

Hverdagens snak og soapens samtalemønstre

En analytisk indkredsning af talegenrer i en dansk soap

UNNI FROM

Soapen er blevet belyst fra mange varierende vinkler. I denne artikel undersøges forholdet mellem et af genrens overordnede karakteristika, nemlig at der tales langt mere end der handles, og de måder der rent faktisk tales på. Artiklen introducerer Bakhtins talegenrebegreb som inspirationskilde og som et analytisk redskab, der potentielt kan anvendes i forhold til mange andre genrer, som på forskellig vis er konstitueret i snak.

”Godaften, her er tv-avisen” eller ”Velkommen – i aften skal vi møde...”. Medierne er fyldt med interpersonelle samtaler og snak af varierende karakter, der på forskellig vis er tilpasset det medie og den genre, de udspiller sig i. Særligt tv er kendetegnet ved, at der snakkes meget og i en jargon (Hjarvard 1999: 238f), så publikum oplever en slags simuleret samtale med værter og andre aktører (Horton & Wohl 1997 (1956)). Også megen tv-fiktion gennemspiller og fremstiller hverdags samtalen. I denne artikel vil jeg give et bud på, hvordan vi kan kvalificere analysen af snak ved at undersøge, hvordan forholdet mellem programgenrer, betragtet som et helt specifikt kommunikations modus, og de mundtlige hverdagsrelaterede samtaler fungerer. Jeg tager udgangspunkt i soapen, som forskningen netop har karakteriseret ved, at der snakkes meget. Det er således påpeget i den internationale forskning (fx Gledhill 1992), at soapen genremæssigt er karakteriseret ved, at der tales langt mere, end der handles. Noget af det, der i særlig høj grad tematiseres, er personlige dilemmaer, kærlighed og parforhold. Det hænger sammen med flere faktorer blandt andet soapens overordnede interesse i det personlige og alment menneskelige. Samti-

dig eksemplificerer soapen også de mange former for small talk, som også er karakteristisk for hverdagslivet. Det skyldes blandt andet, at soapen netop udspiller sig på en arena, som er de fleste mennesker bekendt i dagligdagen: et hospital, et kontor, en politistation ect. Derfor er soapen i den henseende en oplagt case for en sociolingvistisk analyse af forholdet mellem konkrete samtaler (mikroniveau) og mere overordnede genrer, og de måder vi organiserer samtaler på (makroniveau). Derudover vil jeg fremhæve særligt to konstituerende træk i soapen,¹ som også har betydning for samtalerne. For det første vil soapen typisk tage udgangspunkt i en eller anden form for fællesskab. Det er fællesskabets orden og uorden, der genererer fortællinger, og soapen tematiserer de menneskelige, fælles og personlige konflikter, som opstår, når mennesker bor eller arbejder sammen. I *Hotellet* (TV2, 60 afsnit 2000-2002), som er den analytiske case i denne sammenhæng, tages der således udgangspunkt i et familieejet hotel i en provinsby. Familien og personalet skal sammen have en hverdag til at fungere, og man kan sige, at hotellet er et fælles projekt, som skal holdes fri af udefrakommende ”trusler” af forskellig karakter: utilfredse kunder, der laver negativ omtale eller store hotelkæder, der vil opkøbe hotellet. Truslen kan også være af mere intern karakter, som for eksempel når Erik Faber begår selvmord og bringer hemmeligheder om dårlig økonomi og historien om, at han ikke kan være biologisk far til Adam, Julie og Nikolaj på grund af sterilitet op til overfladen. Idyllen brydes, og karaktererne skal sammen have opbygget en ny orden. Soapen genspejler således en række aktuelle og typiske, omend karikerede, konflikter, der vedrører vores sociale fællesverden.

Endelig er soapen kendetegnet ved det, man kunne kalde en operationalisering af parallelle handlings-

Institut for Informations- & Medievidenskab, Aarhus Universitet, Helsingforsgade 14, DK-8200 Århus N, unni@imv.au.dk

Om *Hotellet*, 2000-2002

Hotellet, 60 afsnit af ca. 45 minutter. Sendt torsdage klokken 20.00/skiftende tider. Fra sidste sæson, efterår 2002, onsdage 20.35.

Serien er skabt af Morten Arnfred, Søren Sveistrup og Peter Nyrén.

Kreativ producer: Morten Arnfred, Morten Giese, Kristoffer Nyholm. Hovedforfattere: Jørgen Kastrup og Per Daumiller. Scenograf: Jette Lehmann. Producent: Bo Mortensen. Redaktør: Adam Price.

Serien havde et gennemsnitligt seertal på 700.000 og en gennemsnitlig share på 37%. Produceret af Jarowskij for TV2.

Budget: ca. 1 million kr. Pr. afsnit. Et afsnit er optaget på 2 1/2 dag med to instruktører (svarende til 5 spilledage)

Handlingen: *Hotellet* skildrer livet på et familieejet provinshotel. Familien består af Erik og Alice Faber og deres tre voksne børn: Adam, Julie og Nikolaj. I første afsnit begår Erik Faber selvmord midt under Adams og Marias bryllupsfest. Det sætter handlingen og de 60 afsnit i gang! I køkkenet er køkkenchefen Lasse, kokken Jimmy og tjeneren Anette faste karakterer i de første sæsoner. Senere kommer en ny køkkenchef, Dorte, til. I receptionen er omdrejningspunkterne Adams hustru, Maria, og receptionisten Louise, mens Aminah fungerer som stuepige. Sidst men ikke mindst er der den lidt mystiske alt-mulig-mand, John, som ved en masse om hotellet og dets beboeres hemmeligheder, men som sjældent er særlig meddelsom. Hvert afsnit indeholder typisk et episodisk forløb², hvor en eller flere gæster har en historie, som der lægges særlig vægt på. Der er mange kærlighedsforhold, venskaber og fjendskaber på hotellet, og jeg vil i den her forbindelse blandt andet arbejde med forholdet mellem Adam og Maria, som knirker, fordi Maria har været sammen med kokken Lasse, som i øvrigt har haft et forhold til Anette.

forløb og åbne slutninger. Iscenesættelsen af 10-12 karakterer med hver deres historier betyder, at der hele tiden er mange historier i gang samtidigt – ofte 5-6 historier i et enkelt afsnit. Historierne vikler sig ind i hinanden som i en arabeske og samtidig med, at konflikter på forskellig vis løses, dukker der nye karakterer og nye konflikter op.

