Friday Night Lights (NBC, 2006-11).

Den serielle fortælleform

Fra *Iliaden* til den moderne tv-serie

Af Brian Petersen

I de senere år har tv-serien oplevet en kulturel renæssance og fornyet anerkendelse. Især efter at de amerikanske kabelstationer HBO og Showtime i slutningen af 1990'erne kastede sig over produktionen af lange tv-serier, er der, efter årtiers stedmoderlig behandling, igen kommet fokus på tv-serien som kunstnerisk udtryksform. Den øgede produktion af ambitiøs tv-fiktion har skabt efterspørgsel på professionelle filmfolk med en anerkendt *track record*, og flere har søgt mod tv, på det seneste bl.a. Neil Jordan, Jonathan Demme og Todd Haynes med hhv. *The Borgias* (2011-), *A Gifted Man* (2011-) og *Mildred Pierce* (2011; fem ep.), samt vor egen Niels Arden Oplev med *Unforgettable* (2011-). Det samme har skuespillere som Sam Neill, Kevin Spacey og Kate Winslet, der veksler ubesværet mellem roller i spillefilm og tv-serier. At arbejde med tv-fiktion er ikke længere ensbetydende med et skridt *ned* ad

Orson Welles som Falstaff i hans egen Shakespeare-filmatisering *Chimes at Midnight* (1965).

karrierens rangstige, snarere tværtimod.

På den baggrund er det fristende at udnævne tv-seriens aktuelle periode til en guldalder. At tale om en sådan implicerer imidlertid, at de tidligere epoker skulle have været mindre ædle, og det er – trods alt – en tvivlsom betragtning. Tv-serien har været en kulturbærende udtryksform i over et halvt århundrede, og adskillige folkelige og kunstneriske guldaldre er gået forud for den nuværende, såvel i USA som i Europa. Denne artikel vil optrække nogle af hovedlinjerne i tv-seriens forhistorie og udvikling frem til i dag. Fokus er primært på den amerikanske tv-serie, men også markante europæiske værker vil blive inddraget. Af pladshensyn – og fordi den fortjener særskilt behandling – beskæftiger artiklen sig dog ikke i nævneværdigt omfang med den danske tv-fiktions historie.

At digte efter publikums smag. Den serielle fortælleform – her anvendt som en samlende betegnelse for såvel føljetonen som den episodiske serie – er et tværmedialt fænomen med rødder i den tidligste fortællekunst, nærmere bestemt i de græske myter og episke digte. Allerede Aristoteles observerer om disse serielle urformer, at de er udslag af, at forfatterne "digter efter publikums smag" (Aristoteles 1969: 45). En praksis, der ikke bifaldes, fordi den ikke efterlever tragedieformens ideal om at bygge op til en – og kun én – rystende

og rensende *katarsis*, der er absolut og uomstødelig. Tværtimod udvander serialiteten på forskellig vis begrebet 'slutning'. Enten i form af flere-i-én-fortællinger som i *Iliaden* (cirka 800 f.v.t.), hvis flerstrengede struktur og store persongalleri er en forløber for føljetonen, dvs. én fortsat historie, der fortælles over en række afsnit. Eller derved, at gentagelsen af et fast historiemønster transcenderer konklusionen – som i myten om Herkules' prøvelser, en forløber for det episodiske serieformat, hvor hvert afsnit udgør en lille afrundet historie. Dengang som nu regnes det første for lidt finere end det sidste, formodentlig fordi føljetoner i højere grad lever op til et enhedsideal end serier, der i sagens natur opløser værket i mere eller mindre autonome enheder.

Trods Aristoteles' formaninger byder litteraturhistorien imidlertid på en stor forekomst af serialitet, bl.a. i rammekonstruktionerne til *1001 nats eventyr* (cirka 8-900) og *The Canterbury Tales* (cirka 1400), samt i *The Merry Wives of Windsor* (1598-99) og *Don Quijote* (1605; 1615). I de sidstnævnte genopliver Shakespeare og Cervantes deres populære ridderskabninger, Falstaff og Don Quijote, der begge indskrives i nye fortællinger – et klart serietræk – men samtidig bygges der videre på en forudgående handling, som ender med deres død – et klart føljetontræk: Den joviale Falstaff optræder som biperson i tre teaterstykker inden sin død, der markeres i *Henry V* (Falstaff bliver siden gjort til hovedperson i operaer af Salieri og Verdi samt i Orson Welles' film *Chimes at Midnight*, 1965). Tilsvarende gør Cervantes i fortsættelsen til sin oprindelige roman meget ud af at understrege, at Don Quijote bliver helbredt for sin sindssyge og dør – et forsøg fra forfatterens side på at sætte en stopper for flere uautoriserede videredigtninger af den slags, som blev sat i omløb af 'pirater' i de ti år, der gik mellem offentliggørelsen af første og anden del. Eksemplerne illustrerer, at serie og føljeton ikke er gensidigt udelukkende kategorier, men blot varianter af den serielle fortælleform.

I alle tilfælde indskrives der en potentiel *merværdi* i fortællingerne, som er forbeholdt et publikum med kendskab til de forudgående historier, og som i større eller mindre grad udelukker enhver anden, der er i stand til at betale entré- eller stykpris, fra at kunne følge med. Det er her vigtigt at notere sig, at en fortælling altid vil kunne serialiseres – enten i form af en *efterfølger*, som i tilfældet med Don Quijote; en *udløber*, som når Odysseus, en sidefigur i *Iliaden*, gøres til hovedperson i *Odysseen* (cirka 750 f.v.t.); eller i form af en *forløber* som i tilfældet med Sherlock Holmes, der vender tilbage i *Baskervilles hund* (1901-02), en *prequel* til *Det afsluttende problem* (1893).[1] Spørgsmålet er, hvor langt forfatteren er beredt til at gå for at udvide 'midten' og efterkomme publikums ønsker.

Den industrielle fortælling. Som Erwin Panofsky minder om, er kommerciel kunst reglen snarere end undtagelsen i vestlig kulturhistorie, hvis 'kommerciel' defineres som noget, der ikke primært handler om at tilfredsstille sin fremstillers skabertrang, men om at imødegå en mæcens eller et købende publikums krav:

> Det er dette krav om kommunikation, der gør kommerciel kunst mere levende end ikke-kommerciel kunst og derfor potentielt meget mere virkningsfuld, hvordan den end er. (Panofsky 1983: 165).

Den dynamik, der ligger i kommunikationen med publikum, bliver for alvor demonstreret med massemediernes udbredelse fra 1840'erne, hvor først aviser og

magasiner, siden en række andre medier, tager serialiteten i anvendelse for at fange og fastholde et publikum over tid. Generelt viser publiceringen i dele sig nemlig, og det gælder igen både føljetoner og serier, velegnet til at opdyrke en loyalitet hos publikum og dermed et marked for det pågældende serieprodukt – til gavn for såvel den enkelte ophavsmand/forfatter som avis, forlægger, producent, radio- eller tv-station.[2]

Det bliver et uudtalt krav, at fortællingerne skal kunne fortsættes så længe, de er i stand til at interessere publikum. Historierne er med andre ord ikke færdigprojekterede fra udgangspunktet, men skrives og justeres i et løbende samspil med receptionen af de enkelte afsnit. Hvis publikum f.eks. kræver et gensyn med figurer, der er 'brugt op' i den forstand, at de har udspillet deres narrative funktion, må disse enten indskrives i nye fortællinger, eller beretningen om dem må udvides. Det bliver dermed en del af fortælleformens attraktion, at læserne, lytterne og seerne oplever et igangværende værk. Forfatterne tilpasser sig beredvilligt denne udbuds- og efterspørgselsvirkelighed og lader sig hyre på akkord. Kapitalismen bliver kulturel, om man vil.

Dramaturgisk bliver konsekvensen, at der i endnu højere grad end tidligere slækkes på de aristoteliske idealer, bl.a. ved at der tillades spring i kronologien og forskellige forhalings- og variationsstrategier, hvis formål er at gøre historierne så elastiske og langtidsholdbare som muligt. Det handler, som Umberto Eco understreger, ikke om at masseproducere identiske kopier af originale prototyper – som i f.eks. kunsthåndværks- og bilindustrien – men derimod om at serieproducere "tilsyneladende forskellige udtryk", der udspiller sig i spændingsfeltet mellem gentagelse og fornyelse (jf. Eco 1985).[3] Mest iøjnefaldende flyttes fokus fra horisontal plotudvikling til vertikal udforskning af nogle indre kerneegenskaber og/eller grunddilemmaer hos hovedpersonerne. Al føljeton- og seriefortælling er med andre ord karakterdreven.

Præcis *hvor* virkningsfulde de serielle fortællinger er, bekræftes af den omstændighed, at Charles Dickens, Alexandre Dumas og Arthur Conan Doyle – der alle publicerede nogle af deres største værker som prototypiske føljetoner eller serier i aviser og tidsskrifter i 1800-tallet – stadig er aktuelle i form af nyfortolkninger af og videredigtninger på deres værker: Dickens i 2012 med adskillige spillefilm og tv-serier i anledning af 200-året for hans fødsel, bl.a. BBC-serien *Great Expectations* (2012-). Dumas med P.W. Andersons *The Three Musketeers* (2011), oprindelig en føljeton fra 1844, og tv-serien *Revenge* (2011-), inspireret af *Greven af Monte Cristo* fra 1844-45 (nu med handlingen henlagt til et velhavermiljø i The Hamptons ved New York og hovedpersonen ændret til en atten-årig pige). Conan Doyle er aktuel med Guy Ritchies blockbuster-filmserie – *Sherlock Holmes* (2009) og *A Game of Shadows* (2011). Men også med BBC's opdatering af seriehistorierne til vor tid, *Sherlock* (2010–) med Benedict Cumberbatch og Martin Freeman i rollerne som Holmes og Watson, der i denne udgave er udstyret med mobiltelefoner, sms'er en del og jævnligt antages at være et par.

Fortællingernes fortsatte aktualitet viser med al ønskelig tydelighed, at når seriefortællinger og -figurer først er blevet en del af den kollektive bevidsthed, indgår de i et kulturelt kredsløb, hvor end ikke ophavsmandens død kan sætte en stopper for deres videre cirkulation. Kun ophavsretten sætter grænser for udnyttelsesmulighederne. Netop lovgivningen på dette område og en værkbeskyttelsesperiode, der i løbet af

Reklame for tegneserien *The Yellow Kid* – og for den avis, der bragte striben, William Randolph Hearsts *New York Journal* (1896).

1900-tallet gang på gang udvides, forvandler seriekoncepter til guldæg – ikke blot for ophavsmanden, men også for dennes arvinger (og arvingers arvinger) samt for de selskaber, der opkøber og/eller varetager rettighederne (læs: opkræver vederlag).

