

## Dramedien som genre – fra livsstilsserie til krisefortælling

Af HELLE KANNIK HAASTRUP

Den voldsomme opblomstring af amerikanske kvalitetsserier i de senere år har fremelsket en markant hybridgenre: den såkaldte dramedie (*dramedy*). Dramedien omfatter populære serier som bl.a. *Sex and the City* (HBO, 1998-2004), *Desperate Housewives* (ABC, 2004-), *Entourage* (HBO, 2004-) og *Californication* (Showtime, 2007-). Fælles for disse meget forskellige dramedier er umiddelbart, at de på forskellig vis blander elementer fra komedie (særligt situationskomedie) og tv-drama. Imidlertid fanger denne overordnede karakteristik hverken kompleksiteten eller diversiteten i, hvordan dramedierne fortæller deres meget forskellige historier.

Formålet med denne artikel er derfor at lancere et metodisk-teoretisk afsæt for, hvordan man kan "gribe" denne hybridgenre, med det, som jeg kalder "dramediepakken", og som giver mulighed for analytisk at demonstrere, hvordan en dramedie fungerer. De forskellige elementer fra dramediepakken præsenteres og integreres i en historisk inddeling af nyere dramedier i fire væsentlige tendenser: *den subjektive livsstilsdramedie*, *den moralske dramedie*, *den satiriske dramedie* og afslutningsvis en perspektivering til det, som man kan kalde *krisedramedien*.

I et historisk perspektiv har HBO især med *Sex and the City* spillet en stor rolle inden for nyudvikling af genren, men også netværksserier som bl.a. *Gilmore Girls* (The CW, 2000-2007) og *Ugly Betty* (ABC, 2006-2010) er eksempler på dramedien. Særligt HBO's *premium cable*-rival Showtime har i løbet af de senere år ligefrem gjort det til et varemærke at flette grænseoverskridende elementer ind i dramedien med serier, hvor protagonisten er stofmisbruger i *Californication* (2007-) og *Nurse Jackie* (2009-), hashsælger i *Weeds* (2005-), skizofren i *United States of Tara* (2009-) eller cancerramt mor i *The Big C* (2010-). Men som det skal vise sig, så er de grænseoverskridende elementer og utraditionelle protagonister i dramedierne ofte afsæt for seriøse temaer og nuancerede problemstillinger.

Hvis man retter blikket tilbage, er det især to kanoniske serier, som springer i øjnene: Det er krigssatiren *M\*A\*S\*H* (CBS, 1972-1983) og detektivserien *Moonlighting* (ABC, 1985-1989). Begge serier bryder på forskellig måde med den traditionelle situationskomedie: *M\*A\*S\*H* benytter det kor-

te format (25-30 minutter) og bibeholder dåselatteren, men handlingen er flyttet fra en genkendelig amerikansk kontekst til et militærhospital i Korea, hvor krigshandlinger konstant lurar i baggrunden. *Moonlighting* blander situationskomedie og detektivhistorie, men serien bruger ikke dåselatter og anvender det lange format på 45 minutter, som inklusiv reklameblokke udfylder et én-times *slot*.

### **Dramedien og genreteoriene**

Fælles for de nye dramedier fra 1990'erne og frem er, at de bruger både situationskomediens korte format (25-30 minutter) og dramaseriens lange format (45 minutter). Her er ingen anvendelse af dåselatter, og de benytter ikke situationskomediens traditionelle multikameraopsætning, men anvender i stor udstrækning on location-optagelser frem for studieoptagelser (Berg 1991: 95-109). Derudover følger den nye dramedie ikke situationskomediens "status quo, forstyrrelse, udvikling, status quo"-struktur helt til punkt og prikke. Den "rituelle morale", som kendetegner situationskomediens handlingsforløb, kan også forekomme i den nye dramedie, men iscenesættes på en anden måde, f.eks. med brug af en voice-over, der konkluderer på de enkelte afsnit. Denne opblødning af situationskomedien bliver ligeledes forstærket af, at episodeformatet fravælges til fordel for føljetonfortællingen. Til trods for denne foreløbige indkredsning af, hvordan en dramedies formelle karakteristika umiddelbart kan sammenfattes, så knytter der sig et større problem til, hvordan man teoretisk-metodisk kan karakterisere genren og analysere dens udtryksmæssige varianter: Udgangspunktet er her en kombination af eksisterende genreteorier, som umiddelbart repræsenterer hver deres genreforståelse.

Teorikomplekset består af Rick Altmans semantisk-syntaktiske genreteori, der lægger vægten på en dynamisk genreforståelse i stadig udvikling (Altman 1986). Det syntaktiske omfatter filmens narrative struktur, mens det semantiske omfatter indholdselementer såsom handlingens tid og sted, karaktertyper og rekvisitter. Den grundlæggende antagelse er, at forskellige genrer baserer sig på – og udvikler sig via – bestemte konstellationer af semantiske og syntaktiske forhold. F.eks. kan en syntaks, som at opklare et mysterium, "iklædes" forskellige semantiske gevanter både i form af ikonografi og tematik samt mindre dominerende genrelementer. Det kan f.eks. være en thriller, hvor løsningen af gåden driver den narrative struktur, mens der i det semantiske felt anvendes en specifik ikonografisk "iklæd-

ning” – f.eks. benytter den urbane thriller byrummet som kulisse for handlingen. På den måde giver den semantisk-syntaktiske skelnen en mulighed for at karakterisere f.eks. *Moonlighting* som en detektivhistorie i syntaksen, fordi opklaringsarbejdet udgør seriens fortællelemæssige skelet, mens seriens komiske islæt fortrinsvis knytter sig til det semantiske felt – de morsomme replikvekslinger mellem *the odd couple*, Addison og Maddie, *farver* opklaringsarbejdet, men *bærer* det ikke.

Men for, som udgangspunkt, at have et repertoire af genremuligheder til at arbejde med analytisk bruges her John G. Caweltis genreformler med fokus på den melodramatiske formel (soap opera), den romantiske formel og gådeformlen som arketyper (Cawelti 1976). Arketyperne modsiger i sin grundforståelse Altmans dynamiske og historiske genreudviklingsteori, men i denne sammenhæng kan de arketyperiske formler netop fungere som de elementer, der fordeler sig på henholdsvis de semantiske og de syntaktiske niveauer i de forskellige serier. Når Cawelti *definerer* de forskellige formler, så kombinerer han i virkeligheden også syntaktiske og semantiske parametre (mere herom senere).