Generelt betragtet har den tekstanalytiske³ del af forskningen i særlig grad beskæftiget sig med soapens narrative struktur og fællesskabet som tematisk omdrejningspunkt, mens der findes færre bud på, hvordan man præcist skal forstå samtalerne væsentlige funktion samt nogle bud på, hvordan samtalen analytisk indkredses. Det centrale for denne artikel⁴ bliver derfor at give nogle bud på, hvordan man teoretisk og analytisk kan indkredse, *hvordan* samtalerne fungerer både på mikroniveauet og i forhold til soapen som overordnet ramme. Denne analytiske indkredsning trækker på teori lanceret af den russiske sproghandlingsteoretiker M.M. Bakhtins i form af hans *talegenrebegreb* (Bakhtin 2002 (1986)). Metodisk tages der udgangspunkt i et enkelt afsnit, der kan illustrere, hvordan de forskellige talegenreniveauer hænger sammen. Der er altså tale om fortætninger og eksemplificeringer særligt i forhold til, hvordan talegenrerne fungerer på et strukturelt niveau.⁵ Samtidig er det en pointe, at arbejdet med genrer netop gør det muligt at arbejde på tværs af meget store tekstmængder, fordi genreanalysen udkrystalliserer forholdsvist faste og stabile mønstre. Det vil i forlængelse heraf være et argument, at den form for sladder eller intern

snak i personalegruppen, som er karakteristisk for *Hotellet* også findes i andre soaps, og at *mæglingssamtalen*, der er karakteristisk for det næranalyserede afsnit også findes i de øvrige afsnit.

Sproghandlingsteori og mikrosociologi

I essyet "The Problem of Speech Genres" skelner Bakhtin mellem primære (typisk mundtlige) og sekundære (typisk skriftlige) talegenrer. I forhold til det vi nu skal se nærmere på, nemlig talegenrer i soapen (primære talegenrer) og soapen som talegenre (sekundær talegenre), vil det være en pointe, at de primære talegenrer, og måderne karakterernes samtaler afspejler hverdagens samtaler, er relateret til den sekundære genre, soapen. Overordnet vil det sige, at samtalerne kontekstualiseres i forhold til soapens øvrige generiske træk; dens vægt på parallelle handlingsforløb og fællesskabstematikker. Det betyder også, at samspillet mellem den sekundære genre, soapen, og den enkelte produktions særlige arena vil have afgørende betydning for, hvilke samtaler der sættes i gang, og hvordan de udvikler sig. Hverdagssamtalen vil typisk være karakteristisk for soapens samlede sproglige udtryk, idet det er hverdagen som kontekst, som tematik og ofte som komposition (et afsnit begynder typisk en arbejdsdag, mens slutningen på et afsnit typisk falder sammen afslutningen på dagen), der udgør dens ramme. Hverdagssamtalen er naturligvis en meget sammenfat størrelse, men jeg vil i den her sammenhæng ar-

gumentere for, at de hverdags samtaler, som udspiller sig i soopen, i høj grad er kendetegnet ved, at de rummer elementer af small talk og/eller sladder, hvilket hænger sammen med, at sladder som talegenre har en kvalitet i forhold til at kæde de mange parallelle handlingsforløb sammen og tematisere fællesskabet.

Bakhtin argumenterer desuden for, at ethvert udtryk, hvad enten der er tale om primære eller sekundære talegenerer, har en individuel stil, der knytter sig til den instans eller det subjekt, som sender udtrykket af sted. Det vil sige, at der er tale om et dynamisk genrebegreb, hvor det rammesatte og formelle forenes med den individuelle stil. Genrer defineres altså som overordnede stilistiske udtryk, som er "inseparably linked to particular thematic unities and – what is especially important – to particular compositional unities: to particular types of construction of the whole, types of its completion, and types of relations between the speaker and other participants in speech communication" (Bakhtin 2002 (1986): 64). Den enkelte produktions stil knytter sig altså til seriens vinkling af stoffet, særlige komposition og unikke arena. Seriens særlige fortætning og sproglige stil kan afsøges via lingvistiske analyse, for så vidt at analysen, i modsætning til mere traditionelle lingvistiske analyser,⁶ arbejder med det samlede sproglige udtryk i relation til netop tematik, komposition og ikke mindst kontekst. Bakhtins teori har her en række lighedspunkter med John Austins og John Searles argumentationsteori (Andersen & Lundquist 2003: 107), hvorfor begreber fra denne fagtradition indgår sporadisk i analysen. Det særlige ved Bakhtins refleksioner er imidlertid talegenrebegrebet, som på eksemplarisk vis gør det muligt at tale systematisk om forskellige typer af jargoner og ikke mindst om relationen mellem primære og sekundære genrer. Den traditionelle lingvistik kritiseres hos Bakhtin for ikke at interessere sig for virkelige, sociale subjekter, der kommunikerer ud fra og ind i konkrete situationer og kontekster. Alle samtaler er i denne sammenhæng produkt af den specifikke sfære, den talendes og den tiltaltes indbyrdes relation, tematikken ect. Udsagnet "Har du noget ledigt?" vil således blive opfattet forskelligt i forhold til, om det bliver sagt i en hotelreception eller på en arbejdsformidling, og ville blive opfattet mærkværdigt, hvis det var hotelreceptionisten, der henvendte sig til kunden. Det vil sige, at man ikke kan tale om, at ytringer er neutrale, men derimod at de altid relaterer sig til samspillet mellem kontekst, afsender og modtager. Ytringen forstås hos Bakhtin (se også for eksempel Wiese 2003), som afgrænset af det talende subjekt, men af-

grænsningen svarer ikke nødvendigvis til konversationsanalysens "taletur", der markerer skift mellem talende i en dialog. Ytringen hos Bakhtin kan altså bestå af et enkelt ord, men også af et helt værk. Derudover vil enhver ytring referere til andre ytringer i en intertekstuel struktur, og det betyder, at det analytiske arbejde med ytringsbegrebet vil sætte fokus på selve taleprocessen, andre ytringer og kulturel kommunikation, hvor synspunkter tilgange og livsanskuelser vil være indlejret. Dialog er dermed et centralt begreb i Baktins sproghandlingsteori, idet enhver ytring hos Bakhtin forstås i relation til tidligere fremsatte ytringer, og talegenerne fungerer i forlængelse heraf som overordnede, men dynamiske rammer for, hvordan vi kan tale om bestemte emner. Det gælder både for hverdagsgenrer (fx hilsner eller small talk om vejret) og forskellige typer af konversationer, forelæsninger og officielle taler. Overgangene mellem de forskellige genrer foregår typisk ubemærket, fordi talegenerne opfattes som naturlige, nærmest som en del af modersmålet (Bakhtin 2002 (1986): 78), men netop overgangene kan i en analytisk optik synliggøre relationerne mellem dialogens indhold, forholdet mellem talende og tiltalt, situation og rum. Fx skal vi se, hvordan en samtale mellem en receptionist og en gæst ændrer sig fra at være formel til at være personlig.