Med et sådant kommercielt *og* mytisk potentiale kan det ikke undre, at serialiteten har en nøglerolle både i tegneserien, spillefilmens og radioens fremtog som fortællende medier i hhv. 1890'erne, 1910'erne og 1930'erne. Førend den mere stabilt kommer til at dominere tv-mediet og slår rødder som det, vi i dag forstår ved *tv-serien.*

Serialitet i tegneserien. Da tegneserieme-diet vinder udbredelse omkring 1896 (efter en lang forhistorie, der rækker tilbage til forhistoriske hulemalerier, middelalderlige glasmosaikker og Rodolphe Töpffers pionérarbejde i første halvdel af 1800-tallet), er de første betingelser en eksisterende distributionsplatform, en forbedret trykketeknologi og et købedygtigt publikum. Disse tre ting i forening muliggør introduktionen af *comic strips* og særtillæg i de store amerikanske aviser, hvorefter tegnede striber som Richard Outcaults *The Yellow Kid* (1895-98), Rudolph Dirks' *The Katzenjammer Kids* (1897-) og Winsor McCays *Little Nemo in Slumberland* (1905-11) ser dagens lys. Hver af disse striber udgør i sig selv en slags reklame for den avis, der

bringer dem, nemlig William Randolph Hearsts *The New York Sunday Journal* – f.eks. bruges tegneseriefiguren The Yellow Kid i en helsidesannonce som blikfang med teksten "Order It Now Or You Will Surely Miss It!". Tegneseriestriben breder sig dog hurtigt til konkurrenterne og bliver et fast indslag, som stadig praktiseres i aviser verden over.

Det er selvsagt begrænset, hvor megen narrativ udvikling der er plads til i sådanne små sekvensforløb. Men det ændrer sig med forlaget DC's mere udfoldede tegneserieværker, centreret omkring superhelte som *Superman* (1938-), *Batman* (1939-; bl.a. filmatiseret 1989-97; fire film; 2005-) og *Green Lantern* (1940-; filmatiseret 2011) samt rivalen Marvels *Captain America* (1941-; filmatiseret 2011) og de senere *The Fantastic Four* (1961-; filmatiseret 2005-), *Spider-Man* (1962-; filmatiseret 2002-07; tre film; 2012-), *Hulk* (1962-; televiseret som *The Incredible Hulk* 1977-82; 82 ep.; filmatiseret 2003 og 2008) og *X-Men* (1963-; filmatiseret 2000-) m.fl. Takket være slige seriekoncepter opnår DC Comics og Marvel med tiden absolut dominerende positioner på det amerikanske tegneseriemarked. Deres superheltefortællinger har primært karakter af at være afsluttede historier, men rummer alligevel en kumulativ udvikling i superheltenes privathistorier på tværs af afsnit (en *føljeton* i serien, så at sige). De skrives, redigeres og (ren)tegnes af mange forskellige forfattere, redaktører og tegnere, og diverse 'storylines' vokser sig med tiden så indviklede og uoverskuelige, at kronologien må nulstilles og fortællingerne relanceres fra bunden (jf. Wivel et al. 2002).

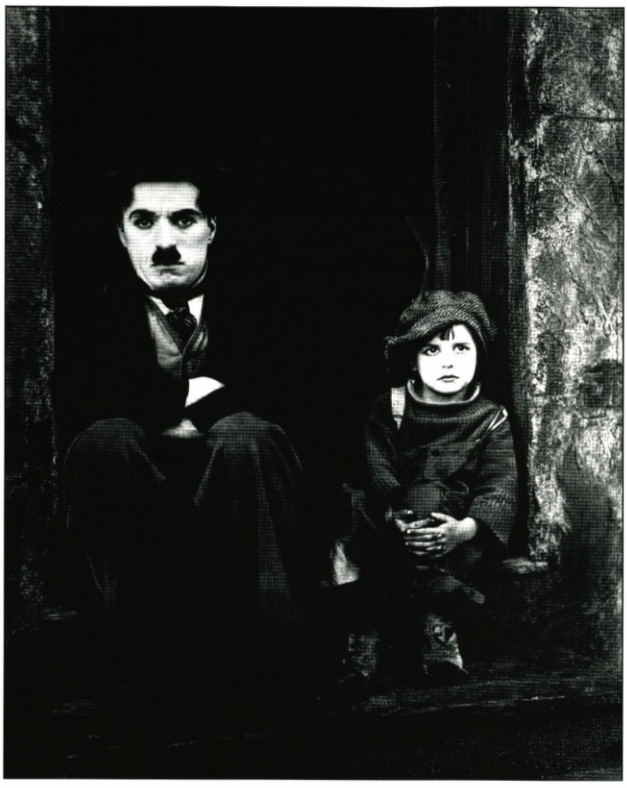
I dag er flere af titlerne omarbejdet til *multimedie*-sagaer med sideløbende liv i tegneserier, film, tv og computerspil. Det skyldes, at DC og Marvel i mellemtiden er blevet opkøbt af andre og indgår i større mediekonglomerater – hhv. Time Warner og The Walt Disney Company – med interesse i den mest effektive økonomiske udnyttelse af de erhvervede *franchises*, i *alle* medier. Eksempelvis er myten om Superman løbende blevet udbygget gennem et langt liv på radio, tv og film. En radioserie (1940-51) introducerer nye figurer og kryptonit som superheltens akilleshæl, og en tegnefilmserie (1941-43; sytten ep.) vendingen "It's a bird! It's a plane! It's Superman!" – elementer, som på forskellig vis indgår i diverse filmatiseringer (1948; 1950; 1978-87; fire film; 2006-) og tv-serier som *Adventures of Superman* (1951-58; 104 ep.), *Lois & Clark* (1993-97; 87 ep.) og *Smallville* (2001-11; 218 ep.).

Serialitet i filmen. I 1910'erne når filmmediet ud over attraktionsstadiet og udvikler sig til et "folkekunstprodukt" (Panofsky 1983: 165). Da det umiddelbart er ganske nemt for konkurrerende producenter at efterligne succesrige idé- og handlingsskabeloner, er den tidlige filmhistorie fuld af plagiater. Det viser sig derfor hurtigt at være en langt bedre succesformel at lægge produktionen an på seriekoncepter med opbrudte fortællinger og/eller bestemte skuespillere og figurer som trækplastre. De franske komikere Max Linder og André Deed er med til at vise vejen.[4] De indspiller i perioden 1905-16 flere hundrede kortfilm, der distribueres verden over som seriefilm, dvs. film, der hver især fortæller en hel og afsluttet historie, men med gennemgående protagonister. Linder er det erklærede forbillede for Charles Chaplin, hvis vagabondfigur fra 1914 er et godt bud på filmhistoriens måske mest succesrige seriefigur overhovedet.

Af andre tidlige europæiske seriefilm finder vi bl.a. Nordisk Films Kompagnis

(desværre ikke bevarede) om Sherlock Holmes (1908-09; fem film) og om giftblanderen *Dr. Gar el Hama* (1911-16; fem film) samt Berliner Continental-Films detektivserie om *Stuart Webbs* (1914-15; fem film). Og i Italien får den stærke mand *Maciste*, en folkelig bifigur fra Giovanni Pastrones storfilm *Cabiria* (1914), sin egen serie og bliver et nationalt klenodie (1915-26; 26+ ep.; jf. Dall'Asta 2000).

Også filmføljetoner skaber trængsel ved billetlugerne og viser sig hensigtsmæssige til sikring af publikums tilbagevenden. F.eks. (Joe) May-Films om *Joe Deebs* (1915-18; 23 ep.) og Éclairs om *Nick Carter* (1908-12; otte ep.) og mesterforbryderen *Zigomar* (1911-12; tre ep.). Kunstnerisk bemærkelsesværdige er især Gaumont og Louis Feuillades filmføljetoner *Fantômas* (1913-14; fem ep.), *Les Vampires* (1915; ti ep.) og *Judex* (1916; tolv ep.; filmatiseret 1963).



Charlie Chaplin og Jackie Coogan i *The Kid* (1921, instr. Charlie Chaplin).

Serie- og føljetontrenden breder sig hurtigt til USA. *The Hazards of Helen* (1914-17; 119 ep.) er et eksempel på en filmserie med enkeltstående afsnit af ti-tolv minutters varighed, produceret af det New York-baserede produktionsselskab Kalem (siden opkøbt af Vitagraph Studios). Flere af føljetonserierne udgives som avisføljetoner sideløbende med, at deres ugentlige eller månedlige afsnit spiller i biografen, f.eks. The Edison Companys *What Happened to Mary* (1912-13; tolv ep.), der får en fortsættelse i *Who Will Marry Mary* (1913; seks ep.) – og hvis succes inspirerer bl.a. Selig til *The Adventures of Kathlyn* (1913; tretten ep.) og Pathé til *The Perils of Pauline* (1914; tyve ep.).

Som bekendt er det USA, der ender med at dominere det internationale filmmarked efter Første Verdenskrig. Efterhånden som magtforholdene i Hollywood stabiliseres i 1930'erne, afløses den her tidligere så udbredte serialitet af et *studie-, stjerne- og genresystem* med samme produktdifferentierende funktion. Den serielle fortælleform forbliver dog repræsenteret som et B-film-fænomen frem til 1950'erne.

Mellem spillefilmserierne finder vi alle lægeseriers moder om Dr. Kildare og Dr. Gillespie (1937-42; seksten film[5]; radio 1949-51; tv 1961-66; 191 ep.); en række kriminalserier som f.eks. *Mr. Moto* (1937-39; syv film), *Charlie Chan* (1931-37; seksten film) og *Bulldog Drummond* (1937-39; syv film). Blandt de mere kendte er den klassiske Sherlock Holmes-serie med Basil Rathbone og Nigel Bruce (1939-46; fjorten film), *Tarzan* (1932-48; tolv film; radio 1932-36) og *The Thin Man*-serien

(1934-47; seks film) med William Powell og Myrna Loy som detektiv-ægteparret Nick og Nora Charles (en radioserie med andre skuespillere blev udsendt 1941-50). Endvidere fortsættes stumfilmtraditionen med film, der er bygget op omkring komikere som f.eks. Laurel and Hardy (Gøg og Gokke), The Marx Brothers og Abbott and Costello.

Særligt inden for horrorgenren er man flittig til at følge økonomisk succesrige koncepter op med fortsættelser. Eksempelvis er de klassiske Universal-gysere yderst opfindsomme mht. genoplivning af de monster-, mumie-, vampyr- og zombiefigurer, der som regel mister livet i slutningen af hver film. Forud for romertalstraditionen sker dette typisk ved, at der sættes et "Return of...", "Son of...", "Ghost of...", osv. foran titler som *Frankenstein* (1931), *Dracula* (1930) og *The Wolf Man* (1941). Her er, som Peter Schepelern gør opmærksom på, virkelig tale om studiesystemets effektive udnyttelse af historier, kontraktbundne stjerner og filmkulisser mv. (Schepelern 1981: 99ff.). Den stærkt rationelle produktionsform resulterer desuden i en række *cross-overs* mellem forskellige filmserier, såkaldte 'Meet-film', hvor figurerne møder hinanden på kryds og tværs, bl.a. *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943), *House of Frankenstein* (1944), der bringer Dracula og ulvemanden sammen med Frankensteins monster, og *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (1948), hvor komikerparret ud over hele dette skrækgalleri også møder den usynlige mand!