Cawelti undlader at beskæftige sig indgående med komedien, da han vurderer, at den er så heterogen, at den dels udspalter sig i en lang *række* af formler, dels ikke kan siges at abonnere på en bestemt moralsk fantasi (Cawelti 1976: 39). For at afgrænse feltet tages der her udgangspunkt i, hvordan dramediernes bruger elementer fra situationskomediens syntaks og semantik. I syntaksen kan det være i form af en morale eller rituel ”lektie”, men det kan også være i en voice-over eller i brugen af musik og lydeffekter. Når komedien kommer til udtryk i det semantiske felt, kan det manifestere sig i konkrete situationer, dialog, karaktertyper, rekvisitter og kostumer. Udgangspunktet for, hvordan komedieelementet (både semantisk og syntaktisk) integreres i dramediens, tager udgangspunkt i teoretiseringer af situationskomedien og dens nyere former hos Mills (2008) og Savorelli (2010). I videreudviklingen af den traditionelle situationskomedie benyttes f.eks. både intertekstuelle og metatekstuelle strategier (Savorelli 2010). Og Mills argumenterer for, at nok kan man benytte den klassiske humorteori som inkongruens (hvor humor er et resultat af uforenelige diskurser, jf. Kant), overlegenhed (hvor samfundets magtposition forstærkes, jf. Hobbes) og forløsning (hvor humor er en ventil for det undertrykte, og som i udvidet form fungerer som en kritik af sociale normer, jf. Freud) (Mills 2008: 74-75). Men ud over disse begreber er det også væsentligt, ifølge Mills, at se

på, hvorvidt komedier – og i denne sammenhæng også dramediernes – i bred forstand er en genre med et subversivt potentiale og/eller en platform, hvorfra den dominerende ideologi kritiseres (ibid.).

Komediegenrens konkrete indvirkning på en dramedie kan derfor både knytte sig til syntaktiske forhold (f.eks. situationskomediens cirkulære dramaturgi eller komediegenrens generelle tendens til en opløftende eller lykkelig slutning), men kan i de nye dramedier også lokaliseres på det semantiske niveau. Der synes at være en tendens til, at den korte dramedie (25-30 minutter) læner sig mere op ad situationskomediens syntaks, men bløder strukturen op, fordi det er føljetonfortællinger. I den lange dramedie (45 minutter) er der en tendens til, at det komiske aspekt knytter sig til dimensioner, som ikke er handlingsbærende – måske ligefrem digressioner i forhold til den fortællelemæssige fremdrift (Brooks 2002 [1992]) – hvad end der er tale om finurlige replikker eller besynderlig karakteradfærd. Komediens ofte distancerede oplevelsesform modsvares i de fleste dramedier af runde karakterer (Berg 1991), som inviterer til indlevelse og identifikation. Det er derfor oplagt at inddrage Murray Smiths sympatistruktur for teoretisk at give begreber til, hvordan den audiovisuelle fortælling kan gøre karaktererne interessante for seeren (Smith 1995). Sidst men ikke mindst er det væsentligt at fremhæve dramedien som en *audiovisuel* fortælling, og stil er derfor tilføjet som et element, der må inddrages på alle niveauer. Her er dramediepakken formuleret som de spørgsmål, man konkret kan benytte i sin analyse af dramediens fortælling:

## Dramediepakken

- Karakterengagement: Hvordan inviterer dramedien til engagement med karaktererne?
- Syntaks: Hvilken forløbsstruktur (formel) dominerer dramediens fortælling?
- Semantik: Hvordan integreres eksempelvis komedieelementet og seriens sekundære formler i fortællingen, og hvad karakteriserer dramediens ikonografi og tematik?
- Audiovisuel stil: Hvordan fungerer dramediens klipning, mise en scène, fotografering og lyd?

Præsentationen af dramediepakkens teoretiske elementer vil blive fremstil-

let og eksemplificeret i artiklens tre følgende hovedafsnit, og analysen af den karakteristiske audiovisuelle stil og de forskellige virkemidler integreres i analyserne undervejs. I analyserne af de forskellige dramedietyper vil der lægges vægt på forskellige dimensioner af det ovenfor lancerede analyseapparat. Beskrivelsen af *den subjektive livsstilsdramedie* vil lægge særlig vægt på spørgsmålet om karakterengagement med brug af Smiths sympatistruktur. Andet afsnit omhandler *den moralske dramedie*, hvor syntaktiske kriterier vil fremhæves som særligt afgørende, altså seriens forløbsstruktur med brug af Caweltis formler. Det tredje afsnit handler om den *satiriske dramedie*, og her vil der fokuseres på komediens elementer, som dramedier generelt har i det semantiske felt. Til sidst demonstreres i et perspektiverende afsnit, ganske kort, tre eksempler på den såkaldte *krisedramedie*, og hvordan de på forskellig måde bruger dramediepakken elementer.

### **Den subjektive livsstilsdramedie og karakterengagement: *Ally McBeal* og *Sex and the City***

Typisk for livsstilsdramedien er, at det er protagonisten som italesætter fortællingen, og der er særlig vægt på køn, parforhold, seksualitet og karriere. I *Ally McBeal* (Fox, 1997-2002) og *Sex and the City* er det den kvindelige protagonists voice-over og karakterens subjektive vinkel på fortællingen, som er central. I *Engaging Characters* af Murray Smith argumenteres der for, at vores engagement med fiktive karakterer er uløseligt forbundet med filmens tilrettelæggelse af plottet. Her vil jeg fokusere på hans centrale begreb om den såkaldte sympatistruktur: Murray Smith bruger begrebet sympatistruktur om den proces, hvor tilskueren inviteres af filmens narrative fremstilling til først grundlæggende at anerkende, at der er tale om en karakter, som kan være genstand for seerens eller tilskuerens engagement (*recognition*). Næste trin er spørgsmålet om, hvilken karakters oplevelsesperspektiv vi får adgang til i neutral objektiv forstand og i subjektiv forstand (*alignment*). Typisk får man *alignment* med protagonisten, og hvis der er flere protagonister, så er der som regel én, som man får tættere tilknytning til end de øvrige. Man kan få adgang til karakteren ved, at man får oplysninger om motiver og følelser, og man kan få subjektiv adgang til karakteren ved f.eks. at høre tanker og se drømmesekvenser. Det betyder, at vi som tilskuere helt konkret ved mest om protagonisten og dermed får det bedste grundlag at kunne foretage vores bedømmelse på, i modsætning til de øvrige karakterer. I sidste ende kan tilskueren etablere det, som Smith kal-