Det analytiske fokus på hverdags samtalefunktion i soopen i relation til tematik, kontekst, dialogiske grundprincipper og komposition kan teoretisk og metodisk med fordel underbygges af mikrosociologisk teori og sproghandlingsteori. Baktins sproghandlingsteori er kompatibel med blandt andet Erving Goffmans samhandlings- og faceteori (se eksempelvis Andersen & Lundquist 2003), og en sammensætning af disse teoretiske retninger giver mulighed for at undersøge, hvordan ytringer og dialog genemspiller og dementerer normer og konventioner for menneskelig handling, som udgør en så central del af soapens univers. I Goffmans analyser er der således tale om et samarbejde mellem "afsendere" og "modtagere", som sammen opretholder en række konventionelle normsæt for samhandling. I forhold til de følgende analyser er Goffmans hverdagsdramaturgiske analyser af social interaktion og den menneskelige organisering af *hold* (teams), på *scenen* (front region) og i *kulissen* (backstage) interessante. Vores måder at forstå, handle og tale på er bestemt af den situation, vi befinder os i, og soopen etablerer rum, hvor eksempler på disse forskellige situationer kan udspille sig. Goffman taler først og fremmest om, at al menneskelig handling (performance) foregår dels på en *scene* og dels i *kulissen*. Der er øjne, som iagttager *scenen*, og det spiller en væsentlig rolle for menne-

skets måde at iscenesætte sig selv på. I *kulissen* er der ikke på samme måde brug for en kalkuleret selv-fremstilling, men det betyder også, at det ville virke ”forkert”, hvis en person agerede, som om han befandt sig ”på en scene”, eksempelvis en hotel-reception, hvis han i virkeligheden befandt sig i en dagligstue med en god ven. Den metaforiske læsning af menneskelig samhandling som værende organiseret i veldefinerede hold, som enten kan betragtes som ”performers” eller ”iagttagere/publikum”, er ligeledes central. Ét hold fungerer som aktører – et andet som observanter: ”I do not know of any general reason why interaction in natural settings usually takes the form of two-team interplay, or is resolvable into this form, instead of involving a larger number, but empirically this seems to be the case.” (1959: 91f). Det er dog samtidig en pointe, at fordelingen af rollerne, mellem hvem der optræder, og hvem der iagttager, kan skifte position i løbet af en given situation. Således er det oplagt, at karaktererne og tema-tikkerne i eksempelvis *Hotellet* fremstilles via samspillet mellem talemåder relateret til en *scene* og en *kulisse*. Når karaktererne er på arbejde, har de ”kunder”, hvilket betyder, at der er en række meget specifikke normsæt, der gælder for den ”rigtige etikette”. Der er en overordnet og herskende definition af en given situation, som de to grupper typisk vil fastholde.

Overgangene og forholdet mellem arena og samtaleform vender jeg tilbage til, men jeg vil i første omgang sætte analytisk fokus på en talegenre i soapen, som på et overordnet niveau ofte er blevet karakteriseret som en særlig gennemgribende talegenre, nemlig sladder, og se på, hvordan den spiller sammen med en række generiske og konstituerende træk i den sekundære genre.

”Det siger du ikke!?” Sladder som talegenre

Til en begyndelse vil det dog være på sin plads at præcisere, hvad der i denne sammenhæng menes med sladder? Sladder betragtes her som en form for small talk, der handler om mennesker, som ikke er tilstede. Sladder kan være rettet mod mange for-

skellige temaer og nyheder af både positiv og negativ karakter, men er typisk kendetegnet ved, at nogen har gjort noget eller handlet på en måde, så det afviger fra ”normal-opførsel”. På den måde kan man se sladder som en ritualiseret forhandling af normer for, hvad man kan tillade sig, og hvad man ikke kan tillade sig (se eksempel vis Coupland 2000). Samtidig vil sladder ofte have en form for hemmelighed som fremdrift, der med et begreb fra Goffman kan betegnes som *Free Secrets* (Goffman 1959: 143), fordi de som sådan typisk ikke har væsentlige omkostninger for de involverede, selvom de afsløres. Som kommunikationsredskab har sladder til formål at skabe sammenhæng og relation mellem mennesker. Det vil sige, at den er rettet mod relationelle forhold snarere end for eksempel at være handlings- eller målorienteret.

I soapen har sladder flere funktioner, og den del af soapforskningen, som har sat fokus på dialogens betydning, har relevant peget på, at sladder og rygterne har en central funktion i forhold til det narrative forløb,⁷ hvor netop denne type samtale kan være med til at binde de mange parallelle handlingsforløb sammen (Geraghty 1981: 22f) og repetere pointer for den seer, som følger serien mere sporadisk. En mere konkret analyse kan måske bidrage til at nuancere denne pointe yderligere. I eksempelvis *Hotellet* findes der umiddelbart to typer af sladder og rygter. Man kan tale om en intern, der handler om seriens hovedpersoner, og en mere ekstern, hvor eksempelvis personalet opsnapper forskellige informationer, som de deler internt eller omvendt, hvor to kunder sladrer om personalet. Begge dele giver et indblik i, hvad der foregår i hotellets *kulisse*, men det er særligt den interne sladder, som binder handlingsforløb og rum sammen. Et illustrativt eksempel på sladderens interne funktion i det narrative forløb i serien stammer fra afsnit 25 (13. september 2001, åbningsafsnittet til 3. sæson) og viser, hvordan sladder kan fungere som talegenre i soapen. Seerens viden er gennem hele afsnittet status quo, sådan at sladder og historien om Lasses og Marias affære danner et repeterende og kommenterende mønster i historiens små forskellige variationer, mens histo-

Resumé af afsnit 25: Maria har haft en affære. Hun har været sin mand, Adam, der er direktør på hotellet utro med hotellets chefkok, Lasse. Både Lasse og Maria har det meget dårligt med affæren, og nu er Maria blevet gravid og ved ikke, hvem af de to der er far til barnet. Adam er flyttet hjem til sin bror, Nikolaj, og fortæller ham om Marias affære. Anette, som er tjener på hotellet, og hendes mand Claes har problemer og Louise, der er receptionist, kommer til at fungere som mægler mellem to kunder; en dominerende mor og hendes datter, der har bulimi. Piccolinen Aminah, der før har været kæreste med Nikolaj, er begyndt at flirte med Said, som er rengøringsassistent på Hotel Faber og af tyrkisk afstamning. Afsnittet strækker sig, som det er typisk for mange soap-afsnit, over en enkelt dag.

rien cirkulerer fra person til person og fra situation til situation.

Scenen, der introducerer historien om Maria og Lasse, foregår i hotellets køkken, hvor Lasse misforstår en samtale mellem receptionisten Louise og kokken Jimmy. Lasse tror, de to taler om ham – *inden* det faktisk er tilfældet. Mellem linierne er det oplagt, at Lasse har dårlig samvittighed og læser sine to kollegers lille samtale som en ”klike-dannelse” i Goffmans terminologi (Goffman 1959). Eksemplet eksponerer på den måde den almindelige og sikkert alment kendte situation, hvor noget, der ikke behøver at være pinligt, bliver det, fordi konteksten er det.

Louise kommer ind i køkkenet med en bestilling:

Louise: Hej, værsgo..