Især mindre studier som Republic, Columbia og Universal specialiserer sig desuden i filmføljetoner beregnet som forfilm, jf. bl.a. *Flash Gordon* (1936; tretten ep.), *Zorro Rides Again* (1937; tolv ep.), *The Mysterious Doctor Satan* (1940; femten ep.) og *The Great Adventures of Wild Bill Hickok* (1938; femten ep.). Produktionen videreføres op til midten af 1950'erne, hvor konkurrencen fra tv betyder dødsstødet for føljetoner som Republic Pictures' *Zombies of the Stratosphere* (1952; tolv ep.) og Columbias *Riding With Buffalo Bill* (1954; femten ep.).

Fra 1960'erne bliver serialiteten igen et A-film-fænomen med bl.a. James Bond-serien (1962-) og *The Godfather Part II* (1974, instr. Francis Ford Coppola), *Star Wars* (1977, *Stjernekrigen*, instr. George Lucas) og *Raiders of the Lost Ark* (1981, *Jagten på den forsvundne skat*, instr. Steven Spielberg). De sidstnævnte er netop George Lucas' og Steven Spielbergs erklærede hyldest til de lørdagsmatinéer og B-film-føljetoner, de havde oplevet i biografen som børn. Blockbuster-serialiseringen fortsætter med diverse superhelte-serier samt fantasy-fænomenerne *Harry Potter* (2001-11; otte ep.), *The Lord of The Rings* (2001-03; tre ep.) og *Twilight*-serien (2008-12; fem ep.).

Den kunstneriske trend med trilogier og dogmefilm viser, at serialiteten også dukker op steder, hvor man måske mindre skulle vente det – karakteristisk nok i en tid, hvor filmindustrien er trængt fra flere fronter og har brug for at genfinde et publikum.

Serialitet i radioen. Da radioen i 1930'erne begynder at udsende regelmæssigt i USA, bliver der hurtigt tale om den hidtil bedst rationaliserede produktion af seriel fiktion, og den når nu helt ind i lytternes dagligstuer, sådan som det er skildret i Woody Allens *Radio Days* (1987). Stort set alle udsendelser præsenteres i serieformat med faste sendetidspunkter. På denne måde opnår annoncørerne og sponsorerne de bedste forudsætninger for stabile lyttertal

Optagelser til CBS-antologiserien *Playhouse 90* (1956-61).

til de reklamebudskaber, som finansierer programmerne, og lyttertallene kan måles ved hjælp af *Nielsen Ratings*. Det høje krav til standardisering gør, at dramaturgien finder et leje, hvor hvert afsnit tilpasses et halvtimes- eller timeformat.

Der produceres både serie- og følje-tonfortællinger. På grund af fordringen om langtidsholdbare serier lægges hovedvægten dog på episodiske, afsluttede fiktioner – ofte baseret på allerede afprøvede koncepter og personaer, der har bevist deres popularitet og profitabilitet i andre medier. Ikke overraskende bliver også Sherlock Holmes nyfortolket i radioen, bl.a. af mediets unge *Wunderkind*, Orson Welles, i *Mercury Theatre on the Air* (CBS 25/9 1938)[6], samt i en radioserie med Basil Rathbone og Nigel Bruce, der løber parallelt med deres filmserie (1939-47; 220 ep.).

Nye radioprogrammer er på den måde ofte *spinoffs* af igangværende succeser, hvilket har den fordel, at de tager en del af det etablerede publikum med sig og ikke behøver at opbygge en ny lytterskare fra bunden (jf. Krutnik 1990: 217f.). Det er en erfaring, som radiostationerne ABC, CBS og NBC tager med sig, da de udvider deres *broadcast*-virksomhed til fjernsynet, hvor nogle af de mest populære radioprogrammer og hævdvundne genrer videreføres, nu med levende billeder. Det gælder bl.a. situationskomedier som *The Jack Benny Show* (radio 1928-59; tv 1950-65), *The Amos 'n' Andy Show* (radio 1928-51; tv 1951-53; 78 ep.) og *Father Knows Best* (radio 1949-54; tv 1954-60; 203 ep.), krimiserien *Dragnet* (radio 1947-51; tv 1951-59; 275 ep.; en

spillefilm) samt sæbeoperaen *Guiding Light* (radio 1937-52; tv 1952-2009; 18.262 ep.).

De nævnte serier er alle medvirkende til, at fjernsynet efterhånden bliver amerikanernes foretrukne underholdningsmedie.

Tv-seriens første guldalder: 1940-60. I de tidlige år er den mest prestigiøse form for tv-fiktion antologiserier, dvs. ugentlige dramaer med paraplytitler som *Philco Television Playhouse* (1940-55) og *Kraft Television Theatre* (1947-58). Det er tv-teater, der, ligesom radio, sendes direkte, og som bl.a. pga. de tekniske begrænsninger ved *live*-udsendelse har en forkærlighed for psykologiske kammerspil og en realistisk, neddæmpet nærbilledstil. Hele pointen er faktisk, som John Caldwell udtrykker det, "at vise, hvor meget der kan udrettes med meget lidt" (Caldwell 1995: 49).

Genren betyder et gennembrud for nye generationer af talentfulde manuskriptforfattere, heriblandt Paddy Chayefsky, Gore Vidal og Rod Serling, skuespillere fra *Actors' Studio*-skolen, bl.a. James Dean, og senere fremtrædende filminstruktører som John Frankenheimer, Arthur Penn og Delbert Mann. Også filmstjerner som James Stewart, Peter Lorre, Ida Lupino, Bette Davis og Myrna Loy krydser over til det nye medium (jf. Becker 2009).

Antologiseriens kvalitet bliver et adelsmærke, der sikrer fjernsynsmediet højkulturel status og er hovedårsagen til, at perioden 1940-60 vinder ry som fjernsynets (første) guldalder. Lidt efter lidt bevæger man sig dog væk fra denne form. I stedet får tv-stationerne øjnene op for de fordele, der knytter sig til det eksplicit serialiserede. I modsætning til tv-teatret, der løbende kræver nye idéer, rollebesætning osv., giver den episodiske serie mulighed for beskæftigelse af en fast medarbejderstab både foran og bag kameraet, hvilket indebærer en væsentlig reduktion af omkostningerne pr. times produceret fiktion. Med en én gang etableret seriesucces som f.eks. situationskomedien *Father Knows Best* kan netværkene desuden garantere sponsorerne eksponering af deres reklamebudskaber for et forudsigeligt antal seere uge efter uge. Derfor bliver serieformatet – med historier, som udspiller sig i et genkendeligt univers med faste hovedpersoner – opprioriteret, på bekostning af det unikke initiativ, hvert tv-teaterstykke havde udgjort. Og i takt med denne udvikling daler i øvrigt tv-mediets kulturelle status.

Fjernsyn, nu på film! 1950'erne Teknologisk ændrer produktionsformatet sig i første halvdel af 1950'erne fra direkte udsendelser til filmede tv-serier. Hermed muliggøres *syndikering*, dvs. videresalg, af tv-serier som *I Love Lucy* (1951-57; 194 ep.) og *Perry Mason* (1957-66; 271 ep.) til lokale og internationale tv-stationer, bl.a. Danmarks Radio. Udslagsgivende for denne udvikling er, at Hollywood omsider begynder at se økonomiske muligheder i tv. Efter en generel nedgang for filmbranchen i 1950'erne, bl.a. forårsaget af konkurrencen fra tv, som man valgte at imødegå med en satsning på det spektakulære – bredformater, 3D-eksperimenter og udstyrsstykker, kort sagt: dyrere og færre film – begynder studierne enten at producere direkte for tv eller at leje de nu ubenyttede produktionsfaciliteter ud til uafhængige tv-producenter. Eksempelvis producerer Warner Brothers tre fiktionsserier for ABC, som vises under overskriften "Warner Bros. Presents", og som er baseret på titler fra Warners bagkatalog: *Casablanca* (1942, instr. Michael Curtiz; tv 1955-56; ti ep.), *King's Row* (1942, *Af Ild og Støv,* instr. Sam Wood; tv 1955-56; syv ep.) og *Cheyenne* (1947, instr. Raoul Walsh).

Gunsmoke (CBS, 1955-75).

Af de tre serier er det kun *Cheyenne* (1955-62; 108 ep.), der opnår tilstrækkelig høje *ratings* til at blive videreført. Til gengæld indvarsler *Cheyenne* så også 'tv-westernens æra', idet dens succes resulterer i flere imitative afledninger. I dens kølvand følger således bl.a. *Gunsmoke* (1955-75; 635 ep.; 1987-94; fem tv-film), *Maverick* (1957-62; 124 ep., en tv-film, filmatiseret 1994), *Rawhide* (1959-65; 217 ep.) og *Bonanza* (1959-73; 431 ep.; tre tv-film). Som Schepelern anfører, har filmskribenter ofte hæftet sig ved western-genrens død i 1960'erne, men det må skyldes, at de har overset "tv's gigantiske modoffensiv" (Schepelern 1990: 13). Senest har HBO's *Deadwood* (2004-05; 36 ep.) og AMC's *Hell on Wheels* (2011-) pustet nyt liv i genren, godt hjulpet på vej af kabelstationernes lempeligere censurregler, som jeg vil vende tilbage til.

1960'ernes tv-fiktion – en kulturel losseplads? Fra 1960'erne til begyndelsen af 1980'erne har tv-mediet ry for at være en sådan kulturel losseplads, hvor ingen kunstnerisk frembringelse er original. Spørgsmålet er, om det er på sin plads med en så generel pessimisme på mediets vegne. Hvis man begrænser udsynet til USA, hvor de reklamefinansierede netværk ABC, CBS og NBC dominerer, er det korrekt, at tv-serierne følger den laveste fællesnævners princip. Ikke desto mindre produceres der også masser af tv-fiktion af ganske høj kvalitet og med en *production value*, der rækker langt ud over den 'zero degree style', John Caldwell ser som kendetegnende for tidlig tv-fiktion (Caldwell 1995: 50). Eksempelvis videreføre *The Untouchables* (1959-63; 119 ep.) på elegant vis *film noir*-traditionen på tv (serien blev i 1987 filmatiseret af Brian DePalma med manuskript

af David Mamet). Der produceres i det hele taget adskillige fine og seværdige tv-serier inden for de dengang som nu dominerende hovedgenrer: krimiserier (herunder politi-, detektiv- og advokatserier), dramaserier (herunder historiske, hospitals- og familieserier), situationskomedier, westerns og den fantastiske genre (herunder science fiction, horror og fantasy).

Seere af *Mad Men* (2007-) vil f.eks. have stiftet bekendtskab med CBS-serien *The Defenders* (1961-65; 132 ep.), der i fiktionen bliver den direkte anledning til, at reklamebureauet Sterling Cooper åbner en fjernsynsafdeling. Baggrunden er den virkelige historie om, at *The Defenders*' sponsorer trak sig pga. et omstridt enkeltafsnit, "The Benefactor", der omhandlede og forsvarede retten til abort. Det lykkes *ikke* Sterling Cooper at få en af deres klienter til at byde ind med en reklamespot til serien, men sagen bliver alligevel en øjenåbner i forhold til de muligheder, der ligger i nichemarkedsføring og målrettede tv-reklamer. I virkelighedens verden blev episoden udgangspunkt for en række kontroversielle afsnit, hvor *The Defenders* tog nogle af tidens samfundsnære emner op.

