

# Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 30.11.23

Om leksikonet: [https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om\\_leksikonet.pdf](https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf)

## TV-serie

(\_sjanger) En svært lang filmsekvens delt opp i episoder og ofte sesonger, som blir vist på TV. Det kan dreie seg om film med oppdiktet handling eller dokumentarfilm (eller blandinger).

“I USA alene var det over 1700 tv-serier i fjor [2014]. 352 av dem var manusbaserte tv-serier, alt fra komedier til drama. I år anslo [TV-kanalsjef John] Landgraf at tallet vil lande på godt over 400 serier.” (*Dagbladet* 28. november 2015 s. 69)

“[T]he years 1980s and 1990s saw an unprecedented growth in television channels around the world with the advent of cable and satellite television systems, which established the ground for trade in television programs and formats across cultures (Steemers, 2014). One of the axiomatic indicators of this industrial trend was the increase in the transnational circulation of finished products, such as soap operas (e.g. *Dallas*, *The Young and the Restless*), which Albert Moran and Silvio Waisbord called “canned programmes” that required no localization except for subtitling or dubbing (as cited in Mikos, 2015). Through these unmodified texts, except for possible censoring cuts, local cultures started to become exposed to a great flow of culturally foreign ideas and narratives more than ever.” (Ibrahim Er i <https://series.unibo.it/article/view/6160/5927>; lesedato 03.01.17)

““Complex tv drama” means that a series is a television show, *and also* a movie, and *also* a novel, but it bypasses the narrative closure of the movie, the time extension of the novel, and the traditional television division in repeatable units (episodes).” (Cardini 2016) “New (contemporary) television shows have to assert their credibility, complexity, and edginess in relation to the programs that have preceded them.” (Brandon Taylor i [http://offscreen.com/view/breaking\\_bad](http://offscreen.com/view/breaking_bad); lesedato 23.06.17)

Et såkalt “bottle show” er en serie som har et lavt, fast antall skuespillere og som foregår på et avgrenset sted (f.eks. i en leilighet), og disse faktorene gjør at produksjonskostnadene blir lave. ““Bottle show” is a production term for episodes which take place mostly on existing sets and do not generally involve major guest stars. The term itself is derived from the notion of “bottling up the action.” [...]

Bottle shows are usually created due to budget and time constraints.”  
([https://memory-alpha.fandom.com/wiki/Bottle\\_show](https://memory-alpha.fandom.com/wiki/Bottle_show); lesedato 31.07.19)

“Plots of television shows have become increasingly complex and demanding, not simpler, since the 1950s (Johnson 2006, 27). Because viewers are not likely to grasp in one viewing the full range of critical and narrative complexity of today’s television shows, viewers thus have reason to watch them again by purchasing the DVD for repeated viewing. David Foster Wallace was a notorious *X-Files* fan for precisely this reason and *The Wire* has won scholarly praise for the current generation just as *Twin Peaks* did for the prior one. Many narratively rich cultural products warrant such “follow-on consumption” (Lessig 2008, 94).” (David Dowling i <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/8/2/000180/000180.html>; lesedato 10.02.17)

“Medieviter Gry Cecilie Rustad har forsket på blant annet “Mad Men” og “The Wire” [...] - Teknologien har gjort muliggjort en type filmform hvor man da går på kino for å se spesialeffekter og de spektakulære fortellingene [...], og så kan man se på den modne og estetisk interessante fortellingen [i TV-serier], som ofte har historier som passer bedre i serialisert form på tv. Det er ikke bare på kino teknologien har endret spillereglene. Med store tv-skjermer i alle hjem har også seriene nærmet seg filmen mener Rustad, og peker på at det før var mer vanlig med dialogscener på tv enn nå. [...] Skarpe tv-bilder gir serieskapere muligheten til å fortelle historiene på nye måter gjennom detaljer som kostymer og inventar.” (<http://p3.no/filmpolitiet/2014/08/vi-lager-tv-serier-som-om-de-skulle-blitt-vist-pa-kino/>; lesedato 20.01.17)

“Not knowing what *House of Cards* (2013-) or *True Detective* (2014-) or *Breaking Bad* (2008-2013) are about would mean being cut off from the majority of social conversations” (Cardini 2016).