Jimmy: Hej. – Nej, hvem fanden bestiller and og pandekager?

Louise: Ja, en der er meget sulten. Du kan jo gi’ den videre til Lasse.

Jimmy: Nej, så vil jeg fandme hellere ride rodeo på en vild tyr!

Louise: Det værste ved et hotel er personalet!

Lasse kommer ud fra det lille kontor. Der krydsklippes mellem Lasse og Jimmy. Begge er i halvnære billeder, Jimmy indimellem i nærbillede.

Lasse: Hvad fanden snakker I om?

Jimmy: Om pandekager.

Lasse: I snakker om mig, I peger herover!?

Jimmy: Altså, hvad snakker du om?

Lasse: I snakker om mig.

Jimmy: (ironisk) Vi snakker om dig, vi snakker KUN om dig, Lasse.

Lasse: Fandens. Folk kan ikke holde deres kæft, altså.

Jimmy: Det vil nok hjælpe, hvis du gav din egen version af det?

Lasse: Hvad siger de om os?

Jimmy: Puh...det er jo ikke småting, det...

Lasse: Hvad fanden, hvorfor ka’ kvinder ikke holde deres kæft!

Jimmy: Hvem af dem er det, du tænker på?

Lasse: Ja Maria, det er sgu den eneste, jeg har været sammen med.

Jimmy: Har du været sammen med Maria?

Lasse: Ja. Du holder din kæft.

Som nævnt er det karakteristisk for samtalen, at Lasse forudsætter, at der allerede er blevet talt. På den måde mimer serien et univers, som er kendetegnet ved, at på arbejdspladser taler man om hinanden, og en situation hvor man er bange for at blive afsløret. Seeren ved imidlertid, at der endnu ikke er blevet sladret om Lasse og Maria, og det er en

pointe, at scenen på et metaniveau tematiserer sladderens gennem fraser som: ”Hvad snakker I om?”, ”Vi snakker om dig Lasse...”, ”...folk kan ikke holde deres kæft”, ”...din egen version...”. Selvom affæren stadig er en hemmelighed, så kan man sige, at dialogen peger på muligheden for fortællelse og afsløring i forhold til et oplagt sladder-emne: utroskab, sex mellem kolleger, der i tematisk henseende er et væsentligt omdrejningspunkt i soapen.

Derudover er samtalen karakteristisk ved, at den foregår blandt kolleger/venner. De talendes gensidige relation afspejler sig i en jargon med mange bandeord, ironi og ærlighed. Lasse står således helt oplagt i et dilemma, hvor han på én gang helst ikke vil have, at der snakkes, men samtidig gerne vil have luft og fortælle Jimmy om affæren.

I den efterfølgende scene vil Lasse have at vide, om Maria har fortalt nogen noget, og derfor opsøger han hende i kontoret bag receptionen. Igen er der ingen nye informationer og ingen handling som sådan i scenen, og det er igen affærens potentiale for at udvikle sig til sladder, som er centralt. Situationen illustrerer i sin langsommelighed, hvor pinligt det hele er for alle parter. Scenen er struktureret omkring en række krydsklip, hvor der fokuseres på den, der forsøger at tale, og indfanger stemningen ved at vise de flakkende øjne, den hurtige stemmeføring og de tøvende spørgsmål. Den langsommelighed, som præger scenen, etablerer en situation, hvor det der ikke kan siges, bliver lige så vigtigt, som det der rent faktisk italesættes.

Lasse: Maria...jeg vil godt lige snakke med dig lidt. Jeg har en...øh...det kan godt være, det er mig...en fornemmelse af, at folk snakker om os.

Maria: Om hvad?

En receptionist kommer ind og går igen.

Maria: Hvem skulle vide noget om det?

Lasse: Nej, det er også det. Ja, så vil jeg bare gerne spørge dig, om du har sagt det til nogen?

Maria: Nej, det har jeg da ikke, Lasse. Ja, Adam ved det, men det ved du jo.

Lasse: Har han sagt det til nogen?

Maria: Nej, det tror jeg ikke.

Lasse: Så er det måske bare mig.

Maria: Har du sagt det til nogen?

Lasse: Nej, nej.

I den tredje opfølgning på situationen er det to ”uvedkommende”, nemlig Adams bror og søster; Nikolaj og Julie, der bruger historien som samtalemne, og på et niveau er det altså først her, man kan tale om, at Lasses og Marias affære ender som ”rigtig” sladder, hvor de involverede ikke selv er til stede.

Julie: Hvad foregår der egentlig i hovedet på Adam for tiden?

Nikolaj: Ja, det er et godt spørgsmål.

Julie: Hvad er det, Nikolaj?

Nikolaj: Det ved jeg sgu ikke.

Julie: Årh hold nu op mand, jeg er sgu da ikke debil. Hvad har han lavet?

Nikolaj: Han har sgu ikke lavet noget.

Julie: Du plejer da ikke at kunne holde kæft med sådan noget. Kom nu Nikolaj. Jeg er sgu da hans søster, du kan da godt sige det til mig.

Nikolaj: Nej, det kan jeg sgu ikke du.

Julie: Kom nu. Jeg siger det ikke til nogen.

Nikolaj: Lover du det?

Julie: Mm...

Nikolaj: Maria, hun har været sammen med Lasse.

Julie: Hvad for noget?

Nikolaj: Du hørte det godt.

Julie: (Fniser).

Nikolaj: Er det sjovt?

Julie: Nej. Lasse.

Nikolaj: Adam er overbevist om, at der kommer en lille fyr ud med grydeske i hånden. Det er noget rigtig lort.

Julie: Nej. Lasse og Maria??

De bryder ud i latter.

Eksemplet illustrerer, hvordan sladderens udspringer af en oprigtig interesse i, hvordan et familiemedlem har det og en undren i forhold til hans opførsel. Desuden er det oplagt, at hemmeligheden tilbageholdes af Nikolaj, hvilket nok kan siges at reflektere en alment gældende konvention i forhold til den her type sladder. Når en historie refererer til noget fordækt og relaterer sig til en, man holder af, så overvejer man, om man kan tillade sig at sige det videre. Og måske kan man simpelthen bare ikke lade være: "Du plejer da ikke at kunne holde kæft med sådan noget."

Igen er det karakteristisk, at sladderens udover at have en repeterende og sammenbindende funktion afspejler de talendes relation. Her er det altså søskende, som taler sammen, og Julie har en forventning om, at fordi Adam er deres bror, og fordi hun er Nikolajs søster, har hun krav på at få at vide, hvad der foregår.

Da rygtet er blevet repeteret fire gange, bidrager det til, at der opstår en reference tilbage til en tidligere tematiseret konflikt, som vedrører Julie og Jimmy, der har en klassisk konflikt under overfladen i deres forhold. Julie vil ikke have børn. Jimmy vil gerne.

(...)

Julie: Ja, du kan selv spørge Louise... ja, eller Maria, hun var der også.