Andre eksempler på vellykkede tv-serier i de forskellige genrer er: agentserien *Mission: Impossible* (1966-73; 171 ep.; genoptaget 1988-90; 35 ep.; filmatiseret 1996-). Den velproducerede og velspillede *Peyton Place* (1964-69; 514 ep.), som for første gang forfremmer dramaserien til aftenfladens 'primetime', hvilket er lig med flere seere og højere budgetter. Situationskomedierne *The Addams Family* (1964-66, *Fami-*

Robert Stack som Eliot Ness i *The Untouchables* (1959-63).

lien Addams; 64 ep.; filmatiseret 1991-93; to film) og *The Munsters* (1964-66; 70 ep.; genindspillet 1988-91; 71 ep.), som begge er forud for deres tid, hvad angår satire og genreblanding af horror, socialrealisme og comedy. Samt *The Twilight Zone* (1959-64; 156 ep.; filmatiseret 1983; genoptaget 1985-89 og 2003) og *The Outer Limits* (1963-65; 49 ep.; genoptaget 1995-2002; 154 ep.), der hver især byder på skelsættende afsnit inden for den fantastiske genre.

Værd at bemærke er også, at der, trods netværksstationernes brede sigte, var plads til produktionen af *Star Trek* (1966-69; 80 ep.; 1979-91; seks film). En serie, som henvendte sig til et absolut smallere, men til gengæld meget *dedikeret* publikum, og som i lighed med den britiske kultserie *Doctor Who* (1963-96; 700 ep., en tv-film) formåede at aktivere og kultivere nogle af tv-historiens mest sejlivede fortolknings- og fanfællesskaber (jf. Tulloch og Jenkins 1995).

Netop fra England blæste der i 1960'erne eksperimenterende vinde med *The Avengers* (1961-69; 161 ep.; filmatiseret 1998) og *The Prisoner* (1967-68; sytten ep.), hvis selvbevidste leg med genrer og æstetik var henvendt til et andengenerations tv-publikum, som forudsattes bekendt med populærkulturens konventioner og arketyper. Samtidig begyndte Dennis Potter, en af mediets få *auteurs*, at markere sig som manuskriptforfatter til fremragende, enkeltstående tv-spil i BBC's antologiserie *The Wednesday Play*. Heriblandt *Alice* (1965; filmatiseret som *Dreamchild* i 1985), om forholdet mellem forfatteren Lewis

Den oprindelige *Star Trek*-serie (NBC, 1966-69).

Ingmar Bergmans *Fanny och Alexander* (1982).

Carroll og hans unge muse Alice, som inspirerede ham til *Alice i Eventyrland*, samt de delvis selvbiografiske *Stand Up, Nigel Barton* (1965) og *Vote, Vote, Vote for Nigel Barton* (1965), om sociale spændinger og klasseidentitet i et England i forandring.

Samme år skabte det franske ORTF i traditionen fra Feuillades stumme gyserføljetoner den æstetisk udsøgte *Belphégor – Le fantôme du Louvre* (*Belphégor – spøgelset på Louvre*, tretten ep.; filmatiseret 2001), der skræmte tv-seere over hele Europa fra vid og sans og nævnes som en af inspirationskilderne for Lars von Triers *Riget* (1994-97; otte ep.).

Fra mini- til nicheserier: 1970'erne og 1980erne. 1970'erne fremhæves ofte som et lavpunkt i tv-seriens historie, men igen er det en sandhed med modifikationer. I England vinder 'miniserien' frem med titler som BBC's *The Forsyte Saga* (1967, *Forsyte Sagaen*; 26 ep.) og *The Six Wives of Henry VIII* (1970; seks ep.), ITV's *Upstairs, Downstairs* (1971-75, *Herskab og tjenestefolk*; 68 ep.) og *A Family at War* (1970-72, *Familien Ashton*; 52 ep.). Disse serier vækker opsigt i USA, hvor de vises på den ikke-kommercielle tv-station PBS. Føljetonformen inspirerer siden amerikanske produktioner som *Rich Man, Poor Man* (1976-77, *To Brødre/To Sønner*; 30 ep.), *Roots* (1977, *Rødder*; otte ep.) og *Holocaust* (1978; fire ep.). I Europa når disse stort opsatte nationale familiekrøniker på et historisk bagtæppe nye kunstneriske højder, da respekterede filminstruktører som Jan Troell, Rainer Werner Fassbinder, Ingmar Bergman

og Edgar Reitz kaster sig over tv-seriens værksprængende voluminøsitet med hhv. *Utvandrarna* (1971, *Udvandrerne*; fire ep.) og *Nybyggarna* (1972, *Nybyggerne*; fire ep.), *Berlin Alexanderplatz* (1981; fjorten ep.), *Scener ur ett äktenskap* (1973, *Scener fra et ægteskab*; seks ep.) og *Fanny och Alexander* (1982, *Fanny og Alexander*; fire ep.), samt *Heimat* (1984, *Hjemstavn*; elleve ep.). Herhjemme gør Erik Balling noget lignende med *Matador* (1978-81; 24 ep.), der så sent som i 2006 af det kulturministerielt nedsatte kanonudvalg for spillefilm (!) fremhæves som "den største danske filmfortælling (sic!), der til dato er lavet."

ITV's *Brideshead Revisited* (1981, *Gensyn med Brideshead*; elleve ep.; filmatiseret 2008) er en del af periodedrama-trenden, og England er fortsat arnested for vigtige udviklinger. Bl.a. fornyes komediegenren med BBC's surrealistiske og crazy-komiske *Monty Python's Flying Circus* (1969-74, *Monty Pythons flyvende cirkus*; 45 ep.; 1971-2012; syv film) og den politiske satire *Yes Minister* (1980-88, fra 1986 *Yes, Prime Minister, Javel, Hr. Minister/Javel, Hr. Statsminister*; 38 ep.) – en stolt, britisk tradition, som i nyere tid videreføres med bl.a. *House of Cards*-trilogien (1990-95; seks ep.) og *The Thick of It* (2005-), der også er blevet til en spillefilm med *In the Loop* (2009). Desuden indledes en solid krimitradition med televiseringen af John le Carrés koldkrigsserie om MI6-agenten George Smiley, *Tinker, Tailor, Soldier, Spy* (1979; syv ep.; filmatiseret 2011) og *Smiley's People* (1982; seks ep.). Nyere højdepunkter i denne genre er *Prime Suspect* (1991-2006, *Mis-*

Larry Hagman som J.R. Ewing i *Dallas* (1978-91).

tænkt; fjorten ep.), *State of Play* (2003; seks ep.; filmatiseret 2009), Channel 4's *The Red Riding Trilogy* (2009; tre ep.), BBC's *Murder Rooms – Mysteries of the Real Sherlock Holmes* (2000-01; seks ep.) samt *Sherlock*, Mark Gatiss og Steven Moffats allerede nævnte, blændende opdatering af Sherlock Holmes-historierne til vor tid.[7]

I en helt anden boldgade begynder produktionsselskabet Hammer med speciale i gys og horror at producere til tv med antologiserierne *Hammer House of Horror* (1980; tretten ep.) og *Hammer House of Horror and Suspense* (1984-86; tretten ep.). Med de banebrydende *Pennies from Heaven* (1978; seks ep.) og *The Singing Detective* (1986, *Den syngende detektiv*; seks ep.) perfektionerer Dennis Potter desuden *sit* trademark: rå, udfordrende og komplekse menneskeskildringer, som opløser grænsen mellem real- og fantasiplaner og nedbryder 'den fjerde væg', tilsat et væld af populærkulturelle referencer. På det tidspunkt havde Potter allerede rykket indholdsmæssige hegnspæle med kontroversielle tv-spil som *Son of Man* (1969), om Jesus i identitetskrise, og *Brimstone and Treacle* (1976), der bl.a. viste en voldtægt af en handicappet kvinde.

I Polen skaber Krzysztof Kieślowski med *Dekalog* (1988; ti ep.) et uafrysteligt værk af samme kaliber som Potters mesterstykker – en undersøgelse af Det Gamle Testamentes ti buds etiske relevans i et moderne Warszawa. To afsnit udfoldes også til selvstændige spillefilm, *En lille film om kunsten at dræbe* (*Krótki film o zabijaniu*, 1988) og *En kærlighedshistorie* (*Krótki film o milosci*, 1988). Som det fremgår af hans forord til udgivelsen af *Dekalogs* manuskript i bogform, er ingen ringere end Stanley Kubrick en stor beundrer af netop denne serie (jf. Kieślowski et al. 1991).

Tv-seriens nye guldalder: 1982 til i dag. Lidt efter lidt sniger føljetonformen og nicheorienteringen sig også ind i den *lange* amerikanske tv-serie, der i slutningen af 1970'erne stadig domineres af episodeserier med afsluttede afsnit, såsom krimiserierne *McCloud* (1970-77; 46 ep.; en tv-film), *Kojak* (1973-78; 125 ep.) og *Quincy M.E.* (1976-83, *Quincy*; 148 ep.). Tidligere var føljetonserier synonymt med såkaldte 'daytime soaps', selv om enkelte primetime-serier allerede i 1960'erne indeholdt iøjnefaldende føljetonelementer, bl.a. førnævnte *Peyton Place*, *The Fugitive* (1963-67, *Flygtningen*; 120 ep.; filmatiseret 1993) og *Gilligan's Island* (1964-67; 98 ep.). Med *M*A*S*H* (1972-83; 256 ep.), *The Mary Tyler Moore Show* (1970-77; 168 ep.), *The Waltons* (1972-81; 221 ep.; syv tv-film), *Family* (1976-80; 86 ep.) og *The Little House on the Prairie* (1974-83, *Det lille hus på prærien*; 203 ep.; fire tv-film) breder tendensen sig. Persongallerierne udvides fra få hovedfigurer til et kollektiv, og der indføres plotlinjer, som strækker sig over flere episoder og hele sæsoner.

Udviklingen sker som en reaktion på, at netværksstationerne bløder seere til de omsiggribende kabel- og satellit-tv-stationer, hvis kundegrundlag er et kvalitetsorienteret publikum, parat til at betale for originalt indhold og for at blive fri for reklameafbrydelser. Nu gælder det for netværksstationerne om at opfinde strategier til fastholdelse af denne troløse, men købedygtige og derfor for annoncørerne attraktive seerskare. Og løsningen bliver at skrue op for serialiteten.

Den indflydelsesrige *Dallas* (1978-91; 357 ep.; tre tv-film) "tilfører", som Robert J. Thompson udtrykker det, "hele mediet en hukommelse", hvilket er en af betingelserne for den kvalitetstradition, han benævner fjernsynets anden guldalder (Thompson

1996: 34). Med sin evigt voksende fortid og sine dramatiske *cliffhanger*-slutninger formår *Dallas* ikke bare at blive et samtaleemne blandt amerikanske tv-seere, især hen over sommerpausen, hvor der gisnes om åbne spørgsmål som "hvem skød J.R.?", den optager også sindene i Danmark og Sverige. Blandt de begejstrede *Dallas*-seere er Ingmar Bergman, der ser serien under arbejdet på *Fanny och Alexander* og skriver flere positive indlæg herom i sin dagbog, bl.a. d. 21. september 1981: "Dejlig aften. Tv. Video: *Dallas*. Vidunderlig!" (jf. Koskinen 2006).