der *allegiance* med karakteren, dvs. at vi som tilskuere bliver inviteret til "at holde med" den pågældende karakter. Og det hænger naturligt sammen med, at vi via *alignment* får indsigt i og motivation for handlinger. Det er særligt gennem den adgang, man har til karakterernes håb, drømme og motiver, at vi knytter os til én karakter frem for en anden, men det er også en pointe, at dramediens i kraft af point of view og shot-reverse-shot har andre forudsætninger for at appellere til engagement end den traditionelle situationskomedie. Situationskomediens traditionelle multikamera-optageteknik har en indbygget distance til karaktererne – det er f.eks. særligt vanskeligt at benytte p.o.v.-konstruktioner. Desuden rummer situationskomediens cirkulære dramaturgi ofte en rituel afstraffelse eller disciplinering af karaktererne. I situationskomedien griner vi gang på gang af karakterernes behageligt forudsigelige karakterbrister. Vores perspektiv i situationskomedien er derfor ofte nedadskuende. I dramediens inviteres seeren omvendt til at grine med karaktererne på grund af *alignment* og kun momentvis grine ad karakteren i særligt komiske situationer. Sympatiststrukturen er altså særlig relevant for indkredsningen af dramediens funktion, fordi man i analysen kan påpege, hvordan tv-seeren inviteres til at holde af, grine med og grine ad de fiktive karakterer.

*Ally McBeal* er historien om den eftertænksomme og selvreflekterende Bostonadvokat, som gerne vil kombinere kærlighed og karriere. Det er primært Ally (Calista Flockhart), som vi tildeles *alignment* med, og det er hendes tanker, synspunkter og visualiseringer og ønsker, vi får kendskab til. Det gør vi via en række forskellige virkemidler: f.eks. via Allys voice-over, hvor der er forskel på, hvad Ally siger og mener, men også via indsatte sekvenser (visualiseringer af sproglige udtryk eller pludselige genreskift), digitale effekter (subjektive syner), ønsketænkning (dagdrømme visualiseres) og musikbrug (subjektive lydeffekter – Ally har sin egen "indre" temasang). Pointen i *Ally McBeal* er, at vi som seere får *alignment* med Ally og derfor både griner ad hende, når hun falder ud af skraldespanden (da hun bliver "dumped" af sin kæreste), og når hendes tunge via digitale effekter bliver meget lang, da hun får øje på en nydelig mand: en visualisering af udtrykket "lige til at spise". Disse stiliserede virkemidler fungerer både komisk og karakterinformerende og skaber derfor *alignment* og inviterer til *allegiance* med Ally (fig. 1).

I det semantiske felt er *Ally McBeal* også et retssalsdrama, og det er modsætningen mellem Allys personlige historie på den ene side og de gro-



Fig. 1. Den subjektive livsstilsdramedie: Ally McBeal (Calista Flockhart) er advokaten, vi tildeles *alignment* med, og det er hendes voice-over, som guider os igennem serien. Foto: 20th Century Fox Home Entertainment.

teske, politisk ukorrekte sager på den anden side, der bidrager med komiske situationer. I afsnittet "The Dirty Joke" (1:9) sagsøger en barmfager kvindelig postomdeler de kvindelige ansatte på advokatkontoret for sexchikane. De øvrige kvinder – deriblandt sekretæren Elaine – havde ifølge sagsøgeren set ondt på hende, fordi hun fik de mandlige ansattes opmærksomhed. Da Ally i forbindelse med søgsmålet skal afhøre hende og føler, at hun her har brug for en anden type kompetencer, hører vi Allys stemme sige, at hun ville ønske, at hun var Barbara Walters (amerikansk tv-journalist, som er kendt for at få sine interviewofre til at krænge deres følelser ud for åben skærm). Derpå klippes en ganske kort scene ind, hvor Ally er klædt ud som Barbara Walters og interviewer den blonde postomdeler, der afslører sine oprigtige følelser. Det er typisk for *Ally McBeal*-serien, at der både vendes om på, hvem der typisk sagsøger hvem (kvinde sagsøger andre kvinder for at se skævt til, at mændene chikanerer hende), og at der benyttes en høj grad af refleksivitet, f.eks. med inddragelse af andre genrer som betroelsesinterview, til at anskueliggøre Allys excentriske synsvinkel.

I *Sex and the City* er det singlepigen og klummeskriveren Carrie (Sarah Jessica Parker), som vi har *alignment* med. I *Sex and the City* fungerer Carries voice-over som alvidende karakterfortæller og rammesætter for historien, men er også et subjektivt talerør, en antropologisk guide til livsstil i New York. Serien har i de første sæsoner indsatte interview-montager, der har et fingeret dokumentarisk præg. De interviewede er "virkelige" personer fra New York, der udtaler sig om deres syn på f.eks. kærlighed, utroskab og parforhold, og emnet er altid defineret af Carries voice over. Interpersonelle relationer er altså både Carries arbejde og hendes sociale liv. Emnerne, som

tages op i *Sex and the City*, er både personlige emner som graviditet, parforhold, ufrivillige aborter, troskab og utroskab, men også diskussioner af f.eks., hvor ofte man skal have sex, seksuelle fantasier og biseksualitet og impotens ligesom selvpræsentation og shopping også fylder en del.

I *Sex and the City* er det ikke kun i Carries voice-over og interview-montagerne, men også i diskussionerne med de tre veninder Miranda, Samantha og Charlotte, at et givent emne belyses. Typisk introduceres emnet i afsnittets begyndelse, og som regel formuleres det i et konkret spørgsmål, der også fungerer som en overskrift for Carries klumme. Et eksempel er afsnittet "The Drought" (1:11), hvor Carries voice-over indleder, mens vi på billedsiden ser en montage af mennesker i New Yorks natteliv:

New York City is all about sex. People getting it, people trying to get it, and people who can't get it. No wonder the city never sleeps, it's too busy trying to get laid. But if you actually do manage to get someone in bed, the real fun begins.

Klip til Carrie, der spiser is i dobbeltsengen sammen med den udkårne Mr. Big. Efter ti minutter kommer Carries voice-over på banen igen og formulerer afsnittets spørgsmål, som tager udgangspunkt i følgende konstatering, mens der vises en montage af travle New Yorkere på gaden: "There are 1.3 million single men in New York and 1.8 million single women. Of these more than 3 million people, 12 think that they get enough sex. How often is normal?" Den sidste sætning ser vi skrevet på Carries bærbare, og efterfølgende kommer en interview-montage med forskellige bud på, hvor tit almindelige New Yorkere har sex. Carries egen historie handler om, at hende og Big ikke har haft sex i den seneste tid, og hendes situation spejles med Miranda, som ikke har haft sex i flere måneder, Samantha, som prøver sex-afvænnelse, og Charlotte, hvis kæreste ikke gider have sex med hende. Carries subjektive historie sættes via voice-overen (og interview-montagen) og samtalen med de tre veninder i et større perspektiv.