Den amerikanske serien *Roots* gikk på TV i USA i 1977, og senere i mange andre land, blant dem Norge. TV-serien var basert på den amerikanske forfatteren Alex Haleys roman *Roots: The Saga of an American Family* (1976). Boka ble en bestselger som sammen med TV-serien bidro til å gi afroamerikanere en sterkere synlighet, identitet og bevissthet om sin historiske bakgrunn. Den unge afrikaneren Kunta Kinte blir fanget av slavehandlere i Afrika, og fraktes over havet på et slaveskip sammen med andre fanger. Vi følger deretter hans opplevelser og hans etterkommere gjennom flere slektsledd. Serien fikk en lang rekke utmerkelse, og ble en av de mest sette seriene i USA gjennom tidene. Serien fortsatte med oppfølgere (som viser nye generasjoner i Kintes slekt) i 1979 og 1988. En nyinnspilling ble vist i 2016.

Amerikaneren Gerald Greens *Holocaust* (1978) er “NBC-serien som på slutten av 1970-tallet trakk anslagsvis 100 millioner amerikanere og 20 millioner vest-tyskere, det vil si halvparten av den voksne befolkningen, til tv-skjermene. Serien

følger den fiktive Weiss-familien, og arter seg som et slags semesteremne i jødeutslettelsen. Til sammen klarer familiemedlemmene å “dekke” de vanligste stoppestedene populariserte historiefortellinger om holocaust er inno – eutanasi-programmet, Krystallnatten, Babi Yar-massakren, Warszawa-oppstanden og så videre – før mor Weiss (Meryl Streep) i siste episode går strunk og rank inn i et av Auschwitz’ gasskamre.” (*Morgenbladet* 23.–29. januar 2015 s. 44)

“Sammen med regissøren David Fincher, presenterte Kevin Spacey [TV-serien] “House of Cards” for samtlige amerikanske TV-stasjoner. Alle var interesserte, men ville ikke investere i prosjektet før det ble laget en såkalt pilot – en første episode der alle karakterene og plottet beskrives. En pilot er dyr og krevende, den skal helst slutte med en *cliffhanger* som åpner TV-stasjonenes lommebøker. [...] Det sies at unge folk ikke klarer å konsentrere seg. Hvordan kan det da ha seg at de kan se en hel sesong av en TV-serie de liker på et døgn – tre ganger lengden av en opera?” (*Dagbladet* 19. januar 2014 s. 50-51)

Thrillerfilmen *Mulholland Drive* (2001) er skrevet og regissert av amerikaneren David Lynch. “Initially devised as a pilot for a television series for the television network ABC (hoping to profit from the success of Lynch’s first television series *Twin Peaks*), it was rejected by the television company due to its non-linear storyline and other conflicts which, it was thought, would confuse and frighten off a TV audience more accustomed to clichés and simplicity. Two years later David Lynch decided to transform the pilot into a feature film.” (Alexander Kauschanski i [http://www.mulholland-drive.net/MD\\_-\\_Creation\\_and\\_Destruction\\_of\\_Perception.pdf](http://www.mulholland-drive.net/MD_-_Creation_and_Destruction_of_Perception.pdf); lesedato 17.12.15)

“Den tid, hvor dramaserier i tv per definition blev betragtet som underlødige, uværdige og fordummende – og hvor fjernsynet blev tituleret med kælenavne som “idiot box”, “tossekasse”, “flimner” mv. – er efterhånden ved at være en saga blot [...] I dag er det næppe nødvendigt at skulle forsvare (sin interesse for) tv’ets forskellige genrer, og flere engelsksprogede værker har i løbet af de seneste år bragt dramaserierne på den akademiske dagsorden. Her tænkes bl.a. på Mark Jancovich og James Lyons’ *Quality Popular Television* (2003), Glen Creebers *Serial Television: Big Drama on the Small Screen* (2004), Lynn Spiegel og Jan Olssons *Television After TV* (2004), Michael Hammond og Lucy Mazdons *The Contemporary Television Series* (2005), Janet McCabe og Kim Akass’ *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (2007), HBO-antologierne *It’s Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era* (2007, red. Marc Leverette et al.) og *The Essential HBO Reader* (2009, red. Gary R. Edgerton & Jeffrey P. Jones) og Stacey Abbotts aktuelle *The Cult TV Book* (2010).” (Henrik Højer m.fl. i <http://www.16-9.dk/fjernsynforviderekomne/forord.htm>; lesedato 08.02.17)

“*Television After TV* er netop titlen på Lynn Spiegel og Jan Olssons nu klassiske antologi fra 2004 om overgangen fra amerikansk tv’s klassiske æra til det moderne kvalitets-tv, som er fulgt i kølvandet på introduktionen af kabel-tv-kanaler som

HBO (Home Box Office), AMC (opr. American Movie Classics) og Showtime. [...] en række træk, der i særlig grad kendetegner den ny amerikanske tv-dramatik:

- Højere production value;
- Større fokus på ophavsmanden/skaberen/auteuren;
- En række iøjnefaldende stilistiske valg;
- Komplekse fortællestrukturer og narrationstekniske greb;
- En højere grad af selvrefleksivitet og genrehybriditet;
- Større fokus på sex, nøgenhed og tabu-belagte emner.