Jimmy: Ja, Maria, hun er sgu mange steder.

Julie: Hvad mener du?

Jimmy: Ikke noget.

Julie: Jeg tror ikke, hun har det så godt for tiden.

Jimmy: Har du snakket med hende?

Julie: Altså, hvordan snakket, hvad mener du?

Jimmy: Siden du siger, at hun ikke har det så godt?

Julie: Naj, ikke sådan, altså jeg snakkede med Nikolaj, efter at vi havde været oppe hos min mor.

Jimmy: Altså om det med Lasse.

Julie: Med Lasse?

Jimmy: Jeg har lovet ikke at sige noget.

Julie: Har Lasse fortalt dig det hele.

Jimmy: Det tror jeg nok.

Julie: Jeg fatter bare ikke, hvorfor hun har sagt det til Adam.

Jimmy: Ville du ikke have gjort det?

Julie: Jamen helt ærligt, der er sgu da ingen, der får glæde af det der mand, det gør jo bare....

Jimmy: Det vil sige, at hvis du var blevet gravid med en anden, så ville du ikke have fortalt det?

Julie: Jamen, altså, det er jo noget andet, altså de har været sammen én gang, og det er jo ret usandsynligt, at Lasse skulle være far.

Jimmy: Det er sgu da ligegyldigt, det er sgu da princippet i det.

Julie: Nå ja, jeg kan ikke lige se, at det er noget problem for os.

Julie forsøger at kysse Jimmy, men han trækker sig væk.

Jimmy: Nej, for du vil slet ikke have børn.

I dialogen her skal de to parter finde ud af, hvor meget den anden ved. Det sker ved at fremsætte påstande, som på den ene eller anden måde er tvetydige: "Ja, Maria, hun er sgu mange steder" og "Jeg tror ikke, hun har det så godt for tiden". Da Jimmy bliver sikker på, at Julie også ved, hvad han ved, sætter han navn på, og Julie spekulerer højt på, hvorfor Maria dog har fortalt om sit utroskab til sin mand. Hermed får historien to nye funktioner. Dels ansporer den til en forhandling af konventioner for, hvad man gør, hvis man har været sin partner utro, og dels ansporer den til en krise i Jimmys og Julies forhold, som kommende afsnit kan bygge videre på. På den måde kan man sige, at sladderens, som et konstituerende træk i soapen, både har en synkron funktion i det enkelte afsnit og en mere diakron funktion i forhold til at binde afsnit sammen på tværs af de mange afsnit.

I det enkelte afsnit er det karakteristisk, at rygtet er cirkuleret mellem syv hovedpersoner og fra køkkenet gennem kontoret til Alices lejlighed på hotellet for at afsluttes i Jimmys private lejlighed. Hotellets mange rum bindes sammen via historien og gi-

ver et indblik i alt det, der foregår i *kulissen*. På den måde manifesterer sladderer som talegenre en samtaleform, der adskiller sig væsentligt fra den måde, man taler med kunder på i eksempelvis receptionen eller restauranten – på hotelarenaens *scene* i Goffmans terminologi. Det betyder også, at sladderer manifesterer det private rum og den ”private” eller intime samtale, som er centrale for soapuniversets bearbejdning af det hverdagslige og følelsesprægede aspekt af livet. Inden for blandt andet denne talegenre tematiseres følelseslivet og privatlivets normer for, hvordan eksempelvis kærlighed og venskab kan håndteres. Man kan i den forbindelse oplagt argumentere for, at årsagen til at der tales meget i soapen er, at genren på det tematiske niveau typisk bearbejder private og alment menneskelige relationer (se eksempelvis Mumford 1995). På den anden side udgør de forskellige måder at udtrykke sig på selvstændige refleksive rum, hvis rammer bestemmes af den enkelte produktions særlige arena. I den følgende analyse skal vi således se nærmere på, hvordan hotellet som en særlig arena genererer særlige samtaleformer, men også at soapens unikke tematiske orientering mod det intime og private samtidig betyder, at samtaler fra hverdagslivets scene undermineres og bliver til private samtaler. På den måde kan man sige, at distinktionen mellem *scene* og *kulisse* mister sin kraft. I stedet opstår en gennemgribende ”middle region”, som er det begreb som Joshua Meyrowitz bruger til at beskrive de situationer og overgange, hvor aktører må redefinere en given situationen, fordi en af parterne eksempelvis har fået et utilsigtet indblik i *kulissens* intime organisering (Meyrowitz 1985).

”Nu er det ikke for at blande mig, men...” Mæglingssamtalen som talegenre

Arenaen, og i det her tilfælde måske særligt receptionen eller restauranten, giver umiddelbart indblik i velkendte situationer, hvor vi eksempelvis indloger os på et hotel. Men mens virkelighedens opretholdelse af roller og scene afskærmer os fra at vide, hvad der foregår i *kulissen*, så giver mediet, og i det her tilfælde fiktionen, os mulighed for at overvære samtalerne i baglokalet, når kunden er uden for hørevidde. Fra en art olympisk position kan vi overskue begge rum på en måde, som virkeligheden aldrig tillader. Arenaen og blikket på såvel *scene* som *kulisse* synliggør så at sige, at vores samtaler skifter karakter alt efter, hvilken situation vi befinder os i. Samtalerne i *Hotellet* tematiserer ustandselig en række implicite regler for social adfærd, og linierne mellem ”rigtigt”

og ”forkert” trækkes ved hjælp af eksempelvis humor og ironi. Ind imellem oplever vi en række brud med de gængse normer, hvilket betyder, at reglerne netop kommer til at fremstå som aktive og uundgåelige. I sidste sæson bliver Aminahs tyggegummi-tyggende søster eksempelvis ansat som piccoline, og hun har bestemt ikke sans for Hotel Fabers etikette. Aminah overhører blandt andet, hvordan søsteren gør tykt nar af en tysk turist, uden at han forstår, hvad det hele går ud på. Han fastholder tydeligvis gennem sin muntre gestik, at hun forsøger at kommunikere, mens det, hun i virkeligheden gør, er at latterliggøre ham og på sin vis alle de normer, som hersker i branchen. Helt typisk for en sådan situation trækker Aminah søsteren med ud baglokalet for at irettesætte hende: ”When a member of a team makes a mistake in presence of the audience, the other team members often must suppress their immediate desire to punish and instruct the offender until, that is, the audience is no longer present. After all, immediate corrective sanctioning would often only disturb the interaction further and, as previously suggested, make the audience privy to a view that ought to be reserved for teammates” (Goffman 1959: 89). Det er altså en pointe, at Aminah tager søsteren væk for at skælde ud, ellers ville situationen have været endnu mere pinlig. Man gør, hvad man kan for at opretholde rollerne og situationen. Historiens overdrevne karakter viser netop, hvordan humoren og ironien kan vise, hvordan undtagelsen bekræfter reglen om, hvordan forholdet mellem receptionister og hotelgæster bør være. Og hvor den handlingsmæssigt umiddelbart ikke har den store funktion, så har den en funktion i relation til at etablere små episodiske forløb som unikke for arenaen og dermed for *Hotellet*. Den pointe bliver tydeligere i det følgende, hvor det overordnede argument er, at mens man kan sige, at sladderer som talegenre er karakteristisk for soapen som sekundær genre, så etablerer den enkelte produktion i relation til den specifikke arena en dominerende talegenre, som bliver dens særlige stilistiske kendetegn. I tilfældet med *Hotellet* vil der være tale om en talegenre, man kunne kalde mæglingssamtalen.