Fælles for de to serier er, at de begge har kvindelige protagonister, og at de benytter den personlige fortælling med brug af voice-over til at skabe *alignment*. *Sex and the City* og *Ally McBeal* anvender føljetonbuer, men afslutter samtidig flere handlingstråde i hvert afsnit. I *Ally McBeal* er der konflikter på arbejdet i retssalen i form af sager om sexchikane, moral, religion, og de afsluttes som regel i det enkelte afsnit, mens de følelsesmæssige relationer udvikler sig over flere afsnit. Retssalens temaer spejles i forhold til Allys personlige liv og følelsesmæssige konflikter, som også er forbundet til



arbejde. I *Sex and the City* er det Carries voice-over, der både slår temaet an og konkluderer på hvert enkelt afsnit, men ligesom i *Ally McBeal* er det de personlige relationer og de komplekse karakterer, som udspiller sig i føljetonbuer. I *Sex and the City* kobles den åbne udveksling om intime emner og livsstil mellem de fire kvinder med en perspektivering i forhold til mere generelle tendenser. *Sex and the City* bryder på denne nye og anderledes måde med det traditionelle kvindebillede i amerikanske tv-serier.

I modsætning til den traditionelle situationskomedie forstærker dramedier generelt *alignment* ved hjælp af point of view-klipping og shot-reverse-shot. I livsstilsdramedierne intensiveres disse stilmønstre imidlertid af voice-over-fortælling, indre monolog, visualisering af sproglige udtryk (som i *Ally McBeal*) samt en alvidende fortæller, der også kan fortælle om venindernes motivation og følelser (som i *Sex and the City*). Brugen af voice-over til at skabe *alignment* kan også ses i andre dramedier som f.eks. *Desperate Housewives*, hvor den alvidende fortællerstemme er den afdøde husmor Mary Alice. Hun indrammer fortællingen ligesom Carrie i *Sex and the City*, men modsat Carrie har Mary Alice en moralsk og fordømmende holdning til karaktererne. Et andet eksempel er tv-serien *Glee* (Fox, 2009-), men her er voice-overen netop ikke knyttet til en enkelt karakter, men migrerer fra karakter til karakter – også inden for det enkelte afsnit – for derved at give dybde og kompleksitet til alle karaktererne på skift.

### **Dramediens syntaks: formler, forstadsfortælling og doktoren som detektiv**

Drama bruges ofte (i tv-branchen) som en betegnelse for mange forskellige genrer, og som Gunhild Agger påpeger, så bruges drama om både komedie og tragedie. Men hvor komedien lettere forenklet viser tilskueren karakterer, som man kan se ned på, så viser tragedien karakterer, som tilskueren kan se op til (Agger 2005: 91-92). Det er disse to dimensioner, som integreres i dramedien. Dramaet i "dramedy'en" forstås her som en hybrid af flere forskellige formler. John G. Caweltis *Adventure, Mystery and Romance* (1976) tager sit udgangspunkt i en tværmedial forståelse af, hvordan populærfiktioner er bygget op. Cawelti karakteriserer populærkulturens grundgenrer i "formler". Formellitteratur (også film og tv) kapper sjældent båndet fuldstændigt til den genkendelige virkelighed, men tilbyder ikke desto mindre en eskapistisk oplevelse, der appellerer til intense følelsesoplevelser og umiddelbar tilfredsstillelse (Cawelti 1976: 13-14). De fleste

populærkulturelle værker befinder sig altså i et spændingsfelt mellem det mimetiske og formulariske. Formellitteraturen opbygger ifølge Cawelti forskellige imaginære strukturer. De imaginære strukturer appellerer til såvel *suspense* som identifikation, men har også samfunds- og kulturhistoriske funktioner. F.eks. bekræfter formlerne hver især bestemte holdnings- og interessefællesskaber, bearbejder tvetydige værdisæt og ømtålelige emner, forløser spændinger mellem sociale grupper, ligesom de lader læseren eller tv-seeren udforske grænsen mellem det forbudte og tilladelige (ibid.: 35). Cawelti optegner i alt fem formler: *adventure*, *romance*, *mystery*, *melodrama* samt *alien beings or states* (ibid.: 37-50). Mens dramediens komiske strategier kan holdes op imod situationskomedien, så konstituerer Caweltis romantiske formel, melodramaformel (soap opera) og gådeformel de potentielle dramaelementer i dramedien (her udelades formlerne gyser og eventyr, da de kun er marginalt repræsenteret i dramedien).

Alle Caweltis formler har en såkaldt dominerende "moralsk fantasi" (ibid.: 39). En moralsk fantasi forstås hos Cawelti som en form for acceptabel logik inden for det fiktive univers. Et univers, hvor de fiktive karakterer og de hændelser, de kommer ud for, stadigvæk er styret af "the general truth of the human experience" (ibid.: 38). Formlerne karakteriserer også, hvilke tematikker og værdisæt den enkelte tv-serie benytter, både i forhold til stil og narrativ struktur. Den moralske fantasi knytter an til dramediepakens semantiske felt. De fem formler er struktureret efter et bestemt narrativt mønster, de har hver en typisk karaktertype og etablerer en overordnet moralsk fantasi. Jeg vil her ganske kort præsentere den romantiske formel, gådeformlen og soap opera-formlen.

Den romantiske formel ser Cawelti som den kvindelige pendant til eventyrformlen – fordi kærlighedsforholdet er centralt og ikke underordnet. Den moralske fantasi i den romantiske formel (ibid.: 41-42) er, at kærligheden overvinder alt, såvel psykologiske som sociale barrierer. Enten ender det lykkeligt med giftermål eller får en tragisk udgang ved, at de elskende dør. Men den altoverskyggende pointe er, at kærligheden har gjort hele forskellen. Den romantiske formel er ofte en gotisk romance, hvor et mysterium skal løses, men egentlig blot tjener det formål at bringe de to elskende sammen. Et godt eksempel er vampyrromancerne *The Vampire Diaries* (The CW, 2009-) og *True Blood* (som også bruger gyserformlen) (HBO, 2008-). Den arketyriske fortælling er eventyret om Askepot, og den mere moderne version er karrierekvinden, der frasiger sig kærligheden, men som til sidst må

overgive sig og konstatere, at det alligevel er kærligheden, der giver den fulde tilfredsstillelse – som i det sidste afsnit af *Sex and the City*.