[...] Og hvad angår selve måden at fortælle på, er det karakteristisk for HBO's serier, at de ofte eksperimenterer med struktur, POV ["point of view"], indlevelse osv. Ikke mindst en serie som *The Wire* er blevet berømmet for sin narrative kompleksitet – og er på den baggrund blevet sammenlignet med 1800-tallets store samtidsromaner af Dickens og Balzac. Samtidig satte kanalen ekstra fokus på manuskriptforfatteren som seriernes kreative ophavsmand. [...] jf. hvordan Alan Ball er kendt som skaberen af *Six Feet Under* og *True Blood*, David Chase som ophavsmanden til *The Sopranos*, og David Simon som manden bag *The Wire*, *Treme* og miniserien *Generation Kill* (2008). [...] Auteur-brandingen kan ses som et led i en strategi til at give HBO en aura af kunst. "Disse auteur-karakterer," skriver Thomas Nørgaard, "står centralt i positioneringen væk fra det populærkulturelle og hen imod en mere kunstnerisk opfattelse af serierne" (Nørgaard 2011). Dertil bidrager også seriernes selvrefleksivitet og det forhold, at de i vidt omfang blander genrer og strøer om sig med intertekstuelle referencer. Ved ofte at referere til anerkendt filmkunst markerer de en afstand til det traditionelle tv-medie og en tilnærmelse til filmkunsten." (Henrik Højer og Andreas Halskov i [http://video.dfi.dk/Kosmorama/magasiner/248/kosmorama248\\_037\\_artikel2.pdf](http://video.dfi.dk/Kosmorama/magasiner/248/kosmorama248_037_artikel2.pdf); lesedato 16.02.17)

"Bestræbelsen på at markedsføre HBO-serierne som kunst og differentiere dem fra mere traditionelt tv hænger sammen med kanalens position som forholdsvis dyr betalingskanal, der i meget høj grad er afhængig af at kunne appellere til et højtuddannet og velbeslået segment, som tiltrækkes af mere elitære og udfordrende tv-serier. Dvs. en gruppe, der ikke betragter sig selv som traditionelle couch potatoes. De ser normalt ikke tv, og udfordringen består derfor i at få dem til at se HBO. [...] Og i dag nyder tv-serierne da også langt større anerkendelse end tidligere. [...] tv har i store dele af sin historie været underholdningsindustriens Askepot, efterladt i køkkenet med tjenestefolkene, mens teatret og filmen gik til bal og mængede sig med aristokratiet. [...] Men siden 1980'erne har en stadig højere production value og en række stadigt mere fortættede og komplekse fortællinger flyttet tv flere pladser op i hierarkiet. (Pearson 2007: 243, 248). [...] I mange år har det således været utænkeligt at betragte tv-serien som et værdifuldt og potentielt udbytterigt kulturelt produkt, men i sine nye, mere imponerende gevandter er den blevet ballets figurative dronning, der kurtiseres af alle – også akademikere."

(Henrik Højer og Andreas Halskov i [http://video.dfi.dk/Kosmorama/magasiner/248/kosmorama248\\_037\\_artikel2.pdf](http://video.dfi.dk/Kosmorama/magasiner/248/kosmorama248_037_artikel2.pdf); lesedato 16.02.17)