De analytiske eksempler stammer fra samme afsnit (25) og tager udgangspunkt i afsnittets episodeforløb, hvor receptionisten Louise får et indblik i en kundes private sfære. I etableringen af relationen mellem Louise og Beate ser vi i første omgang en reproduktion af de gængse normer og konventioner for, hvordan en receptionist tager imod en kunde. Dog er det bemærkelsesværdigt, at Louise bruger det mere uformelle ”hej” frem for ”goddag” eller ”velkommen”, fordi hun taler til et ungt menneske.

Receptionen:

Gæster forlader receptionen

Louise: Tak for det.

En ung tyggegummi tyggende teenager nærmer sig disken.

Louise: Hej. Hvad kan jeg hjælpe med?

Pigen: Min mor har bestilt et værelse.

Louise: Ja, hvad hedder din mor?

Pigen: Helle Bramsvig

Louise: Helle Bramsvig....Ja, det er et dobbeltværelse, I skal have, 202.

Pigen: Ja, men det skal laves om, jeg skal have mit eget værelse.

Louise: Ja, okay, men skal I så have to enkeltværelser....?

Pigen: Jeg skal bare have mit eget værelse!

Louise: Jeg tror lige, vi venter til din mor kommer

Pigen: Hvorfor det?

Louise: Jo... Du er velkommen til at sidde herude og vente eller inde i restauranten

Midt i samtalen sker der et skift fra, at pigen, i egen-skab af at være kunde, har haft retten til kommandere, til at Louise beslutter, at hun ikke kan få det værelse, som hun beder om og lukker samtalen med en professionel frase: "Du er velkommen til at sidde herude og vente eller inde i restauranten". Lukningen er præcis så bestemt, at pigen ikke protesterer og præcis så professionel og høflig, at pigen ikke mister sit "face".

Da moderen ankommer til receptionen, forløber samtalen sådan her:

Louise: Ja, jeg kunne forstå på Deres datter, at De gerne ville have Deres eget værelse?

Moderen (henvendt til datteren): Det var elskværdigt af dig, skat, men jeg har ikke noget imod, at vi sover sammen. (Henvendt til Louise): Min datter er lige kommet hjem fra England.

Datteren vender demonstrativt om på hælene.

Louise: Nå, men det ændrer jeg så bare igen?

Moderen: Det var meget elskværdigt. (Ser henkastet på Julie, som kommer forbi, siger til Louise): Hvor er det, man kender det ansigt fra?

Louise: Det er fra en reklame.

Moderen: Sæbe?

Louise: Hygiejnebind

Moderen: Kønt ansigt. Det kunne hun godt bruge til noget mere. Ja, det kunne alle I unge piger jo! Kom skat!

Som I eksemplet med piccolinen og tyskeren fra før, så fungerer scenen, om end på en anden og mere gængs facon, som en tematisering af smalltalk i en reception, men i det her tilfælde udvikler historien sig til en episodehistorie, blandt andet fordi man følger

karaktererne i en række forskellige situationer og gentagende gange for eksempel i restauranten, hvor datteren også opfører sig meget uhøfligt og kommanderende. Når der bliver tale om en episodehistorie, så skyldes det i høj grad også, at Louise blander sig i datterens og moderens forhold. Dermed forstås en episodehistorie som en historie, der har en effekt på eller relaterer sig meget direkte til seriens hovedpersoner uden at fortsætte over flere afsnit. Senere skal Louise nemlig ind på pigens værelse for at slukke et larmende fjernsyn. Hun opdager, at pigen har over-spist og er i gang med at kaste op.

Pigen: Hvad laver du her?

Louise: Ja, du havde jo fyret op for fjernsynet, så naboerne klagede. Er det noget, du gør tit det der? Kaster op og sådan – er det noget du gør tit?

Pigen nikker.

Pigen markerer i sin taletur, at Louise er trængt ind på "privat" område og forsøger at markere en afstand til Louise, mens Louises meget direkte tone og henvendelse nedbryder distancen i den konkrete afsløring. Pigens uforkammede og provokerende tone og udtryk i receptionen (tyggegummi, ingen smil, "det skal laves om, jeg skal have mit eget værelse") har en årsag og dækker over en ulykkelig teenagepige.

Efter en scene, der foregår i Aminahs lejlighed, fortsætter samtalen mellem Beate og Louise, og Beate uddyber sit personlige problem. Midt i samtalen kommer moderen ind i værelset:

Louise: Hvorfor har du aldrig snakket med din mor om det her?

Pigen: Hvordan fanden skulle jeg tale med hende.

Louise: Så slemt er det vel ikke? Hun er vel også lidt sød?

Pigen: Hun er så sød, at hun lader mig sidde og rådne op på en eller anden dødsyng kostskole i England.

Louise: Hun kommer vel og besøger dig en gang imellem?

Pigen: Hvor mange gange tror du, hun har været og besøge mig?

Louise: ...det ved jeg ikke.

Pigen laver et nul med fingrene.

Pigen: Hun har været i England flere gange, bare ikke for at besøge mig. Det er også skideligegyldigt.

Moderen banker på og kommer ind.

Moderen: Hvorfor i alverden har du flyttet værelse. Årh nej – Beate dog, jamen skat, du skal da heller ikke spise alt det skidt, hvis du har ondt i maven. Nu pakker du dine ting, og så må det her høre op.

Louise: Det tror jeg desværre ikke, det gør. Deres datter vil ikke tilbage til sin skole.

Moderen: Sig mig en gang, hvad er det, I to har haft gang i?

Louise: Må jeg godt tale med Dem ude på gangen? De går ud

Moderen: Beate ved ikke, hvor privilegeret hun er.

Louise: Beate har brug for, at du lytter til hende. Det tror jeg ikke, du gør. Du er ved at miste din datter.

Louise går. Moren ser eftertænksomt efter hende.