Gådeformlen er i sin helt enkle form en gådeløsning, og den moralske fantasi er, at gådens opklaring resulterer i et rationelt og ønskeligt resultat, og gådeformlen er derfor ofte et underliggende princip i andre formler, påpeger Cawelti (ibid.: 43). Men ellers er kriminalthrilleren og detektivhistorierne de mest udbredte, og logikken er, at når mysteriet er opklaret, så er det ikke længere en trussel. Mysteriet spænder fra den klassiske detektivhistorie om Sherlock Holmes til den hårdkogte amerikanske Sam Spade. I nyere tv-fiktion kan "gådeløseren" både være den videnskabelige, kriminaltekniske helt som Gil Grissom fra *CSI* og den mere livsstilsanalyserende "seer" som Patrick Jane i *The Mentalist*. En nyere tendens inden for tv-serier er også, at forbryderen er helten f.eks. i *Dexter*, hvor protagonisten Dexter Morgan både er kriminaltekniker (med speciale i blodsprøjt) og seriemorder.

Soap opera-formlen (på film: melodrama) har den moralske fantasi, at en verden, som er fuld af vold og tragedier, alligevel synes at være styret af et godartet moralsk princip. Det betyder, at afslutningen på den narrative fremstilling er, at retfærdigheden sker fyldest. Soap opera fremstiller traditionelle definitioner på godt og ondt og rigtigt og forkert (ibid.: 47), og det er derfor, som Cawelti påpeger, at ældre (historiske) soap operas' moralske dilemmaer kan virke ufrivilligt morsomme, når de ses løsrevet fra den oprindelige historiske kontekst (ibid.: 46). Melodramagenren har filmhistoriske hovedværker som f.eks. *Gone With the Wind* (*Borte med blæsten*, 1939) og *Titanic* (1997). På tv har soap operaen også en lang tradition, og et par af de nyere eksempler er hospitalssoapen *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-) og teenagesoapen *Gossip Girl* (The CW, 2007-).

Tilsammen konstituerer soap opera, romantik, gådeformlerne den foreløbige indkredsning af damediens dramatiske dimension. Brugbarheden i forhold til en karakteristik af damedien ligger i, at man får et anvendeligt begrebssæt til at specificere den dramatiske del og dermed mere præcist kan analysere, hvilken formel der dominerer damediens syntaks. Desuden kan man belyse, om en damedie trækker på en formels semantiske dimension – f.eks. hvilken moralsk fantasi/tematik der er central.

To meget forskellige serier som *Desperate Housewives* og *House M.D.* (Fox, 2004-) har syntaktiske fællestræk, men kombineret med meget forskellige semantiske elementer. Fælles for de to serier er, at de kan betragtes som moralske fortællinger om henholdsvis intimsfærens problemer og for-

stadens hemmeligheder (*Desperate Housewives*) og eksistentielle problemstillinger og spørgsmål om liv eller død (*House*). Selvom de forvalter den forskelligt, så har de også det til fælles, at den traditionelle gådeformel står centralt i forhold til begge seriers syntaks, mens soap opera og komedie er at finde i seriernes semantiske felt. I både *Desperate Housewives* og i *House* diskuterer karaktererne, hvad der i en given situation er det moralsk rigtige valg: I *Desperate Housewives* er det knyttet til familien (og voice-overen), og i *House* er det enten lægeteamet eller patienternes indbyrdes relationer.

I *Desperate Housewives* er der flere mysterier, hvor nogle løses i det enkelte afsnit, og hvor andre først afsløres, når sæsonen slutter. I det første afsnit i den første sæson af *Desperate Housewives* stilles spørgsmålet: Hvorfor begik deres fælles veninde Mary Alice selvmord? Men gådeformlen vedbliver at være central også i de følgende sæsoner, så selvom Mary Alices selvmord opklares, etableres der nye gåder. Gåde og suspense-dimensioner opretholdes konstant, og det er som regel, fordi nye tilflyttere på Wisteria Lane udgiver sig for at være andre end dem, de i virkeligheden er. Karakteristik for *Desperate Housewives'* syntaks er desuden, at alle afsnit slutter med en cliffhanger. Men den romantiske formel gør sig også gældende i det syntaktiske felt i *Desperate Housewives*, f.eks. med Susans forhold til naboen Mike og med Gabrielle, der er gift, men som har en affære eller som cliffhanger-slutningen på sæson fem: Hvem gifter Mike sig med, Susan eller Katherine? Det komiske islæt – der generelt er af semantisk art – udspiller sig på forskellige niveauer i serien. Komikken udspringer primært af dialogen (både voice-over og replikker), men også af fysisk komik.

I *House* befinder vi os i hospitalsverdenen på Universitetshospitalet i New Jersey, og det er den asociale og begavede diagnostiker House, der sammen med sit lægeteam behandler almindelige mennesker med akutte og tilsyneladende uhelbredelige sygdomme. I *House* er gådeformlen også central, men her er gådeløsningen af episodisk karakter. Hvert afsnit indledes således med en prolog om den kommende patient. Det kan f.eks. være en hverdagssituation, der pludselig udvikler sig dramatisk. Fælles for alle prologerne er, at de ender med, at en person bliver patient hos House. Titelsekvensen fokuserer på kroppen som medicinsk studie, og House fremstilles helt konkret (visualiseret med en dobbeltkopiering) som hjernen – der skal løse resten af kroppens (patienternes) problemer. Sygdommen ("gåden") præsenteres altså indledningsvis, og det handler for House og hans medhjælpere om at stille diagnosen og finde den rigtige behandling ("løs-

ningen”), inden det er for sent. Det lykkes som regel inden for det enkelte afsnit.

Selvom *Desperate Housewives* tilsyneladende begynder der, hvor de subjektive livsstilsdramedier slutter, så sker der også et fokusskift i forhold til, hvilke tematikker som er centrale. De to serier er nemlig også fælles om at sætte store moralske og eksistentielle spørgsmål på dagsordenen. Houses diagnoser er undertiden baseret på fænomenale indsigter, der imidlertid er vanskelige at påvise, ligesom Houses forslag til at kurere patienter ofte involverer behandlinger, der er problematiske i etisk henseende. Og så kan han sågar finde på at afvise patienter (læs: ”gåder”), der keder ham.