Erlend Lavik hevder i boka *TV-serier: "The Wire" og den tredje gullalderen* (2014) at serien *The Wire* (2002 og senere; skapt av David Simon m.fl.) "undersøker institusjonell bevissthet, ved å framstille ulike gruppers og profesjoners sosiale forankring og selvforståelse: "Det avtegner seg gradvis et bilde av Baltimore som en storbymaskin bestående av selvstendige tannhjul – politiet, rettsvesenet, media, organiserte kriminelle – som griper inn i hverandre, og som setter i bevegelse en helhet som ingen enkelt bestanddel har kontroll eller oversikt over." " (*Klassekampens* bokmagasin 23. mai 2015 s. 17) Laviks bok "dekker et bredt spekter av temaer som forskningen på tv-serier befatter seg med i dag: Fra produksjonsformer innen tv-industrien og kabelselskapenes markedsposisjon, til kvalitets-tv-begrepet og narrativ kompleksitet, og til spørsmål om representativitet og realisme. I tillegg byr Lavik på fruktbare næranalyser i dialog med teoretiske perspektiver [...] Boken er tredelt. Først en del som presenterer det kontekstuelle, som tar for seg tv-industrien og tv-seriens utvikling. Deretter følger en del med analyse, eller snarere analyser (i flertall), med perspektiverende nedslag om blant annet realisme og om kjønn i *The Wire*, og ikke minst en inngående lesning av *The Wire* i lys av Bakhtins begreper om polyfoni og dialogisme. Siste del er av mer konkluderende art [...] en fruktbar kopling til det han kaller betinget postmodernisme, som i all enkelhet kan sies å være en anvendelse av postmoderne fremstillingsgrep tilpasset en form for populærkulturelt konsum." (Audun Engelstad i [https://www.idunn.no/nmt/2016/01/erlend\\_lavik\\_tv-serier\\_the\\_wire\\_og\\_den\\_tredje\\_gullalder](https://www.idunn.no/nmt/2016/01/erlend_lavik_tv-serier_the_wire_og_den_tredje_gullalder); lesedato 21.04.17)

Den tyrkiske TV-serien *Noor* (2005-07; originaltittel *Gümüş*) ble en fiasko i Tyrkia, men ble daglig sett av 50 millioner da den i 2008 ble vist i noen arabiske land. I serien hjelper en ektemann sin kone med å lykkes i arbeidslivet, og det ble rapportert at noen arabiske kvinner som så serien, begynte å kreve mer støtte og forståelse fra sine menn, og antall skilsmisser skal ha økt (Peltzer 2011 s. 23-24). "Serien *Noor* forteller blant annet om en kvinnes kamp for å skille seg fra ektemannen, noe som har inspirert andre til å ta opp den samme kampen. Samar er en av kvinnene som blir portrettert i dokumentaren "Kismet". Hun ble inspirert av hovedpersonen i serien "Noor" til å søke skilsmisse. [...] - Jeg bodde med mannen min i 13 år frem til jeg begynte å se på tyrkiske såpeserier, forteller Samar fra Emiratene i dokumentaren *Kismet*. - [Hovedpersonen *Gümüş Şadoğlu*] viste meg at en kvinne kan kreve sin rett. Jeg fikk se at hun tok saken til retten og vant. Hvorfor kan ikke jeg gjøre det samme?" (<http://p3.no/filmpolitiet/2014/10/disse-sapeseriene-endret-verdenen/>; lesedato 26.01.17)

"Elana Levine og Michael Newman påpeker i sin glimrende bok "Legitimizing Television" (2012), at hovedgrunnen til at TV-dramaet begynte å få den anerkjennelsen det har i dag er fordi det begynte å fokusere på (vanskelige) menn. Tendensen gjenspeiles i hvordan kvalitetsdramaserier med kvinnelige hovedpersoner enten blir oversett og kansellert – som for eksempel HBOs

glimrende *Enlightened* – og at realistiske, men emosjonelt sterke dramaer som *Friday Night Lights* blir oversett (og hvordan kunne mannesåpen *House of Cards* bli tatt mer seriøst enn kvinnesåpen *Scandal*?). Netthatet mot karakteren Skyler White fra *Breaking Bad* kan kanskje ses som en symbolsk fullendelse av tv-dramaets maskulinisering – det ble så ille at skuespilleren Anna Gunn ble truet på livet.” (Gry Rustad i *Klassekampen* 18. oktober 2014 s. 41)

“[T]ele-cinephiles can be portrayed as cinema lovers, who consider complex tv dramas mainly as a form of expanded cinema. They do not watch traditional television, nor do they love mainstream movies: they are closely linked to high-brow culture and art as opposed to low culture and “commercial” media. Social networks are useful for tele-cinephiles to try out (and show) their cinema expertise in commenting episodes. For tele-cinephiles, *True Detective*, *Breaking Bad*, *Game of Thrones*, *Fargo* maybe cannot be strictly considered as movies, but certainly they are not television shows. They are particularly active in blogs and social networks, where they are proud to state their “addiction” to tv series. [...] Compulsiveness is another quite common feature in tele-cinephiles, together with “nerdiness” (Nugent, 2011), that in this context means showing hyper-specialized knowledge and skills, even about secondary aspects of seriality; being the first ones to get new information about narrative and technical aspects of the shows, previews, gossip; to be recognized as experts in their social media communities. [...] Also the recent hype on the annual ceremony of the Emmy Awards is an example of tele-cinephilia. Until a few years ago the Emmys were considered nothing more than “second-rate Academy Awards”, just because they dealt with television shows. Nowadays, thanks to the inclusion of tv dramas in their scheduling, they have become a must-watch event even for cinema lovers, which involve increasingly larger audiences who comment on social networks and blogs.” (Cardini 2016)