I kølvandet på *Dallas* kommer *spinoff*-serien om den mellemste Ewing-bror Gary og hans liv i den fiktive forstad *Knots Landing* (1979-93; 344 ep.; en tv-film), *Falcon Crest* (1981-90; 227 ep.) om vinavl i Californien, og den mere glamourøse *Dynasty* (1981-89, *Dollars*; 220 ep.; to tv-film), der flytter familiedramaet fra det rurale Texas til Colorado, men stadig har intriger i olieindustrien som handlingsmotor. *Dallas* inspirerer også en række toneangivende amerikanske tv-serier til at føre episodeseriens afsluttede historier sammen med sæbeoperaens uafsluttede – f.eks. politiserien *Hill Street Blues* (1981-87, *Distrikt Hill Street*; 146 ep.), hospitalsserien *St. Elsewhere* (1982-88; 137 ep.), situationskomedien *Cheers* (1982-93, *Sams Bar*; 275 ep.), advokatserien *L.A. Law* (1986-94, *Advokaterne*; 172 ep.) samt detektivserierne *Magnum, P.I.* (1980-88; 162 ep.), *Remington Steele* (1982-87; 92 ep.) og *Moonlighting* (1985-89, *De heldige helte*; 67 ep.).

Med *Miami Vice* (1984-89, *Miamipatruljen*; 111 ep.; filmatiseret 2006) tilføres fortælleformen desuden en visuel stilbevidsthed og et øget fortælletempo. Det hele kulminerer i serier som *Homicide: Life on the Street* (1993-99, *Drabsafdelingen*; 122 ep; en tv-film), *NYPD Blue* (1993-2005, *New York Blues*; 261 ep.), *ER* (1994-2009; 331 ep.) og *The West Wing* (1999-2006; 156 ep.). Fra kæntrede indstillinger, abrupt klipning, musikvideoæstetik og *swish pans* til glidende *steadycam*-optagelser, men med lige så prægnante scener og rappe *ping-pong* ordvekslinger og, altid, med plads til udhævelse af centrale, karakterdrevne scener.

I processen skabes en hybridform mellem føljeton og serie, som er dominerende den dag i dag, hvor hovedreglen er *episodeserier med føljetontråde*. Typisk eksekveret på den måde, at hovedfigurernes arbejds- og privatliv er adskilt rent dramaturgisk. Hvor arbejdspladsens udfordringer leverer stof til episodeplots, udvikler de mere komplekse privatplots en hovedbuefortælling, dvs. den samlede viden, den ideelle tv-seer akkumulerer om seriens hovedfigurer på tværs af afsnit. Privatplottet vil typisk være det, tv-seerne får opsummeret i de 'Previously on...'-resuméer, der indleder et afsnit og genopfrisker tidligere hovedvendepunkter i handlingen, som måtte være relevante for den pågældende episode. Underordnet i forhold hertil vil være en række føljetonbuer, som kan spænde over flere sæsoner (en sæson = cirka 24 afsnit) eller et mindre antal enkeltepisoder. På den måde tilføres fortællingen konstant fremdrift og indskrives i en forbindelse til andre afsnit, der dog ikke nødvendigvis er styrende for seeroplevelsen, idet episoderne som regel kan ses ude af rækkefølge pga. 'arbejdsplottet'.

Eksempelvis omhandler lægeserien *House, M.D.* (2004-) i hvert afsnit diagnosticeringen af en patient, mens den sarkastiske, Vicodin-afhængige og tilsyneladende egoistiske overlæge Gregory House er mere optaget af sine kollegers privatliv og gerne vil undgå at kigge for meget på sit eget. I TNT's krimiserie *The Closer* (2005-)

David Lynch og Mark Frosts kultisk dyrkede nicheserie *Twin Peaks* (1990-91).

– der med sine cirka syv millioner seere er den p.t. mest sete kabelserie i USA – opklares der hver uge enkeltsager, men samtidig er det historien om en kvindelig politichefs karriere i en mandeverden. Det samme er genindspilningen af Lynda La Plantes *Prime Suspect* (2011-) med Maria Bello i Helen Mirrens tidligere rolle – som her ikke længere hedder 'Jane Tennison', men 'Jane Timoney'. Advokatserien *The Good Wife* (2009-) byder på ugentlige udfordringer i retssalen, men er i det lange spænd beretningen om en kvindes selvstændiggørelse og frigørelse fra sin mand. *Blue Bloods* (2010-) handler om tre generationer af politifolk, hvis sager er viklet ind i hinanden og påvirker familierelationerne.

I hybridserien gives der som regel kun *closure* på episode- og føljetonbue-niveau, aldrig i hovedbuefortællingen – i hvert fald ikke uden, at der bliver sat en ny seriebue i stedet, f.eks. når bestemte figurer skrives ud af handlingen og erstattes af nye.[8]

At hovedreglen er episodeserier med føljetonelementer, udelukker naturligvis ikke, at der fortsat produceres rene føljetoner, som er kendetegnet ved, at tilskueren bliver stillet én slutning i udsigt pr. årgang som f.eks. i mordsagsdramaet *Murder One* (1995-97, 47 ep.), actionserien *24* (2001-10, *24 timer*; 192 ep., en tv-film), fængselsflugtserien *Prison Break* (2005-09; 81 ep.) og den psykedelisk-fantastiske *Lost* (2004-10; 121 ep.). Ligesom der på den anden side produceres overvejende episodiske serier som f.eks. krimiserierne *Law and Order* (1990-2010, *I lovens navn*; 456 ep.), *CSI* (2000-) og *Without a Trace* (2002-09, *Forsvundet sporløst*; 160 ep.).

Nicheserier på netværksstationerne. Midt i det hele er der stadig plads til nicheserier, som – trods de uundgåelige kreative boksekampe mellem de skabende kræfter og tv-stationernes direktioner – opnår en relativt bred succes og/eller indflydelse, heriblandt *Twin Peaks* (1990-91; 30 ep., en spillefilm), *Northern Exposure* (1990-95, *Livet i Alaska*; 110 ep.), *The X-Files* (1993-2002, *Strengt fortroligt*; 202 ep., to spillefilm) og *Buffy – the Vampire Slayer* (1997-2003, *Buffy – Vampyrernes skræk*; 144 ep.). Adskillige af denne type tv-serier kæmper en desperat kamp mod lave og svingende seertal – det gælder ikke mindst *Twin Peaks*, der indstilledes efter kun to årgange. I andre tilfælde står seertallene mål med kritikerroserne, jf. bl.a. mockumentary-serien *Modern Family* (2009-), endnu et eksempel på, at det kommercielle og det kunstnerisk interessante ikke behøver at stå i modsætning til hinanden.

Flertallet af nicheserierne overlever ikke mere end én sæson, mens andre kun holdes i live takket være kritikkens anerkendelse og/eller deres tag i et for annoncørerne attraktivt publikum i aldersegmentet 18-49 år. Det gjaldt for *Hill Street Blues* i 1980'erne, og det gælder tyve år senere for den skæve advokatserie *Boston Legal* (2004-08; 101 ep.), der på typisk metabevidst facon kommenterer sin egen omskiftelige skæbne i programfladen med følgende replikskifte:

Chelina Hall: *God, the last time I saw you ...*
Alan Shore: *I think it was a Sunday. Then I was taken off the air, you went off to do movies, and I got switched to Tuesdays, and ...*
Chelina Hall: *... here we are. With old footage.*
(*Boston Legal*, 2. sæson, ep. 23: "Race Ipsa", 2006).

En anden af de mest velskrevne og i det hele taget velproducerede nyere tv-serier, *Friday Night Lights* (2006-11; 76 ep.), om livet i en amerikansk middelklasseby med et *high school*-fodboldhold som omdrejningspunkt, reddes på målstregen fra at blive indstillet, da den fra 2008 produceres i et samarbejde mellem NBC og kabelkonkurrenten DirecTV.

Star Trek: The Next Generation (1987-94; 178 ep.; fire spillefilm) er i dette perspektiv måske særlig interessant, idet den blev realiseret uafhængigt af 'de tre store', ABC, CBS og NBC, der, ligesom opkomlingen FOX, alle afviste konceptet – et 'reboot' af *Star Trek*. Helt usædvanligt blev serien dog alligevel sat i produktion af Paramount Television med direkte henblik på syndikerings-leddet. Dvs. at uafhængige og netværks-affilierede lokale tv-stationer fik tilbudt den første visning gratis mod at lade Paramount få del i reklameindtægterne og forpligte sig til at købe genudsendelser af serien. En ordning, der viste sig fordelagtig. For det første fordi den sikrede producenterne og forfatterne frihed til at eksperimentere (jf. Gregory 2000), og for det andet fordi *Star Trek TNG* blev godt modtaget af kritikken og publikum, hvilket resulterede i hele tre *spinoffs*.

Dét er der garanteret nogle branchefolk, som har noteret sig. I hvert fald peger fænomenet med nicheserier frem mod tv-seriens nuværende 'guldalder', som af nogle iagttagere kobles snævert sammen med kabel-tv's indtog på tv-serie-scenen.

Den *nye*, nye guldalder. I 1997 svarer den amerikanske kabelstation HBO igen på netværksstationernes kvalitetstradition ved selv at begynde at producere lange tv-serier, hvilket sætter en ny dagsorden i branchen.

Da HBO ikke er æterbåren, er man ikke underlagt de samme restriktioner med hensyn til programindhold som netværkene. Det betyder, at bandeord samt ud-

penslet vold og sex er tilladt, og dét er en omstændighed, man ikke er langsomme til at markedsføre sig på. Det voldelige fængselsdrama *Oz* (1997-2003; 56 ep.), den ubornerte kvindeserie *Sex and the City* (1998-2004; 94 ep., to spillefilm) og den hårdkogte mafiaserie *The Sopranos* (1999-2007; 86 ep.) er vigtige prøveballoner, som sammen med det grænsesøgende bedemandsdrama *Six Feet Under* (2001-05; 63 ep.) bliver eksempler til efterfølgelse. Det varer nemlig ikke længe, før også den anden store *premium* kabelkanal – dvs. abonnementskanal – Showtime, følger trop og begynder at producere lange tv-serier. Det samme gør en underskov af *basic cable*-stationer, dvs. tv-kanaler, der finansieres af en blanding af reklamer og abonnement, som f.eks. AMC, FX, TNT, USA Network og SyFy. Alle forsøger de at positionere sig i forhold til kabelmarkedet ved at *brande* sig med originale og målgruppespecifikke tv-serier. Alene HBO og Showtime har hhv. cirka 28 og tyve millioner betalende abonnenter, hvortil kommer syndikering og internationalt dvd-salg, så det er bestemt ikke noget ubetydeligt marked, der kæmpes om.

Kabelstationerne bygger videre på netværkenes tradition for episodeserier med føljetontråde, dvs. at det enkelte afsnit som regel kan stå alene, men dog er underordnet en planlagt helheds- og deldramaturgi, typisk med en ny hovedramme (f.eks. en ny antagonist eller væsentlig udfordring) per årgang. Reglen er dog færre, mere gennemarbejdede afsnit – ti-tretten afsnit mod netværksstationernes 22-26. Noget, som er med til at gøre arbejdet mere attraktivt for manuskriptforfattere, hvis frihed samtidig øges, da de i mindre eller slet ingen grad skal tage hensyn til reklameafbrydelser i aktinddelingen af enkeltepisoderne. Kabelserierne fremhæves af samme grund ofte som forfatternes boltreplads.