Netop Houses misantropi og idiosynkratiske adfærd er genstand for megen af seriens komik. Komikken opstår særligt i Houses dialog med omverdenen. Et eksempel er Houses metaforiske gendigtning af sygdommens udvikling over for sine kollegaer, her i ”Autopsy” (II:2):

House: The tumor is Afghanistan. The clot is Buffalo. Does that need more explanation? Okay. The tumor is Al-Qaeda, the big bad guy with brains. We went in and wiped it out, but it had already sent out a splinter-cell, a small team of low level terrorists, quietly living in some suburb of Buffalo, waiting to kill us all.

Foreman: Whoa, whoa, whoa. Are you trying to say that the tumor threw a clot before we removed it?

House: It was an excellent metaphor. Angio her brain before this clot straps on an explosive vest.

Citatet viser, hvordan House både anskueliggør sin tese (til fordel for tve-seeren) og driller sit team. Karakteren Greg House minder i øvrigt på flere punkter om den klassiske detektivfigur Sherlock Holmes. Dette underbygges også af, at House går med stok, er afhængig af smertestillende medicin, er virtuos på både klaver og guitar, har en nær ven, som han behandler dårligt, og som er læge, Wilson (dog ikke Watson), og han bor i nummer 221B (fig. 2).

Fælles for *Desperate Housewives* og *House* er altså det stærke fokus på gåden som syntaktisk element. Men hvor gåderne i *House* løses i hvert enkelt afsnit, er gåderne i *Desperate Housewives* fordelt over flere. I *House* er kroppen undersøgelsesobjektet, i *Desperate Housewives* er det den nydelige livsstilsoverflade, som gemmer på mysterier. Houses ofte udtalte credo ”Everybody lies” skal forstås som en henvisning til, at man ikke kan stole på, hvad mennesker siger, men at man må undersøge, hvad de gør. Formå-



Fig. 2. Den moralske dramedie: diagnostikeren House M.D. (Hugh Laurie) i arbejdstøj (læg mærke til den manglende kittel, og at han er iført sin uundværlige stok og komfortable sneakers). Foto: Fox Broadcasting Co.

let er jo at kunne stille den korrekte diagnose – uanset hvem man fornærmer eller sårer i processen (og det er her, komikken opstår). Både *House* og *Desperate Housewives* skiller sig lidt ud fra de øvrige dramedier, fordi de har gåden som det primære syntaktiske omdrejningspunkt. Det er mere gængs, at soap opera-formlen leverer den syntaktiske grundstruktur.

### **Dramediens komedieelementer: *Weeds* og *Entourage***

*Weeds* og *Entourage* er to centrale nyere dramedier, som på hver deres måde er satiriske: *Weeds* fremstiller en kritik af autoriteter, ensretning og politisk korrekthed, mens den branchesatiriske *Entourage* sætter filmverdens forretningsgange og celebritykultur i relief.

Som vi har set, indgår komedien oftest som semantisk element i dramedien, og pointen er i analysen at undersøge, hvad det er, som udsættes for komisk behandling, og hvordan? I flere af dramedierne er der tale om, at karaktererne som udgangspunkt handler moralsk uansvarligt eller bryder love og regler for god opførsel, men netop denne konstruktion bliver brugt til at udstille andre former for overtrædelser som f.eks. dobbeltmoral, politisk

korrekthed og racisme. Cawelti karakteriserer ganske kort komedien som en populær formel, der ikke har en entydig moralsk fantasi og er for kompleks til at kunne karakteriseres som formel. Dramedien låner både fra den traditionelle situationskomedie og fra de nyere situationskomedier, der bryder markant med deres forgængere. Det sker bl.a. gennem en udstrakt brug af både metatekstuelle og intertekstuelle referencer i nyfortolkninger af situationskomedien (Savorelli 2010), hvor der bruges f.eks. voice-over, ofte kombineret med tillempet dokumentarisk visuel stil med håndholdt kamera, som kan ses i f.eks. *Arrested Development* (Fox, 2003-2006), *Curb Your Enthusiasm* (HBO, 2000-) og *The Office* (BBC, 2001-2003; NBC, 2005-). Men det er også eksempler på virkemidler, der er centrale for dramedier som f.eks. *Ally McBeal* og *Sex and the City*. Desuden er det essentielt, at dramedier som *Weeds* og *Entourage* ikke appellerer til latter eller morskab som mål i sig selv. Komikken tjener også andre funktioner.

I *Weeds* er protagonisten den enlige mor Nancy Botwin, som vælger en kriminel karriere for at tjene til dagen og vejen, efter at hendes mand pludselig dør. Her inviteres til *alignment* med Nancy, og der etableres suspense i forhold til, hvor længe Nancy kan opretholde sit image som fejlfri mor til to, og hvorvidt hun kommer i fængsel for sine forbrydelser. Den skarpe satire er opbygget af disse forhold samt muligheden for, at Nancy falder igennem som narkohandler. Dobbeltmoralen tematiseres både på karakterniveau som f.eks. den alkoholiske nabo, der prædiker afholdelse, samt formanden for byrådet, som er en amoralsk anløben revisor og ivrig pottryger. I et mere overordnet perspektiv rettes satiren mod de politiske, militære og religiøse autoriteter, der også fremstilles som dobbeltmoraliske (fig. 3).

I kritikken af den politiske korrekthed er der flere eksempler på, at Nancy



Fig. 3. Den satiriske dramedie: Nancy Botwin (Mary Louise Parker) er i *Weeds* den enlige mor, som må sælge pot for at få pengene til at slå til. Foto: Lions Gate Home Entertainment.

og hendes familie benytter sig af utraditionelle løsningsmodeller. I "Higher Education" (1:7) skal onkel Andy hjælpe 10-årige Shane med hans prøve i naturfag, men belærer ham i stedet om vigtigheden af at kunne lave god mad og fortælle gode historier for at score piger. Løsningen på den prøve, som Shane skal forberede sig til, bliver at bestille "lærerens rettenøgle" på nettet. Resultatet er, at Shane har 98 rigtige ud af 100 i sin naturfagsprøve. Nancy er begejstret og giver sin søn et knus. Straks efter hvisker Shane til onkel Andy, at han havde husket at følge Andys råd og havde lavet to fejl, så læreren ikke blev mistænksom. Den traditionelle rituelle morale, som vi kender den fra situationskomedien, er vendt på hovedet.