“Traditional television seriality is based on the repetition of conventionally short and clearly-defined narrative units (installment and/or episode), which are regularly scheduled on a weekly basis, while in complex tv dramas repetition mechanisms refer to an extended narrative unit, the season, composed by at least 12-13 episodes. Far from the weekly schedule of traditional tv programming, the narrative model of the season exploits the new and flexible modes of consumption offered by the idiosyncratic time frame of the web: from the “serial instantaneity” provided by Netflix or Hulu, to the practice of *binge watching* (Poniewozik, 2012; Roberts, 2015), which consists in a viewing marathon of many episodes at a time, or maybe of the whole season in a weekend or in a few days.” (Cardini 2016)

“Binge-watching” er en slags avhengighet, der seeren ikke klarer å stoppe seg selv, men går direkte fra én episode til neste og neste (Carolin Lemuth i [https://monami.hsmittweida.de/frontdoor/deliver/index/docId/9713/file/TrueCrime\\_Lemuth\\_Carolin\\_BachelorThesis.pdf](https://monami.hsmittweida.de/frontdoor/deliver/index/docId/9713/file/TrueCrime_Lemuth_Carolin_BachelorThesis.pdf); lesedato 08.02.22). “*Binge-watching* tyder oftast at ein ser mange episodar av ein serie rett etter kvarandre. Det engelske ordet *binge* tyder

eigentleg ‘orgie, fest, drikkelag’. [...] Strømmetenestene har blitt mange, og dei har gjerne tidlegare seriesesongar på menyen. Om du treng å kome à jour med siste sesong, kan du slappe av i sofaen med litt *catch-up tv*.” (*Språknytt* nr. 4 i 2015 s. 15)

“Sitter du som låst til sofaen når du ser på TV-serie? Ser du gjerne alle episodene på en gang, eller hvert fall flere enn to? Da er du ikke alene. [...] 60 prosent av de 500 personene som deltok i Norstats undersøkelse bekreftet at de ser på 2-4 episoder av gangen og fem prosent ser hele 4-8 episoder. Åtte episoder av TV-serien “Game of Thrones” varer omtrent i 5 timer og 20 min. [...] Over halvparten av strømmetjeneste-brukere gjør som deg. Nå har denne seertrenden fått et navn. Navnet er “binge-watching” [...] Et norsk uttrykk for binge-watching er “langtitting”. En populær, men helsefarlig praksis hvor man sitter i flere timer i strekk og ser på TV, ofte 3-6 episoder av én TV-serie. Binge-watching er en stigende trend blant mange brukere av strømmetjenester som for eksempel Netflix og Viaplay. En ny undersøkelse fra Norstat viser at 6 av 10 brukere sier “ja” til såkalte TV-seriemaraton, melder VG. Nolan Feeney er en amerikansk journalist som har kommet opp med en definisjon av fenomenet. Han kaller det en praksis hvor man minst ser fire episoder av en TV-serie, og personen føler ofte skyld fordi langtittingen skjer på bekostning av andre oppgaver. [...] Strømmetjenesten Netflix har en funksjon som spør brukeren om den vil fortsette å strøme etter at brukeren har sett på tre episoder på rad. Denne varslingen kan du bruke til å begrense din egen TV-tid og minne deg selv på å ta en pause. [...] Universitet i Texas har funnet ut at ofte unge mennesker mellom 18-29 år som liker å binge-watch er ensomme og deprimerte.” (<http://journalen.hioa.no/journalen/Kultur/2015/04/23/seriemaraton-er-helsefarlig>; lesedato 10.05.16)