Salman Rushdie, der p.t. arbejder på en science fiction-serie, *The Next People*, for Showtime fremhæver netop den kontrol, forfatterne efter hans opfattelse har over tv-serier som *Mad Men* og *The Wire* (2002-08; 60 ep.):

> Det er ligesom det bedste fra to verdener. Du kan arbejde i filmlignende produktioner, men bevare den passende kontrol ...
>
> Du har kontrol over tingene på en måde, som du aldrig har haft i filmproduktion. *The Sopranos* var David Chase, *West Wing* var Aaron Sorkin. (*The Guardian*, 12. juni 2011).

Antihelte, dobbeltliv og tabubrud bliver det nye sort. Således bl.a. i Showtimes *Weeds* (2005-), om en enlig forstadsmor med en nebengeschäft som pusher, *Dexter* (2006-), om en tvangsneurotisk seriemorder/politimand, der bruger sine tilbøjeligheder i den gode sags tjeneste, og *Nurse Jackie* (2009-), om en medicinafhængig sygeplejerske, der kæmper for at få arbejde og privatliv til at hænge sammen og konstant må overtræde al god sygepleje- og opdragelsesetik i bestræbelserne. Også AMC's *arthouse*-serie *Breaking Bad* (2008-), om en kræftsyg familiefar, der fører et dobbeltliv som kemilærer og metamfetamin-producent, kredser om depravation og spørgsmålet, om der overhovedet findes ondskab eller kun mennesker, der gør deres bedste og handler herudfra.

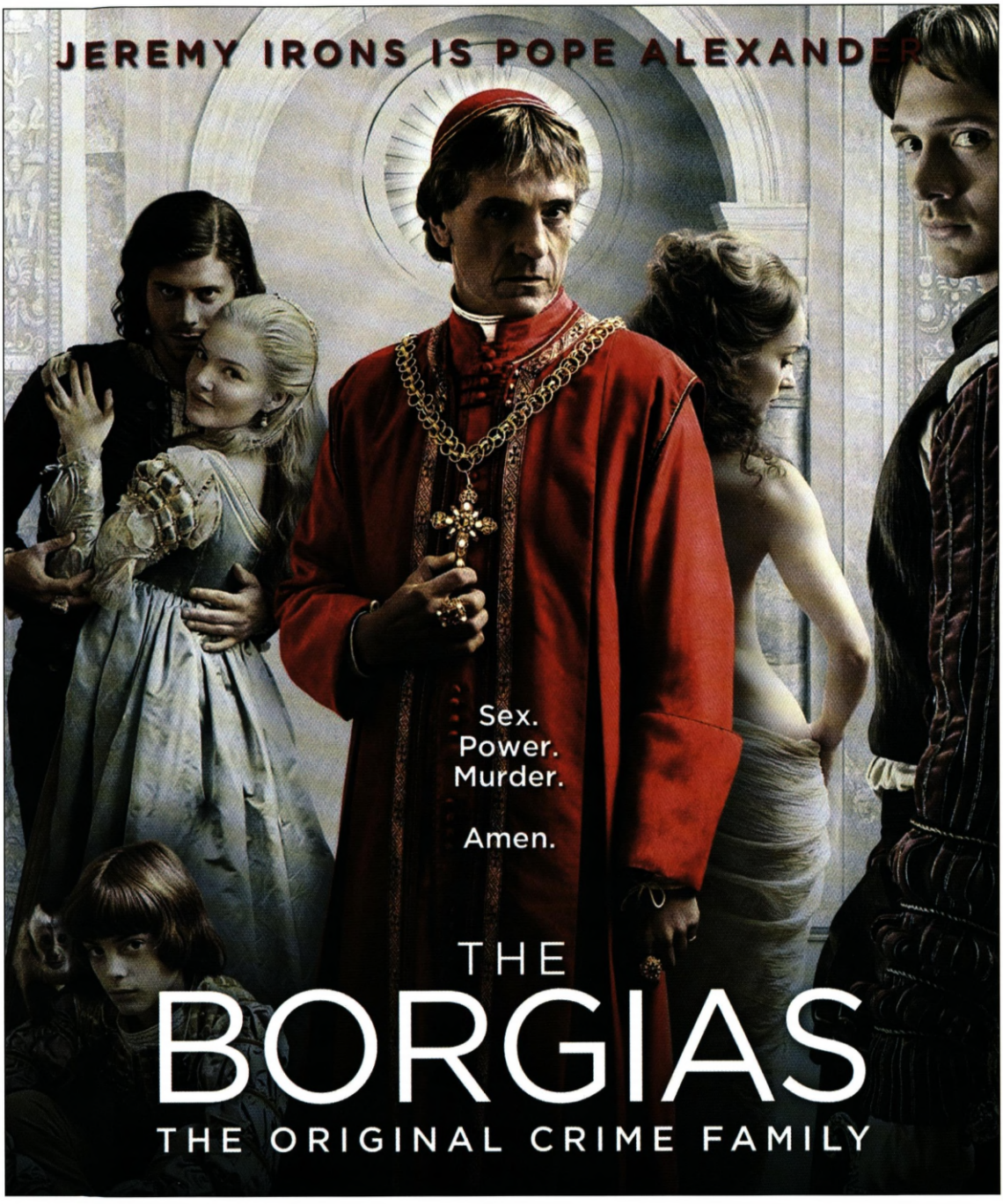
Seksualiteten træder i front i HBO's *Hung* (2009-), om en enlig far og basketballtræner, der fra naturens hånd er særdeles veludrustet, hvilket han udnytter til at gøre karriere som prostitueret. Mormonsk flerkoneri er temaet i *Big Love* (HBO 2006-11; 53 ep.), hvor moralen er, at den slags vist nok fungerer bedre i teori end i praksis. I Showtimes *Californication* (2007-) og FX's *Nip/Tuck* (2003-10; 100 ep.) er der ikke de seksuelle lyster, perver-

Gabriel Byrne som psykoterapeuten Dr. Paul Weston og Irrfan Khan som en af hans patienter i *In Treatment* (HBO, 2008-10).

sioner og stilarter, som playboy-forfatteren Hank Moody og plastikkirurgerne McNamara og Troy *ikke* stifter bekendtskab med.

Den rå tone og optagetheden af sex, vold og blod, er, sammen med de evigklassiske handlingselementer begær, bedrag, jalousi og hævn, ligeledes markant til stede i de kulørthistoriske (og europæisk co-producerede) *Rome* (HBO 2005-07; 22 ep.) om Romerrigets storhed og fald, *The Tudors* (Showtime 2007-10; 38 ep.), om Henry VIII's turbulente ægteskabsliv, og *The Borgias* (Showtime 2011-), om det korrupte pavedømme under Alexander IV. Sidstnævnte blev lanceret som "The Original Crime Family", en slet skjult reference til *The Sopranos*. De kulørte ingredienser indgår også til overflod i HBO's westernserie *Deadwood*, vampyrserien *True Blood* (2008-) og fantasyserien *Game of Thrones* (2011-), der fik *taglinen* "The Sopranos in Middle Earth", for ligesom at understrege, at kun HBO har ret til at bruge *The Sopranos* direkte i sin markedsføring.

Det går ikke mindre voldsomt for sig i AMC's *The Walking Dead* (2010-) og FX's *American Horror Story* (2011-), velgjorte forsøg på at serialisere hhv. zombie- og horrorgenren; i SyFys *Battlestar Galactica* (2003-09; 81 ep.) og HBO's *Falling Skies* (2011-), begge rendyrkede sci-fi genrestykker; eller i gangsterdramaet *Boardwalk Empire* (HBO 2010-) og krigsserien *The Pacific* (HBO 2010; ti ep.). I den blødere afdeling finder vi virtuos krimiføljeton og 'whodunit'-underholdning i FX's advokatserie *Damages* (2007-; fra 2011 overtaget af DirecTV), socialrealisme i HBO's *The Wire*, psykoanalyse i *In Treatment* (HBO



The Borgias (Showtime, 2011-).

2008-10; 106 ep.; et remake af den israeliske *BeTipul*, 2005-) og nostalgi i AMC's *Mad Men*.

Som listen antyder, findes der noget for enhver smag, og det er netop pointen. Ulig deres æterbårne konkurrenter gælder det for kabelstationerne nemlig ikke primært om at gøre mange seere lige glade, men

om at gøre nogle få meget glade – som led i deres overordnede indsats for at finde et 'signature show', som berettiger deres plads i kabelpakken.

Det er vigtigt at holde sig for øje, at en gennemsnitlig kabelserie som tommelfingerregel har færre seere gennem en hel sæson end et enkelt afsnit af en netværksserie. Eksempelvis havde fjerde sæson af *Breaking Bad* – den hidtil mest sete årgang og en af de i øjeblikket mest omtalte kabelserier – i gennemsnit 1,9 millioner seere pr. afsnit (*The Hollywood Reporter*, 10. oktober 2011), hvorimod et afsnit af CBS-serien *NCIS* (2003-) i uge 41 2011 havde knap nitten millioner seere (ud af cirka 111 millioner mulige, jf. *tvbythenumbers.com*). På trods af den massive omtale i branchen og blandt connaisseurs er spredningen af og kendskabet til de nævnte kabelserier altså relativt begrænset. Der *er* tale om nicheserier, på godt og ondt.

Det kan synes paradoksalt, at det netop er under de grundkommercielle vilkår i USA, at tv-serien oplever et kunstnerisk *boost*, og ikke i den europæiske produktionskultur. Men udviklingen modarbejdes her, bl.a. i Danmark, af en forældet tankegang om, at *public service*-institutioner har til formål at samle befolkningen og ikke må 'fragmentere'. I England er man mere med på noderne. Bl.a. har betalingskanalen E4, en lillesøster til Channel 4, skabt en platform for smal og nyskabende tv-dramatik med ungdomsserierne *Skins* (2007-; remake MTV 2011; ti ep.), *The Inbetweeners* (2008-10; atten ep.; en spillefilm; remake MTV 2012-) og *Misfits*

En ny generation Ewing'er er rykket ind på Southfork-ranchen i TNT's genoptagelse af *Dallas* (2012).

(2009-). Men også Channel 4's *Queer as Folk* (1999-2000, *Drengerøve*; ti ep.; remake Showtime 2000-05; 83 ep.), BBC3's *Being Human* (2008-; remake SyFy 2011-), BBC's *Life on Mars* (2006-07; seksten ep.; remake ABC 2008-09; sytten ep.) og *Ashes to Ashes* (2008-10; 24 ep.) vidner om et vist mod til at tænke smalt, også hos de ikke-kommercielle tv-stationer (se også note 7).

Forfatterens død?