Hvor *Weeds* retter sin satire mod samfundets institutioner og den politiske korrekthed, fokuserer satiren i *Entourage* i højere grad på filmbranchen og celebritykulturen. Hvor *Weeds* har Nancy som protagonist og hendes familie og naboer som sekundære karakterer, så er *Entourage* bygget op som en multiprotagonistfortælling om en gruppe af barndomsvenner. Det er en gruppe unge mænd, som netop har forladt Queens, New York til fordel for Hollywood. Skuespilleren Vince Chase er blevet filmstjerne og hans "*Entourage*" er med ham. Fællesskabet består ud over Chase af hans bedste ven E, hans halvbror Johnny Drama, som også er hans kok og træner, og en "wannabe"-stjerne samt chaufføren Turtle. Men også Vinces agent, den hårde hund Ari Gold, er både uudholdelig og sympatisk på samme tid.

Også i *Entourage* er en del af komikken baseret på inkongruens, som når de tre arbejderklassedrenge fra Queens kolliderer med Hollywoods politisk korrekte miljø. Inkongruens opstår f.eks., når drengene skyder golfkugler ned på de lavere liggende palæer i Hollywood Hills, eller da Turtle får kopieret hjemmelavede invitationer til en afskedsfest for Vince på det lokale trykkeri uden at tjekke med Vinces publicist. Ligesom Turtle scorer billetindtægterne, velvidende at Vince aldrig dukker op til festen (fig. 4).

Ari Gold er agenten, der vil gøre alt for sin stjerne. Han er magtfuld i branchen og sviner gerne folk til, men er under tøflen hjemme i privaten. F.eks. demonstrerer afsnittet "Busey and the Beach" (1:6), hvordan kontrasten (inkongruensen) mellem Aris opførsel ude og hjemme skaber komisk effekt. Denne pointe understreges i afsnittets titel, der refererer til eventyret om "Beauty and the Beast", hvor udyret som bekendt er en fortryllet prins. Vi ser først Ari til sit barns fødselsdag hjemme i sin have. Han bliver ringet op af E, som truer med, at stjernen Vince vil skifte agent. Da Ari vil forlade festen abrupt for at afværge katastrofen, vil hans kone gerne have en forkla-





Fig. 4. Drengene fra Queens: I *Entourage* er Vince (Adran Greniers) slængets billet til Hollywood, men det er Ari Gold (Jeremy Piven) yderst til højre, som trækker i trådene bag kulissen. Foto: Warner Home Video.

ring. Ari siger til hende, at det er hans arbejde, penge og navn, som giver hende muligheder for at gå på kunsthøjskole, at kendisser kommer til hendes velgørenhedsarrangementer, og at hendes døgnigt af en bror har noget at leve af. Hustruen konstaterer nedladende uden at blinke: "Agent boy you have better be home, when we cut the cake!" Hvortil Ari, stadig iført rød klovnehat, skifter udtryk fra det hånlige afvisende til en beskæmmet, flov mine og mumler: "OK." Klip, og vi ser Ari som forvandlet med autoritet og verdensmandsattitude ydmyge den yngre agent og få filmstjernen Vince tilbage i folden. Serien er blevet omtalt som "*Sex and the City for mænd*". Kollektivet af drenge (i tyverne, ikke trediveerne som i *Sex and the City*) er da også lige så sammentømret, men i *Entourage* handler det mere om drengenes indbyrdes magtrelation, hanekampe og positioneringer end om romantiske relationer. Slængets sammenhold og solidaritet sættes op imod Hollywoods hysteriske egoisme. *Entourage* kan således betragtes som en satire over branchen, hvis ikke lige det var, fordi at selve gruppens eksistens er bygget op om Vincens skuespillerkarriere. Seriens mange gæstepoptrædener forlener naturligvis serien med autenticitet, men underbygger samtidig det paradoks, at serien selv bliver en del af den celebritykultur, som den ellers gør grin med.

Fælles for de nye dramedier er, at komikken primært er dialogbaseret, og fysisk komik kun inkluderes i begrænset omfang som i *Ally McBeal*, *Sex and the City*, *House* og *Desperate Housewives*. I *Ally McBeal* er det den personlige livsstil, politiske korrekthed og det juridiske system, som udsættes for komisk behandling. I *Sex and the City* er det seksualvaner og personlige relationer, men også livsstil med særlig henblik på præsentation af selv og

tøjstil, som får et komisk twist. I *House* er det Houses personlighed, hans manglende sociale kompetencer over for patienterne, kombineret med hans faglige ekspertise, som skaber groteske situationer, og i *Desperate Housewives* er det de utraditionelle løsningsmodeller på genkendelige hverdagsproblemer. Spørgsmålet er, hvem og hvad der udsættes for komisk behandling, og hvordan det fungerer på situationsniveau.

### **Krisefortællinger – *The Big C*, *Glee* og *Nurse Jackie***

Krisefortællinger er en nyere tendens inden for dramedien med f.eks. *The Big C*, *Glee* og *Nurse Jackie* som centrale eksempler. Fælles for krisefortællingerne er, at de har soap opera som primær syntaks, og komedieelementet er både i syntaksen og i det semantiske felt, men det er forskelligt fra serie til serie. Fælles er også, at der skabes *alignment* med karaktererne ved, at de i udgangspunktet er i krise eller har alvorlige problemer. Men tematikkerne er meget varierende, selvom alle har den personlige krise som udgangspunkt: F.eks. handler *The Big C* om at leve med en terminal cancerdiagnose uden at gå ned med flaget. Cathy Jamison (Laura Linney) vil først ikke dele sin kræftdiagnose med sin ægtemand, men kun den sære nabo. Efterhånden finder Cathy ud af, at ægteskabet bliver stærkere, fordi hun har sin mand at dele problemerne med: Dødsangst bliver vekslet til livsglæde og familiesammenhold. I "Taking the Plunge" (I:13) er det da også den sære nabos selvmord, som får Cathy til at prøve en ny kræftbehandling, fordi hun indser, at hun vil kæmpe for sit liv.