“*Binge-watching*, seriemaraton på norsk, er i ferd med å bli den nye folkesporten i Norge, og med god kunnskap om hvordan den menneskelige hjernen fungerer, klarer serieskaperne å få oss hekta. [...] Andreas Lieberoth forsker på mediepsykologi ved Universitetet i Aarhus i Danmark [...] - Tv-serier er et ideelt medium for å skape lange kjeder av intriger og problemer som eskalerer løpende. Og vi vil gjerne vite hvordan det ender. Det er alltid parallelle hendelser, alltid noe nytt under oppseiling, og alltid noe nytt som vår sosiale hjerne kan gripe fatt i, forklarer Lieberoth. [...] - Vi utvikler en slags relasjon til personene som figurerer på skjermen, og kanskje spesielt til personer som det er vanskelig å forstå seg på. [...] Gode historier appellerer til oss, slik historiefortelling gjorde før. Dessuten er vi fryktelig interesserte i sosiale interaksjoner.” (*Dagbladets Magasinet* 19. november 2016 s. 35 og 39)

“In their article “Time-Shifting vs. Appointment Viewing: The Role of Fear of Missing Out within TV Consumption Behaviors,” Lindsey Conlin, Andrew C. Billings, and Lauren Averset take another approach to binge watching: they link its surge in popularity not only to the availability of content across various services and technologies, but also to social media and, specifically, the idea of a fear of

missing out (abbreviated FoMO). Given social media's inherent "integration with virtually all other forms of modern existence," [...] FoMO may be prompting people to consume television at a rapid pace to stay part of a culturally relevant conversation." (Michael Samuel i <https://utpjournals.press/doi/full/10.3138/utq.86.4.78>; lesedato 01.06.21)

"Dette er serieskapernes brutale virkelighet: Om de ikke har deg på kroken i løpet av ti minutter, mister de deg. Derfor følger manusforfatter Anna Bache-Wiig en formel som hun vet virker. - Hver episode er på 45 minutter, og inneholder fire akter, fire vendepunkter og et veldig spennende midtpunkt etter omtrent 22 minutter. [...] Skriverommet er noe alle danske TV-forfattere har et nært forhold til. Her skal hovedforfatteren invitere inn sine medforfattere til å videreutvikle konseptet, hvesse karakterene og spikre historien. Helt konkret betyr det at omrisset av alle scenene i en episode blir skrevet på papirlapper i ulike farger og hengt opp på veggen. Hovedplott 25 scener. B-plott 15 scener. C-plott 10 scener. D-plott 5 scener. Til slutt flettes scenene sammen til en helhet som gir mening. [...] Etter å ha skrevet den spennende og fartsfylte begynnelsen og introdusert de viktigste karakterene, begynner den tunge jobben. Episode 3 og 4 er ofte en nøtt. - Det er disse episodene som skal gjøre den jobben som seerne ikke nødvendigvis setter like stor pris på, sier Gjermund S. Eriksen. - Hvorfor det? De skal bygge opp et momentum før serien igjen skal foreta et taktskifte. Folk liker selve eskaleringen, men det er den perioden rett før de har problemer med. Eriksen forteller at han i begge sesongene av *Mammon* bevisst valgte å bruke kraftfulle grep – som å ta livet av statsministeren eller brenne et barn – i tredje episode, for å røske seerne opp av stolen og få dem med videre. For etter det går det litt tregere." (*A-magasinet* 2. desember 2016 s. 25 og 31-32)

Briten Julian Fellowes, som blant annet har skrevet manus til spillefilmen *Gosford Park* (2001) og TV-serien *Downton Abbey* (2010-15), sa i et intervju: "In a series, you're writing to performances you can see. When you write a film or a play or musical, that's not true, you just write it and then they cast it and then the actor plays it. With a series you really develop the characters in collusion with the actors, you're bringing them on together really. "Downton" was no different." (<http://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-downton-abbey-postmortem-20160307-story.html>; lesedato 08.07.16)

TV-serier er ofte dokumentarserier (og undersjangrer av dokumentar, f.eks. reality-serie). Slike serier kan handle om alt fra små hobbyer til seriemordere. "Extreme Fishing with Robson Green[:] This show which has the actor Robson Green hosting it is broadcasted on Channel 5. Robson Green is seen travelling around the world in search of the best fishing destinations. This fishing enthusiast makes sure that he gets to any and every destination to catch the best and biggest specimen he has ever caught. [...] Wicked Tuna is a TV series aired on National Geographic channel. It showcases a group of fearless Tuna fishermen from Massachusetts who battle the odds at sea to catch one of the most hard fighting fish, the Bluefin Tuna. You can



see the various kinds of obstacles they come against from the nature or from themselves. These fishermen are chasing fish that can easily swim over 40 mph and reach weights of 900 kg. Watch, as these men reel in these big monsters using just a rod and a reel.” (<http://www.fishfishme.com/blog/top-tv-shows-fishing/>; lesedato 24.03.17)