Forestillingen om, at *Star Trek* – eller næsten en hvilken som helst længere tv-serie – har en 'forfatter', er måske et eksempel på, hvad Marshall McLuhan kaldte 'rearviewmirrorism' – anvendelsen af et forældet kritisk koncept fra en skriftbaseret kultur på den elektroniske tidsalders produkter. I ethvert moderne kulturprodukt (...) er der uundgåeligt en grad af delt forfatterskab. (Gregory 2000: 5).

I den kollektive bevidsthed knytter en tv-serie sig i lige så høj grad til bestemte skuespillere som til forfatteren. Tv-serien om forsvarsadvokaten *Perry Mason* er f.eks. baseret på Erle Stanley Gardners *pulp*-historier, hvoraf flere filmatiseredes i 1930'erne. Det var dog om noget Raymond Burrs robuste legemliggørelse af figuren, der gjorde Perry Mason til en kendt og elsket skikkelse. Tyve år efter seriens ophør, og seksten år efter Gardners død, blev den i 1986 genoptaget med en række tv-film (1986-95; 30 ep.). På lignende måde fortsatte Peter Falk, hvor han slap, da han i 1989 vendte tilbage til sit livs rolle som *Columbo* (1968-78; 45 ep., 1989-2003; 24 ep.). Det skete efter elleve års pause og en medvirken som 'sig selv' i Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* (1988, *Himlen over Berlin*), som indeholder flere hilsner til Falks ikoniske rolle som kriminalkommissæren med glasøjet og den nussede cottoncoat. *Columbos* oprindelige forfattere, William Link og Richard Levinson, holdt sig, først som sidst, i baggrunden og lod i vid udstrækning serien styre af andre forfattere, bl.a. af den senere legendariske konceptudvikler Steven Bochco, som var *showrunner* på seriens første årgang.

Adskillige tv-serier bygger på tilsvarende vis videre på eksisterende *franchises* og serieuniverser med helt eller delvist nye hold foran og bag kameraet – og ved tastaturet:

I skrivende stund er der bl.a. udsigt til en tilbagevenden til den texanske Southfork-ranch og familien Ewing, når den amerikanske kabelstation TNT i 2012 genoptager *Dallas* – baseret på David Jacobs' figurer, men skrevet af en række nye forfattere. Flere af de originale skuespillere, heriblandt Larry Hagman som 'det dumme svin' J.R., medvirker i deres gamle roller og er på den måde med til at legitimere serien, der fokuserer på næste generation af Ewing-klanen.

I England har ITV planer om en *prequel* til krimiserien *Inspector Morse* (1987-2000; 33 ep.), endskønt både Colin Dexters kriminalkommissær Morse og virkelighedens hovedrolleskuespiller, John Thaw, er afgået ved døden. En *spinoff*-serie om Morses makker, *Lewis* (2006-), baseret på Dexters figurer, er allerede søsat.

Samtidig har BBC stor succes med et *reboot* af science-fiction-kultserien *Doctor Who* (2005-) med Matt Smith i rollen som den foreløbig ellevte 'regeneration' af titelpersonen. Serien var oprindelig produktet af et forfatterkollektiv og har i nyere tid fået Russel T. Davies og Steven Moffat som kreative tovholdere for nye forfatterteams, både her og på de to *spinoffs*, *Torchwood* (2006-) og *The Sarah Jane Adventures* (2007-).

I ITV's *Upstairs, Downstairs* (2010-) tages tråden op 35 år efter, at den oprindelige serie sluttede, men i fiktiv tid er der kun

gået seks år, siden ejerne af herskabsvillaen på 165 Eaton Place flyttede på landet, og tjenestefolkene blev spredt for alle vinde. Vi er i 1936, hvor den tidligere tjenestepige Rose Buck (Jean Marsh) af husets nye ejere får til opgave at ansætte en ny stab af tjenestefolk – og selv avancerer til husholderske. Måske har det lettet produktionen, at skuespillerinden Jean Marsh selv var en af idéfolkene bag den oprindelige serie, ligeledes et produkt af mange penne, og at den anden, Eileen Atkins, også har en større rolle i den nye *Upstairs, Downstairs*.[9]

Disse eksempler underbygger alle Gregorys påstand om, at der i den lange tv-serie eksisterer en udpræget grad af delt forfatterskab. Jo, jo, men det er jo alt sammen tv-serier af mere eller mindre populær- og trivialkulturelt tilsnit, vil nogle måske indvende. Hvad med nicheserierne – her giver det da mening at tale om forfatterskab med stort F? *The Sopranos er* jo David Chase, og *The West Wing er* Aaron Sorkin, ikke?

Nej. Idémanden til *The Sopranos*, David Chase, bevarer sin styrende rolle gennem hele seriens levetid, men fungerer 'kun' som hovedforfatter på godt en tredjedel (30 ud af 86 afsnit). Der er ikke nogen tvivl om, at han har overopsynet med og ansvaret for samtlige episoder, men Chase ville umuligt have kunnet løfte opgaven uden de i alt cirka tyve andre forfattere, som gennem årene er tilknyttet serien. Af disse med- og underforfattere skaber flere siden deres egne serier, heriblandt Matthew Weiner (*Mad Men*), Terence Winter (*Boardwalk Empire*), James Manos, Jr. (*Dexter*), Robin Green og Mitchell Burgess (*Blue Bloods*). På deres nye produktioner har de tidligere *Sopranos*-forfattere fået atter nye forfattere under sig, som med tiden måske selv vil kunne skabe serie-*franchises* på samme måde, som det i sin tid lykkedes for dem og David Chase. Han begyndte nemlig også sin karriere med at lære håndværket som episodeforfatter, bl.a. på den fantastiske tv-serie *Kolchak: The Night Stalker* (1974-75; 22 ep.) og detektivserien *The Rockford Files* (1974-80; 122 ep.; otte tv-film).

Som Salman Rushdie formentlig også vil komme til at sande (hvis det da er en lang serie, han arbejder på), er forfatteren død i tv-seriesammenhæng. Men forfatterteams og de uendelige historier lever. I allerhøjeste grad.

Princippet 'One Vision'. Ét er, at forfatteren er død i den forstand, at ingen enkeltperson kan være i fuld kontrol over så vildtvoksende og utøjlelig en størrelse, som en tv-serie er. Noget andet, at én styrende vision bag en tv-serie synes formålstjenstlig, både i det skabende arbejde og som forståelsesramme i distributionen og receptionen af en tv-serie; bl.a. kan bestemte instruktør- og forfatternavne fungere som *brands* i markedsføringen. I tv-industrien gør man derfor, hvad man kan, for at iscenesætte og organisere en autoritativ 'forfatter' – hertil tjener en række institutionelle og tekstuelle strategier.

Produktionelt opereres der med begrebet en *showrunner*, hvis funktion er at udøve kreativ kontrol over den givne serie, dvs. over manus, rollebesætning, instruktion og efterarbejde. Showrunneren er en uomgængelig og helt central person – den øverst ansvarlige i en tv-series kreative hierarki og chef for forfatterteams og historieredaktører. For naturligvis skal 'delt forfatterskab' ikke forstås sådan, at alle kreative beslutninger er kollektive og kræver konsensus. Nogen har det ledende ansvar, og den *nogen* er showrunneren.

Enkelte showrunnere er så markante, at de ligefrem er blevet forvekslet med

Martin Sheen som præsident i *The West Wing* (1999-2006).

seriens kunstneriske ophavsmænd. F.eks. var Michael Mann, modsat den gængse opfattelse, hverken instruktør eller forfatter på *Miami Vice*, men udelukkende producer og showrunner (han instruerede dog filmatiseringen fra 2006). David Chase, derimod, var både ophavsmand til *og* showrunner på *The Sopranos*. Sådan varierer det – og i øvrigt også beslutningsgangene og rollefordelingen – fra serie til serie, dog med en klar tendens i retning af, at showrunner-funktionen udfyldes af ophavsmanden, dvs. den forfatter, som har konceptueret og udviklet den givne tv-serie til en pilotepisode.

Uanset, hvor central og vigtig en showrunner er, knytter begrebet sig dog ikke til nogen individuel person. Det er således langt fra nogen usædvanlig foreteelse, at vedkommende udskiftes undervejs i produktionen. Eksempelvis forlod Aaron Sorkin *The West Wing* efter fire sæsoner (88 afsnit), hvorefter John Wells overtog hans rolle, ligesom Frank Darabont blev erstattet af Glen Mazzara fra og med anden sæson af *The Walking Dead* efter en lignende kreativ konflikt med producenterne. Begge serier klarede sig imidlertid, at dømme efter receptionen, fint uden dem.

Mere stabil er krediteringen af ophavsmanden. Han/hun tildeles typisk kreditering som *executive producer*, inkl. honorering, for resten af seriens levetid. Det vil sige, at alle fremtidige episoder bærer den oprindelige forfatters 'signatur', uanset om han faktisk har skrevet dem eller ej. Som når Aaron Sorkin er krediteret på de sidste tre årgange af *The West Wing* (66 afsnit)

til trods for, at han for længst har forladt serien. Eller Steven Bochco på samtlige episoder af *LA Law* og *NYPD Blue*, selv om han faktisk 'kun' har haft medansvaret for seriernes overordnede koncepter og forfattet en række enkeltepisoder.

Hvis den oprindelige forfatter bliver ombord, er det til gengæld normen, at han, ud over at svæve over vandene som *series creator* og/eller showrunner med ansvar for helheden, skriver og/eller instruerer nøgleepisoder af den pågældende serie. Afsnit, der i kraft heraf antager en særlig kanonisk status i forhold til resten, jf. f.eks. David Lynchs involvering i nøgleafsnit af *Twin Peaks*, som han skabte i samarbejde med Mark Frost, men ellers overlod til andre forfattere og instruktører. Nogle af de senere års mest fremtrædende serieskabere arbejder på denne måde, heriblandt, foruden de allerede nævnte: J.J. Abrams (*Felicity*, *Alias*, *Lost*, *Six Degrees*, *Fringe*, *Person of Interest*, *Alcatraz*), Alan Ball (*Six Feet Under*, *True Blood*), Chris Carter (*The X-Files*, *Millennium*), David E. Kelly (*Chicago Hope*, *Ally McBeal*, *The Practice*, *Boston Legal*), David Milch (*NYPD Blue*, *Deadwood*, *Luck*), Ryan Murphy (*Nip/Tuck*, *Glee*, *American Horror Story*), David Simon (*Homicide: Life on the Street*, *The Wire*) og Joss Whedon (*Buffy the Vampire Slayer*, *Angel*, *Firefly*, *Dollhouse*).

Denne praksis bidrager til at skabe en aura af sammenhængskraft i og omkring det endeløse værk, den enkelte tv-serie ellers let kan komme til at fremstå som. Især synes idéen om en klart defineret 'forfatter' at være vigtig for fans, når de diskuterer tv-serierne i online-fællesskaber mv.