I en ganske anden kategori er dramedien *Glee*, hvor det handler om den pubertære identitetskrise. *Glee* har musical performance sammen med komedien i det semantiske felt. Komedieelementet gør sig også gældende i syntaksen f.eks. i form af skolens ringeklokkelyd, der afslutter sekvenserne på skolen, ligesom der også ofte leveres en morale/rituel lærestreg, generelt i form af en sang. *Glee* kan også ses som en nyfortolkning af "high school-musicalen". Her er det primært "dem, de andre ikke vil lege med"-minoriteter eller nørder, som er protagonister. Deltagerne i den såkaldte "*Glee* club" (skolens kor) er muligvis de mest upopulære på skolen, men de bærer deres forskellighed som et adelsmærke. I hvert afsnit indgår gerne flere musicalnumre f.eks. på skole scenen, som indre monologer eller musikvideoer. Et godt eksempel er afsnittet "Britney/Brittany" (II:2), hvor karakterernes hallucinationer tager form af fortolkninger af Britney Spears-musikvideoer. På den måde skabes der *alignment* både gennem de personlige følelsesud-



Fig. 5. Krisefortællinger: *Glee* er en ungdomsserie, hvor karaktererne i hvert afsnit performer velkendte hits og evergreens, samtidig med at de forsøger at overleve high school. Foto: 20th Century Fox Home Entertainment.

ladninger via sange (ofte som en art subjektive syn), men også med den førnævnte voice-over, som migrerer fra karakter til karakter (fig. 5).

I *Nurse Jackie* er titelfiguren (Edie Falco) en pillespisende utro Florence Nightingale. Egentlig er serien en sorgmunter fortælling om sygeplejersken, der lever et dobbeltliv. De fleste af hendes kolleger ved ikke, at hun derhjemme har mand og to børn. På hospitalet har hun hospitalsapotekereren, som er hendes elsker, og som sørger for, at hun har de piller, hun skal bruge. Faresignalerne er f.eks., da hendes lille datter vantrives i skolen, eller da hun, på grund af pillernes indvirkning, tager den forkerte beslutning og bliver skyld i, at en ældre mand får amputeret sin fod. Hendes misbrug og hendes dedikation til sin metier har store omkostninger og ikke kun for hende selv (fig. 6).

De centrale temaer er i disse serier, hvordan man tackler alvorlig sygdom (*The Big C*), ungdomsseriens identitetsproblematik (*Glee*) og den svære balance mellem privatliv og arbejdsliv (*Nurse Jackie*). Det er temaer, som netop gennem dramediens form kan fungere tragikomisk og dermed sætter livets store spørgsmål og kriser i relief, med en vis distance. Dramediernes



Fig. 6. Krisefortællinger: Nurse Jackie (Edie Falco) er den pillespisende Florence Nightingale. Foto: Corus Entertainment.

tematiske potentiale stikker altså dybere end som så.

### **Dramediepakkens funktion**

Som vi har set, tager de fleste dramedier udgangspunkt i soapgenren som syntaks og komedien i det semantiske felt, med forskellige variationer naturligtvis. Fælles for dramedierne er et fokus på dilemmaer, men med et distancerende ironisk twist og en spids samfundssatire. Dramedier bliver dermed et væsentligt bidrag til den generelle kvalitative opgradering, som har fundet sted i de senere års tv-fortællinger. Man kan tematisk spore en udvikling fra fokus på livsstilsanalyse med personlige problemer og relationer i centrum, som i *Ally McBeal* og *Sex and the City*, til de mere moralske og eksistentielle fortællinger som *Desperate Housewives* og *House*, hvor gåden er drivkraften. *House* tager fat i de eksistentielle problemstillinger i forhold til de konkrete patienter, hvor det ofte er et spørgsmål om liv eller død. *Desperate Housewives* handler derimod mere om at fastholde et perfektionsideal og en facade udadtil.

I *Weeds* og *Entourage* bliver kritikken rettet mod kulturelle tendenser og samfundets dobbeltmoral. Den seneste tendens er de såkaldte krisefortællinger som *Nurse Jackie*, *Glee* og *The Big C*, der grundlæggende handler om, hvordan man kan forsøge at nå sine livsmål på trods: På trods af at man i udgangspunktet ikke er "perfekt" i forhold til klassekammeraterne (*Glee*), på trods af at man har fået stillet en terminal cancerdiagnose (*The Big C*), og på trods af at man ikke kan få hverdagen til at fungere uden piller (*Nurse Jackie*). Dramedien som genre har mange ansigter, men fælles for dem alle er, at den komplekse karakter står centralt, og at selv meget væsentlige og alvorlige emner bliver fortalt med et glimt i øjet.

"Dramediepakken" bliver dermed et anvendeligt begrebs sæt, der kan præcisere analysen af den æstetiske kompleksitet og den tematiske tyngde i de karakterbårne fortællinger. En hybridgenre, som ikke nødvendigvis er konsensusbekræftende – i visse tilfælde nærmest det modsatte.

I et bredere perspektiv skal dramediernes popularitet måske primært ses som en nyudvikling og nuancering af tv-komedien kombineret med en interesse for runde karakterer, som for alvor kan komme til deres ret i det serielle format, fordi der her er mulighed for dybde og kompleksitet: Tv-serien som mediegenre har den fordel, ligesom film, at man kan dele oplevelsen med andre simultant, både som del af et kulturelt fællesskab på tv, på *tablet* eller på mobil. Dramediernes kombination af dramaets engagement og

komediens distance er central og giver netop denne hybridgenre dens æstetiske kompleksitet og nye oplevelsespotentialer.

## Litteratur

- Agger, Gunhild (2005): *Dansk tv-drama. Arvesølv og underholdning*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Altman, Rick (1986): "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre", in Barry K. Grant (red.), *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press.
- Berg, Leah R. Vande (1991): "Dramedy: Moonlighting as an Emergent Generic Hybrid", in Leah R. Vande Berg & Lawrence A. Wenner (red.), *Television Criticism – Approaches and Applications*. New York & London: Longman.
- Brooks, Peter (2002 [1992]): *Reading for the Plot*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Cawelti, John G. (1976): *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago og London: University of Chicago Press.
- Creeber, Glenn (red.) (2008): *The Television Genre Book*, 2. udgave. London: Palgrave MacMillan.
- Haastrup, Helle Kannik (2007): "Oplevelser på tværs – en tværmedial analyse af relationen mellem tv-serie og website", in A. Bechman Petersen & S. K. Rasmussen (red.), *På tværs af medierne*. Aarhus: Update/Ajour.
- Haastrup, Helle Kannik (2010): *Genkendelsens glæde - intertekstualitet på film*. Frederiksberg: Multivers.
- Mills, Brett (2008): "Comedy", in Glenn Creeber (red.), *The Television Genre Book*, 2. udgave. London: Palgrave MacMillan.
- Savorelli, Antonio (2010): *Beyond Sitcom. New Directions in American Television Comedy*. London: McFarland & Co.
- Smith, Murray (1995): *Engaging Characters*. Oxford: Oxford University Press.