Dialogen betyder, at en potentiel usympati for pigen vendes til sympati – at scenen med andre ord vender relationen til pigen fra minus til plus. Denne vending fra minus til plus i scenen er et karakteristisk træk for opbygningen af episodiske forløb i *Hotellet*, hvor en grundlæggende filosofi synes at være, at et hotel er et sted, hvor et væld af mennesker med hver deres personlige og fortælleverdige historie går ind og ud af svingdørene. Vendingen, og den viden som Louise får, medfører, at Louise fungerer i rollen som mægler, hvilket også betyder, at hun træder ud af rollen som receptionist. Der sker med andre ord en forhandling af *scenens* og *kulissens* sprog, og samtaleform og situation må redefineres (Meyrowitz 1985). Den første opløsning af distinktionen sker som nævnt, da Louise går ind i værelset uden, at gæsten bag døren har sagt: ”kom ind”. Betroelsen fremprovokeres ved, at Louise stiller nogle (naive) spørgsmål, som Beate aggressivt, ironisk og forurettet besvarer: ”Hun er så sød, at hun lader mig sidde og rådne op på en eller anden dødssyg kostskole i England.” Man kan sige, at Louise stiller de spørgsmål, som er nødvendige for (seeren for) at forstå, hvorfor pigen handler og taler, som hun gør. Da moderen kommer ind ved karaktererne og scenerne, at moderen har misforstået datteren – bevidst eller ubevidst – når hun ikke ved, hvorfor hun har flyttet værelse og fastslår: ”at man ikke skal spise alt det skidt, når man har ondt i maven”.

Louise beder om at komme til at tale med moderen, og da de er alene, bliver hun direkte i sin henvendelsesform og benytter pronomenet ”du”. Mens både moderen og datteren er til stede, bevarer Louise ”etiketten”, hvilket blandt andet ses af hendes sprog: ”Deres datter” etc. Når hun er alene med henholdsvis den ene og den anden, bevæger hun sig imidlertid ind på en mere privat platform, der i Goffmans terminologi er bag *scenen*, men som hos Meyrowitz netop er et eksempel på, at en helt tredje situation opstår. Mæglingssamtalen fungerer typisk i forhold til episodiske forløb og repræsenterer løbende, hvordan situationer redefineres med en bias til *kulissens* mere intime og private områder af livet (Meyrowitz 1985: 48). Laura Mumford arbejder i forlængelse heraf med en tese om et kollaps mellem det offentlige og det private rum i soapen: ”soap ope-

ras actually *redefine* both the public and the private spheres, specifically through their treatment of the concept of privacy. Soap opera characters conduct their lives in physical settings whose public and communal nature ultimately makes privacy impossible, and this in turn works to conduct a fictional community whose members have an unrestricted right of access to each other’s most personal experiences and feelings. In effect, there is no private sphere in the soap opera community because there is no privacy.” (Mumford 1995: 49). Den paradoksale pointe bliver altså, at fordi de forskellige talegener konstant bevæger sig over i intime og private samtaleformer, så undermineres skellet mellem det offentlige og private rum, men i stedet for at alt bliver privat så bliver det delt mellem så mange personer, at det ikke giver mening at tale om, at noget er privat.

Talegenrebegrebets potentiale

Vi har nu set, hvordan man ved hjælp af Bakhtins teori kan pege på en dynamisk relation mellem primære og sekundære talegener og deres særlige kompositoriske strukturer. Samtidig rummer Bakhtins visse operationelle vanskeligheder, og i denne opsamling vil jeg med inspiration fra sprogteoretiker Michael McCarthy (2000) sætte fokus på, hvordan analysen peger på forhold, som kan belyse og systematisere variationerne inden for talegenerne yderligere. Analysen demonstrerer, at variationerne kan beskrives yderligere ved eksempelvis at sætte rumlige og situationsbestemte faktorer i forgrunden (se også McCarthy 2000: 85). Det rumlige element er skitseret som væsentligt for så vidt, at hotelarenaen som et særligt rum etablerer bestemte former for interaktion og roller, hvor nogle fungerer som værter – andre som gæster. Man kan dog oplagt også pointere, at eksempelvis scenen, hvor Lasse oplever, at Jimmy og Louise snakker om ham, udformer sig og opleves på sin egen særlige måde, fordi den udspiller sig i netop køkkenet. Køkkenet er en arbejdsplads og med sin bias til *kulissens* sprogbrug fungerer den konkrete jargon som et sandsynligt resultat af samspillet mellem rum og eksempelvis karakterernes relationer. Jeg har desuden argumenteret for, at man med fordel kan sætte analytisk fokus på de situationer, hvor en bestemt talegenre skifter karakter, fx hvor receptionisten bliver personlig, og serviceringen erstattes af personlig rådgivning eller mægling. Dermed er det en pointe, at vi for at forstå talegenerne må arbejde med en systematisk kategorisering af de aktuelle aktiviteter. Det vil for eksempel sige madlavning, rådgivning ect. Derudover forekommer det centralt at se på,

hvilke attituder en karakter tager med sig ind i samtalen. Det er her oplagt, at den attitude, som pigen møder receptionisten med i det analyserede afsnit, er udpræget krævende, og det får betydning for den måde samtalen udvikler sig på (McCarthy 2000: 85), og naturligvis har den indflydelse på, hvordan seeren forventes at opleve karakteren. Sammenligner vi således den måde moderen og datteren optræder på i receptionen, så er det oplagt, at der på trods af at rummet (receptionen) og aktiviteten (service-ring) er det samme, netop udspiller sig specifikke situationer og modulationer af samtaleformer på grund af de forskellige attituder.

På den baggrund kan man argumentere for, at analysen oplagt kan anvende yderligere sociolinguvistiske og sociologiske teorier, samtidig med at den fastholder den overordnede optik på de talemønstre, som skaber produktionens og genrens særlige stil. Selvom vi må forstå talegenrerne som fortætninger, der eksisterer parallelt med en række andre talegenrer, så giver netop denne analytiske optik muligheden for at pege på, *hvordan* de mange samtaler og den nærmest uendelige snak fungerer som konstituerende greb i genren. Sladderer og mæglingssamtalen er således i deres samspil og hver for sig med til at fortætte fornemmelsen af ”middle region” og et kollaps mellem offentlig og privat. Oplevelsen af dette indblik, som noget andet og mere end et blik på *kulissens* samtalemønstre, er ikke enestående for soaper, men er snarere karakteristisk for summen af

genrer, formater og programmer, der via medierne bearbejder og repræsenterer hverdagen og dens mange samtaleformer på nye måder. Derfor kunne man bruge begrebet til at sætte fokus på samtaler i andre genrer, for eksempel et reality show, der bruger en række forskellige talegenrer til at skabe forskellige typer af reflektive rum, og hvor blandt andet sladderer er særlig fremtrædende i programmerens strukturelle organisering.

Forskellige sociologer og medieteoritikere (fx Giddens 2002 (1994), Hjarvard 2003) har peget på, at den interpersonelle kommunikationsform og de mange hverdagslige samtaler i medierne skaber tryk, genkendelighed og ontologisk sikkerhed hos publikum. Under alle omstændigheder kan man argumentere for, at den gennemgribende snak i disse genrer bør være et analytisk fokus, fordi den på en række forskellige niveauer er central for det, der fortælles. Samtalen fungerer således på et tematisk niveau som en repræsentation af hverdagen på den måde, at det er hverdagens (private) problematikker, der bearbejdes. Derudover genspejler samtalen de hverdagslige *talemåder* og *talemønstre*, hvorigennem hverdagen behandles. I soaper er samtalen og særligt sladderer desuden et centralt kompositorisk greb, der i samspil med fællesskabstematikken og de parallelle handlingsforløb forankrer genren og dens særlige attraktion, som blandt andet er en metakommentar til hverdagens mange talemønstre og forskellige reflektive rum.