Instruktøren som *brand*. En anden måde at illudere forfatterskab på er gennem, hvad Caldwell kalder 'auteur-import' fra andre medier (Caldwell 1995: 14). Et af de tidligste tv-historiske eksempler herpå er antologiserierne *Alfred Hitchcock Presents* (1955-62; 268 ep.) og *The Alfred Hitchcock Hour* (1962-65; 93 ep.), hvor Hitchcock som ankerperson introducerede og afrundede hvert afsnit, en lille spændingsfortælling. Han instruerede dog kun atten episoder selv og skrev end ikke sine egne replikker. Hans primære rolle var at fungere som et særligt *varemærke*, en attraktion med appel til en bestemt målgruppe.[10]

I nyere tid har Quentin Tarantino gæsteinstrueret og -forfattet to afsnit af retsmedicinerserien *CSI*: *Grave Danger I + II* (1995). Stephen King og William Gibson har skrevet enkeltepisoder til *The X-Files* (King: "Chinga", 1998; Gibson: "Kill Switch", 1998, og "First Person Shooter", 2000).[11] Og instruktører som Martin Scorsese og Michael Mann er blevet hyret ind til at instruere pilotepisoder af hhv. *Boardwalk Empire* og væddeløbsdramaet *Luck* (2012-) – begge er de, ud over at være tilknyttet som episodeinstruktører, også krediteret som *executive producers* på de pågældende serier.

Andre etablerede instruktører involverer sig konsekvent mere i produktionen end i *hands-on* udvikling og instruktionen af enkeltafsnit. Det gælder bl.a. Steven Spielberg. Gennem sine produktionsselskaber, Dreamworks Television og Amblin, er han f.eks. medproducent på krigsserierne *Band of Brothers* (2001; ti ep.) og *The Pacific*, fantasy/sci-fi-serierne *Taken* (2002; ti ep.) og *Falling Skies*, backstage-musical'en *SMASH* (2011-), den *Jurassic Park*-inspirerede *Terra Nova* (2011-) og gyserserien *The River* (2011-), konceptueret af Oren Peli, manden bag *Paranormal Activity* (2007).

Øvrige instruktører med *executive producer*-status tæller: Ridley og Tony Scott, som med deres produktionsselskab,

Scott Film, står bag *Numb3rs* (2005-10; 118 ep.), *The Good Wife* og *The Pillars of the Earth* (2010; otte ep.); brødrene Joel og Ethan Coen, der udvikler komedieserien *Harve Karbo* for FOX; samt David Fincher, som i kompagniskab med Kevin Spacey og streamingtjenesten Netflix arbejder på et remake af den tidligere omtalte britiske *House of Cards* (2012-).

Publikum som medskrivere. Et andet udbredt kendetegn ved den moderne tv-serie er mængden af inter- og intratekstuelle referencer. Hermed indskrives der et aktivt meddigtende publikum i serieteksten – et konkret udtryk for, at der, ligesom i den serielle fortællings barndom, fortsat er stor lydhørhed over for publikums (formodede) ønsker og smag. Enhver tv-serie med respekt for sig selv har desuden et online-forum, hvor seerne opfordres til forskellige former for interaktion. På ABC's hjemmeside for *NYPD Blue* blev der f.eks. i 2001-02 foretaget en afstemning blandt seerne om, hvilke plottråde de satte størst pris på: Andy Sipowicz' familie- og kærlighedsliv eller hans relationer til bestemte kolleger? At tv-seriernes kreative teams ikke sidder seernes input overhørig, men tværtimod lader sig inspirere heraf og tager dem seriøst i det kreative udviklingsarbejde, har forfatterne til *The X-Files* ikke lagt skjul på (Delasara 2000).

Det, der gør den serielle fortælleform i almindelighed og tv-serien i særdeleshed så fascinerende, er måske netop deres rituelle dimensioner, som står i kontrast til de personlige udtryksformer og auteurtræk, vi kender fra romanen og kunstfilmen. At forfatterskabet kan placeres ikke kun hos én, men hos et kollektiv af forfattere og til en vis grad hos dem, hvis smag der digtes efter – publikum.

En bugnende tv-historie vidner om, at der i tidens løb er blevet produceret til mange slags smag. Som det er fremgået, er der ikke dét årti siden 1940'erne, hvor der ikke er blevet skabt betydelig tv-fiktion. En del af disse tv-serier er oven i købet stadig i cirkulation, enten i det museum, tv-mediets sendeflade *også* kan udgøre, eller som et alternativ til alt det nye på butikkernes dvd-hylder. I stedet for evindeligt at tale om en ny guldalder bør vi derfor også glædes over denne mulighed for at kigge ind i fortiden og studere en igennem mange år i akademiske sammenhænge forsømt tv-seriekultur.

Noter

1. *Det afsluttende Problem* (1893) slutter med, at Sherlock Holmes tilsyneladende styrter i døden sammen med sin til formålet opfundne ærkefjende og modpol, Professor Moriarty. Efter *prequel*'en *Baskervilles hund* (1901-02) genopstår mesterdetektiven imidlertid i *Det tomme hus* (1903), hvori det forklares, at Holmes reelt aldrig styrtede i Reichenbach-vandfaldet, men blot udnyttede Watsons deducerede antagelse herom for i ro og mag at gå under jorden og infiltrere Moriartys kriminelle organisation. Det var i øvrigt dette fortællegreb, der gjorde begrebet 'en cliffhanger' alment kendt, idet mange læsere fejlagtigt antog, at Holmes reddede livet ved at gribe fat i en klippeafsats.
2. Roger Hagedorn har vist, hvordan serialiteten som narrativ præsentationsform er blevet taget i anvendelse, hver gang en ny medieteknologi har skullet lanceres. Jf. Hagedorn 1988 og Hagedorn in Allen et al. 1995.
3. Se Petersen 2003 og 2006 for mere om de forskellige fortælleformers narrative karakteristika.
4. Den ufortjent oversete komiker André Deed (1879-1940) skabte oprindelig sin figur, Cretinetti, i Italien. Figuren blev kendt under forskellige navne verden over – 'Boireau' i Frankrig, 'Foolshead' i USA og 'Lehmann' i Danmark.
5. Hovedpersonen Dr. Kildare (Lew Ayres) forlod serien i 1942, men den fortsattes med Dr. Gillespie (Lionel Barrymore) som hovedperson.

6. Orson Welles lagde gennem et års tid stemme til *The Shadow* (CBS, 1937-54), som Woody Allen sender en hilsen til i *Radio Days* (1987). Welles blev berømt og berygtet for sin adaption af H.G. Wells' *The War of the Worlds* (CBS, 30/10 1938). Udsendelsen, der indgik som et afsnit i antologiserien *Mercury Theatre on the Air*, dramatiserede den klassiske *science fiction*-fortælling om invasion fra rummet som en moderne nyhedsreportage, hvilket skabte panik blandt enkelte lyttere, der ikke kunne skelne fiktion fra fakta.
7. Det britiske periodedrama lever også i bedste velgående med ITV's *Foyle's War* (2002-), *Downton Abbey* (2010-) og genoptagelsen af *Upstairs, Downstairs* (2010-) – serier, der alle er inspireret af og dramatiserer virkelighedens store historiske begivenheder i 'den lille fortælling'.
8. Undtaget herfra er såkaldte 'series finales', dvs. planlagte serie-afslutninger, der lanceres som en særlig begivenhed, jf. f.eks *The X-Files: The Truth* (2002), *ER: And in the end...* (2009) og *Battlestar Galactica: The Plan* (2009).
9. Herhjemme ser det omvendt ud til, at ophavsretten får lov til at spænde ben for en fortsættelse til *Matador*, Danmarks Radios hidtil største publikumsmæssige og kunstneriske succes. Dramachef Ingolf Gabold havde ellers spekuleret højt om, at en sådan kunne tage udgangspunkt i, at Daniel Skjern vender hjem til Korsbæk som modekonge. Sådanne unoder er dog på det kraftigste blevet afvist af seriens hovedforfatter, Lise Nørgaard, der til *B.T.* udtaler: "DR skal overhovedet ikke bryde sig om at røre ved Matador (…) Sådan går det slet ikke Daniel. Han er jo min person, og Daniel kommer da ikke hjem. Der er sgu da ingen, der gider tage hjem til Korsbæk efter at have boet i Paris. (...) Og dernæst minder det alt for meget om at presse citronen." (*B.T.* d. 15/3 2011).
10. Ud over tv-serierne lagde Hitchcock også navn til *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine*, der bragte spændingsnoveller, samt til *Alfred Hitchcock and The Three Investigators*, en drengebogsserie, hvori han har en tilbagevendende rolle som fiktiv mentor. I begge tilfælde hverken skrev eller medvirkede han til tilblivelsen på anden vis end ved at stille sit navn til rådighed.
11. Stephen King er bl.a. også ansvarlig for udviklingen af *The Kingdom* (2004; tretten ep.) baseret på Lars von Triers *Riget*.

Litteratur

Allen, Robert C. (red.) (1995). *To Be Continued ... Soap Operas Around the World*. London, Routledge.

Aristoteles (1969). *Om Digtekunsten*. København, Gyldendal.

Becker, Christine (2009). *It's the Pictures That Got Small: Hollywood Film Stars on 1950s Television*. New York, Wesleyan.

Caldwell, John T. (1995). *Televisuality – Style, Crisis, and Authority in American Television*. Toronto, Rutgers University Press.

Dall'Asta, Monica (2000). "Italian serial films and 'international popular culture'". In: *Film History. An International Journal*, vol. 12, 2000

Delasara, Jan (2000). *PopLit, PopCult and The X-Files. A Critical Exploration*. North Carolina og London, McFarland & Company, Inc. Jefferson.

Eco (1985), Umberto. "Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aestetics". In: *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences. The Moving Image*, Fall 1985. Massachusetts, Canton.

Gitlin, Todd (1994). *Inside Prime Time*. London, Routledge.

Gregory, Chris (2000). *Star Trek – Parallel Narratives*. London, MacMillan Press Ltd.

Hagedorn, Roger (1988). "Technology and Economic Exploitation: The Serial as a Form of Narrative Presentation". In: *Wide Angle*, vol. 10, nr. 4: *Industry, Technology, Narrative*.

Kieślowski, Krzysztof et al. (1991). *Decalogue: The Ten Commandments*. London, Faber & Faber.

Koskinen, Maaret et al. (2006). *Fanny och Alexander: Ur Ingmar Bergmans arkiv och hemliga gömmor*. Stockholm, Wahlström & Widstrand.

Krutnik, Frank og Neale, Steve (1995). *Popular Film and Television Comedy*. London og New York. Routledge.

Panofsky, Erwin (1983). *Billedkunst og billedtolkning, udvalgte artikler*. København, Nyt Nordisk Forlag.

Petersen, Brian (2003). "Skumringszonen: Den fantastiske tv-serie". In: *Kosmorama* 231. København, DFI.

Petersen, Brian (2006). "Klassisk dramaturgi, multiplot og stafetfilm". In: *Kosmorama* 238. København, DFI.

Schepelern, Peter (1981). *Film og genre*. København, Gyldendal.

Schepelern, Peter (1990). "Livet som genre – standardisering og serie i amerikansk tv-fiktion". In: *Sekvens '90*. Institut for Film- og Medievidenskab.

Thompson, Robert J. (1996). *Television's Second Golden Age – From Hill Street Blues to ER*. Syracuse, Syracuse University Press.

Tulloch, John og Jenkins, Henry (1995). *Science Fiction Audiences: Watching Dr. Who and Star Trek*. London, Routledge.

Wivel, Matthias et al. (red.) (2002). *Rackham*, vol. 5, 2002.