“Nå er det radikal oppussing som gjelder på amerikansk fjernsyn. “Eiendoms-porno” – programmer om folk på jakt etter hus eller leilighet – av typen *House Hunters* og *House Hunters International*, har vi hatt lenge. Men de siste årene har programmer som handler om total og radikal forvandling av mer eller mindre nedslitt eiendom seilt opp. Programmer som *Property Brothers*, *Love it or List It*, *Flip or Flop* og *Fixer Upper* dominerer den beste sendetiden. Til og med *House Hunters*, det lengstlevende eiendomsprogrammet, har nettopp lansert en oppussingsversjon, nemlig *House Hunters Renovation*.” (*Morgenbladet* 15.–21. april 2016 s. 48)

Den amerikanske TV-serien *Breaking Bad* (2008-13) er en drama- og kriminal-serie, og handler om en lærer som begynner å produsere narkotika. “Den kræftramte kemilærer fra *Breaking Bad* [...] spille rollen som følsom familiefar og nådesløs narkohandler. Da han får konstateret lungekræft, begynner han at producere det populære stof methamfetamin i en autocamper langt ude i ørkenen. [...] befinner vi os i New Mexico. Nærmere betegnet byen Albuquerque, hvor den kedelige gymnasielærer, Walter White (Bryan Cranston), lever et helt almindeligt familieliv. [...] Indtil den dag han får diagnosen kræft, og kun har få år tilbage at leve i. Så træder den 50-årige lærer for alvor i karakter som nådesløs narko-producent i tæt samarbejde med den tidligere skoleelev, Jesse Pinkman [...] Som den hemmelige producent af det blå krystalstof methamfetamin får Walter mytologisk status i New Mexicos mørke underverden, hvor man nemt kan komme til at træde ved siden af, og ikke altid respekterer forskellen mellem godt og ondt. Men Walters ædle mål er hele tiden at sikre sin familie en økonomisk stabil fremtid. [...] Søgt eller ej, så lyder titlerne på nogle af Fëdor Dostoévskijs største romaner faktisk som miljø- og karakterskildringen i *Breaking Bad*: Lige fra *Dobbeltgængereren* (1846) og *Optegnelser fra et kælderdyb* (1864) til milepælen *Forbrydelse og straf* (1866): Dostoévskijs ville igennem den udstødte og den kriminelle, antihelten og superhelten, vise sin egen tids modsigelser og yderligheder. [...] Af og til lyder Walter som kældermennesket i *Optegnelser fra et kælderdyb*: “Jeg er et sygt menneske... Jeg er et slet menneske. Et frastødende menneske. Jeg tror jeg er leversyg”. [...] Som i Dostoévskijs roman er kælderen i *Breaking Bad* et metaforisk rum. Det er i kælderen under Jesses hus, at Walter dræber et andet menneske for første gang. [...] i stil med Dostoévskijs karakterer, helt alene i sin kamp mod de indre dæmoner. [...] tv-serier som *Breaking Bad* giver publikum mere tid til at fordybe sig i karakterens udvikling. Det er svært at opnå den samme dramatik og effekt, hvis den omtalte dødscene var afslutningen på en 90 minutter lang spillefilm. Vi kommer over flere sæsoner helt ind under huden på Walter White, som trods efternavnet ikke længere er uplettet som nyfalden sne.”

(Jan Oxholm i [http://www.16-9.dk/2011-02/side07\\_anatomi.htm](http://www.16-9.dk/2011-02/side07_anatomi.htm); lesedato 15.03.17)

“Ved starten av sesong tre [av *Breaking Bad*] lanserte produsenten en “Breaking Bad Criminal Aptitude Test”, en personlighetsquiz som gjennom konkrete dilemmaer skal teste ditt kriminelle potensial.” (*Morgenbladet* 3.–9. august 2012 s. 23)

