyseret i kvantitative og kvalitative undersøgelser, der udføres af såvel private firmaer som TNS Gallup som institutionernes egne medieforsknings- og analyseafdelinger (DR medieforskning og TV 2 Analyse). De kommercielle kanaler er naturligt nok gået ind for ren markedsstyring af forholdet mellem producent og modtager, særligt ud fra analyse af seertal. Redskaber til analyse af seernes modtagelse er foruden kvantitative opgørelser fx kvalitetsanalyse i form af publikumsvurderinger, segmentanalyse og fokusgruppeanalyse med henblik på at få øget viden om bestemte grupperingers modtagelse. Andre barometre på popularitet er priser (nationalt/internationalt), kritiker- og journalistisk opmærksomhed, top 10 (20-100)-lister, kanonlister samt fan-sites.

Rasmus Helles og Stig Hjarvard (2014) har kortlagt og beskrevet grundlæggende tilgange til såvel seertalsanalyse som den webtrafik, der spiller en stadigt stigende rolle. Hvor tv-kritikken tidligere væsentligst blev formuleret af professionelle, har der udviklet sig en bruger-, deltager- og fankultur på internettet, der frem for kritisk stillingtagen er optaget af at delagtiggøre andre i egne oplevelser. Denne deltagerkultur (’Participatory Culture’) blev navngivet og defineret af Henry Jenkins (1992). Siden blev perspektivet væsentligt udvidet, efterhånden som deltager- og brugerkulturen har bredt sig, og i dag udgør den for mange en integreret del af tv-oplevelsen.

Mens TV 2 som andre reklamefinansierede tv-stationer er optaget af seertal, fordi reklameindtjening er afgørende for stationens drift, er DR ofte blevet anklaget for ikke at interessere sig for sine seere, i hvert fald ikke i tilstrækkelig grad. Allerede i monopoltiden blev der dog foretaget stikprøveundersøgelser gennem telefoninterviews, der viser danskernes tv-sening i udvalgte uger (Nielsen og Halling, 2006). Fra 1988 igangsatte TV 2 og DR kontinuerlige målinger af tv-seningen, og fra 1992 deltog DR sammen med TV 2 og TV 3 i de regelmæssige tv-meterundersøgelser i Danmark, der med deltagelse af flere tv-stationer varetages af TNS Kantar Gallup. Fra 1990’erne har DR’s afdeling for medieforskning foretaget seerundersøgelser under inddragelse af mange metoder, herunder kvalitative interviews, fokusgruppeinterviews og prætests, hvor seere eller seer-

Tv-analysens metodologi – en oversigt

paneler melder tilbage efter at have overværet en foreløbig udgave af en produktion. Nye metoder til afdækning af publikums reaktion er under fortsat udvikling, fx EEG-tests, der måler hjernens aktivitet (Heiselberg, 2016).

Som akademisk felt har receptionsforskning indtaget en væsentlig position siden begyndelsen i 1980'erne, og selv om den har dækket flere medier, har den i tv-mediet spillet en særlig rolle. Det kan skyldes, at flere af pionererne havde tv som genstandsfelt, fx David Morley (1980), Sonia Livingstone (1988) og Kim Schröder (1988). Receptionsanalyse kan kort defineres på følgende måde: ”Receptionsanalysen er en empirisk tilgang inden for publikums- og mediebrugsforskningen, som har sit fokus på mediebrugernes betydningsdannelse i mødet med medieteknologier og medieindhold” (Lomborg, 2016). I kraft af sin dobbelte forankring i humaniora og samfundsvidenskab har receptionsanalysen kombineret humanioras kultur- og tekstteorier med mange af samfundsvidenskabens metoder og empiriske forankring (Jensen (ed.), 2012). Receptionsanalyser kan ikke give en opskrift på succes, men de betegner et afgørende bidrag til forståelsen af publikums oplevelse af og erfaring med programmer.

Analysestrategier

Denne summariske oversigt over tilgange har inddraget en række områder ud fra den grundholdning, at det er vigtigt at vide, hvad man vælger og dermed fravælger i sin analysestrategi. Det er på den ene side vigtigt at tilkendegive, hvilket analyseniveau man bevæger sig på, og at afgrænse og fokusere præcist. På den anden side kan et samvirke mellem tilgange medvirke til at få flere nuancer frem. Der er i tv-forskningen en tendens til at udvide perspektivet. Det kan fx aflæses af det brede æstetikbegreb, Jason Mittell formulerer. Det typisk æstetisk orienterede spørgsmål ”How does this text work?” (2015, p. 5) kan ifølge Mittell ikke besvares, med mindre vi foruden teksten inddrager konteksten og dermed såvel produktion som reception. Perspektivet er

a model of cultural circulation, in which practices of the television industry, audiences, critics, and creators all work to shape storytelling practices, and thus questions about form are not restricted to the realm of the text but deeply connected to contexts (ibid).

Men ikke alle tilgange er lige relevante overfor alle tv-tekster. Æstetisk udfordrende tv-tekster kan både invitere til anvendelse af et stort æstetisk register og til en mere specialiseret tilgang, hvor fx klipperytme fungerer som øjenåbner. I andre tilfælde vil det være mere interessant at fokusere på, hvorfor publikum trods en forudsigelig dramaturgi med klar rollefordeling har elsket bestemte reality-programmer både i Danmark og alle andre steder i verden. På grund af tids- og pladsbegrænsninger vil de færreste i praksis have mulighed for at anlægge en gennemført flerstrengt analysestrategi. Og hvis de gør det, risikerer de en analyse, der ikke når i dybden.

Overblikket over tv-teorier og analytiske tilgange i denne indledning er langtfra udtømmende. Men det kan hjælpe med at klargøre nogle af de muligheder, man kan vælge imellem, og hvilke konsekvenser det får at vælge én tilgang frem for en anden.

Perspektivering

Selv om det grænser til det trivielle at erklære tv i en tilstand af permanent transformation, er det en korrekt karakteristik. I løbet af det sidste årti har fremkomsten af digitale medieplatforme og globaliseringen ændret vilkårene for produktion, distribution og modtagelse af tv. Konkurrencen mellem tv produceret af public service-stationer og deres kommercielle modparter er blevet intensiveret. Koncepthandlen er steget. Transnationale distributionsnet som HBO, Netflix, Google, You Tube og Amazon har i løbet af ganske få år indtaget markedet også i de nordiske lande, hvor public service ellers har stået stærkest. De har yderligere befæstet deres position ved at erobre rollen som producenter, dels selvstændigt, dels i forskellige typer samarbejde, også med nationale producenter.

Den teknologiske udvikling har bevirket, at tv ikke længere er bundet til det stationære tv-apparat, der plejede at spille en hovedrolle i hjemmets møblering og funktionsmåde. Tv-apparater findes fortsat i dagligstuer, køkkener og soveværelser, men på børne- og ungdomsværelser er det erstattet af tablets og mobiltelefoner. Mobile medier har fremmet nye mønstre for streaming, der kan finde sted når og hvor som helst, og et fænomen som maraton-sening eller 'binge-watching' ophæver de traditionelle pauser mellem serieepisoder. Dermed erstattes en veletableret rytme, der skanderede tiden, med en ny, der passer anderledes ind i hver-