Noter

- Den følgende definition er meget forenklet, idet der eksempelvis ikke redegøres detaljeret for genrens historiske udvikling, de forskellige subgenrer og eksisterende og meget forskellige udlægninger af soapbegrebet. Der skelnes således ikke mellem eksempelvis *community soaps* og *workplace soaps*, *daytime soaps* og *prime time soaps*, *luxussoap* over for *hverdagsoap* ect. Den forenkledede definition er nødvendig af hensyn til artiklens omfang og bygger på bærende generiske principper, som jeg i mit tidligere arbejde har udkrystaliseret på baggrund af den eksisterende forskning på området (From 2003).
- Benedikte Hammershøj Nielsen (1999) indfører genrekategorien ”karakterbaserede dramaer” i forhold til serier, som kombinerer episode- og føljetonhistorier. Jeg er ikke afvisende overfor, at man behøver en ny terminologi i beskrivelsen af denne type serier, men vil her blot pointere, at serien lader sig beskrive ud fra soapens konstituerende træk.
- Jeg vil ikke i denne sammenhæng beskæftige mig med de empiriske og modtagerorienterede dele af forskningen, som har sat fokus på især kvinders oplevelse af soaps, men udelukkende betragte soaper i et tekstanalytisk perspektiv.
- Analysen er selvstændig og teoretisk udviklet, men tager udgangspunkt i ideer skitseret i min ph.d.-afhandling ”Hvad snakker *de* om – hvad taler *vi* om?” Danske soaps i genreanalytisk perspektiv (From 2003).
- I min ph.d.-afhandling har jeg behandlet serien i et genreanalytisk perspektiv, og jeg har på baggrund af en systematisk gennemgang af serien fundet disse fortætninger i talemønstrene.
- Bakhtin kritiserer eksempelvis Saussure for at lave denne type analyser (Bakhtin 2002 (1986): 68).
- En anden dimension er desuden, at publikum på forskellig vis også bruger soaper som samtale objekt og diverse chat-foraer og ugeblade er med til at forstærke soaper som samtaleemne (se eksempelvis Riegel 1996).

Bibliografi

- Allen, Robert C. (1983) "On Reading Soaps: A Semiotic Primer", in E.A. Kaplan (red.) *Regarding Television*. University Publications of America Inc.
- Allen, Robert C. (1985) *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
- Allen, Robert C. (1989) "Bursting Bubbles: "Soap Opera": Audiences, and the Limits of Genre" in E. Seiter, H. Borchers, E. Warth Kreutzner: *Remote Control. Television, Audiences, and Cultural Power*. London/New York: Routledge.
- Allen, Robert C. (1995) *To be Continued...Soap Operas around the World*. London: Routledge.
- Andersen, Nina Møller og Lundquist, Jan (2003) *Smuthuller*. Rævens Sorte Bibliotek.
- Bakhtin, Mikhail (2002 (1986)) *Speech Genres & Other Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bruun, Hanne (1997) *Snakkeprogrammet. Portræt af en tv-genre*. Aarhus Universitet (Ph.d.-afhandling).
- Coupland, Justine (2000) *Small Talk*. Essex: Pearson Education Limited.
- From, Unni (2003) *Hvad snakker de om – hvad taler vi om?* "Danske soaps i genreanalytisk perspektiv". Aarhus Universitet (Ph.d.-afhandling).
- Geraghty, Christine (1981) "The Continuous Serial – a Definition", in R. Dyer, C. Geraghty, M. Jordan, T. Lovell, R. Paterson, J. Stewart. (red.) *Television Monograph. Coronation Street*, London: bfi.
- Geraghty, Christine (1991) *Women on Soap Opera. A Study of Prime Time Soaps*. Cambridge: Polity Press.
- Geraghty, Christine (1995) "Social Issues and Realist Soaps: A Study of British Soaps in the 1980s/1990s" in R. Allen (ed.) *To be Continued...Soap Operas Around the World*. London: Routledge.
- Giddens, Anthony (2002 (1994)) *Modernitetens konsekvenser*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Gillespie, Marie (1993) "Soap Viewing, Gossip and Rumour Amongst Punjabi Youth in Southhall", in P. Drummond, R. Paterson, J. Willis. (ed.) *National Identity and Europe*, London: bfi.
- Gledhill, Christine (1987) *Home Is Where the Heart is*. London: bfi.
- Gledhill, Christine (1992) "Speculations on the Relationship between Soap Opera and Melodrama", *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 14, no. 1-2: 103-104.
- Gledhill, Christine (1994) "Speculations on the Relationship between Soap Opera and Melodrama" in N. Browne (ed.) *American Television. New Directions in History and Theory*. Harwood Academic Publishers.
- Gledhill, Christine (2001 (1997)) "Genre and Gender: The Case of Soap Opera" in S. Hall (ed.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage.
- Goffman, Erving (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday Anchor Books.
- Hjarvard, Stig (1999) *TV-nyheder i konkurrence*. København: Samfundslitteratur.
- Hjarvard, Stig (2003) *Det selskabelige samfund*. København: Samfundslitteratur.
- Horton, Donald & Wohl, Richard (1997) "Massekommunikation og parasocial interaktion: Et indlæg om intimitet på afstand", *Mediekultur nr. 26, 1997*. Århus: SMID.
- McCarthy, Michael (2000) "Mutually Captive Audiences: Small Talk and the Genre of Close-contact Service Encounters2, in J. Coupland (ed.) *Small Talk*. Essex: Pearson Education Limited.
- Meyrowitz, Joshua (1985) *No Sense of Place*. Oxford: Oxford University Press.
- Mumford, Laura Stempel (1995) *Love and Ideology in the Afternoon*. Indiana University Press.
- Nielsen, Benedikte Hammershøj (1999) "Tv-serier i langt format", in J. Wiingaard (ed.) *Medier og æstetik*. København: Multivers Aps Forlag.
- Nochimson, Martha (1992) *No End to Her. Soap Opera and the Female Subject*. Californien: University of California Press.
- Riegel, Henriette (1996) "Soap Operas and Gossip" *Journal of Popular Culture*, vol. 29, no. 4. London: Blackwell Publishing.
- Wiese, Lisbeth Birde (2003) *Skrivning og studium*. Syddansk Universitet. (Ph.d.-afhandling) indleveret ved www.dig.sdu.dk/publikationer/gympaed_pdf/skrift_nr_11.pdf (16. juni 2005).