Amerikaneren Matthew Weiner m.fl.s serie *Mad Men* (2007-2015) er tett knyttet til “service-, kultur- og livsstilsjournalistiske stofområder: “Mad Men – Cocktail Guide”, “Gå retro med disse ‘Mad Men’-inspirerede frisurer”, “Sådan får du Mad Men-stilen” osv. *Mad Men* udspiller sig ganske vist i en svunden tid, men dens paratekstuelle rigdom, dens distributionsformer (se f.eks. Sandoval 2011), de multimediale forgreninger og populærkulturelle efterdønninger gør den i høj grad til et barn af det 21. århundrede. Serien har naturligvis sine egne iPhone-applikationer og onlinespil, ligesom der findes alt fra *Mad Men*-kalendere til en kollektion af Barbiedukker baseret på Betty Draper (January Jones), Don Draper, Joan Holloway og Roger Sterling (John Slattery). *Mad Men* er naturligvis også blevet remedieret i form af YouTube-remixes og diverse parodier: Møder om reklamekampagner har været parodieret på *Sesame Street*, *The Simpsons* har parodieret seriens titelsekvens, og så har Jon Hamm, Elizabeth Moss og John Slattery sågar selv lavet veloplagede parodier i *Saturday Night Live* (“A-Holes: Pitch Meeting” og “Don Draper’s Guide to Picking Up Women”). Eksklusiviteten til trods illustrerer eksemplerne, at *Mad Men* kan flettes ind i vidtfavnende mediemæssige kontekster, og serien er da også blevet omtalt i alt fra *Agenda* på P1 til *The Oprah Winfrey Show* til en akademisk udgivelse som *Mad Men and Philosophy*, hvor serien diskuteres i lyset af en række filosofiske problemstillinger. Den essentielle pointe er, at det ikke er et enormt markedsføringsbudget, som har skabt fænomenet *Mad Men*. Det er i høj grad aspekter ved serien selv, der har sat lavinen i gang. Selv Barbiedukken er ikke vilkårlig merchandise, men kan føres direkte hen til Betty Drapers udseende og væremåde: Dukken blev lanceret i 1959 og deler altså seriens afsæt i forhold til køns-idealer og kulturhistorie. [...] populærkulturelle efterdønninger” (Jakob Isak Nielsen i <http://www.16-9.dk/fjernsynforviderekomne/madmen.html>; lesedato 03.02.17).

“The American Movie Classics show *Mad Men* also ran a contest from late 2008 to early 2009 for the release of season 2 on DVD. Fans were asked to send in a digital video of them reading preselected dialogue from famous characters like Don Draper or Joan Harris. The winner got the chance to appear in a walkon role during season 4, whereas runners-up received, you guessed it, *Mad Men* season 2 on DVD.” (Michael Lahey i <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1354856514563903>; lesedato 30.01.18)

Gaby Allrath og Marion Gymnich redigerte i 2006 boka *Narrative Strategies in Television Series*, der artikkelforfatterne bruker fortelle teori til å belyse ti TV-

serier, bl.a. *24*, *Buffy the Vampire Slayer*, *Twin Peaks*, *Star Trek*, *Blackadder* og *Sex and the City*.

Serien *Narcos* (skapt av Chris Brancato, Doug Miro m.fl.; 2015-17) har som agenda å fortelle hvordan Medellín-kartellet i Colombia ble opprinnelsen til store problemer med kokain i USA og Europa. Serien ble kalt “god” av den colombianske presidenten Juan Manuel Santos, men han kritiserte at kartellederen Pablo Escobar ble framstilt som en “helt”. Pablo Escobars sønn mente det var en rekke historiske feil i filmen (Luis Rivera-Vélez i <https://journals.openedition.org/tvseries/4253>; lesedato 21.01.21).

“Violence (i.e., physical conflict) is popular because of its metaphorical relationship to class or social conflict. Popular representations of the relationships between the socially central or dominant and the deviant are violent because the social experience of the subordinate is one of conflict of interests, not of a liberal pluralist or ritualistic consensus. So it is no surprise to find that the United States, where the difference between the haves and the have-nots is extreme, has the most violent popular television [...] Violence is popular because it is a concrete representation of social domination and subordination, and therefore because it represents resistance to that subordination. The socially and racially disadvantaged can see their social representatives in conflict with the forces of dominance, and, in the early stages of the narrative, in successful conflict: the villains win all but the final fight. A colleague returning from Latin America reported to me that *Miami Vice* was popular there because of its portrayal of Hispanics (albeit as villains) with all the trappings of success in a white society: the popular pleasure in the drug barons’ displays of mansions, speedboats, limousines, servants, women, and swimming pools far overrode their narrative defeat by Crockett and Tubbs – indeed, their ultimate defeat by the forces of order is necessary for the construction of relevance.” (Fiske 2010 s. 107-108)

Asbjørn Slettemark og Aslak Nore har utgitt boka *101 TV-serier: Fra The Simpsons til The Sopranos, fra Riget til Game of Thrones – den ultimate guiden til tidenes beste TV-serier* (2015).

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>