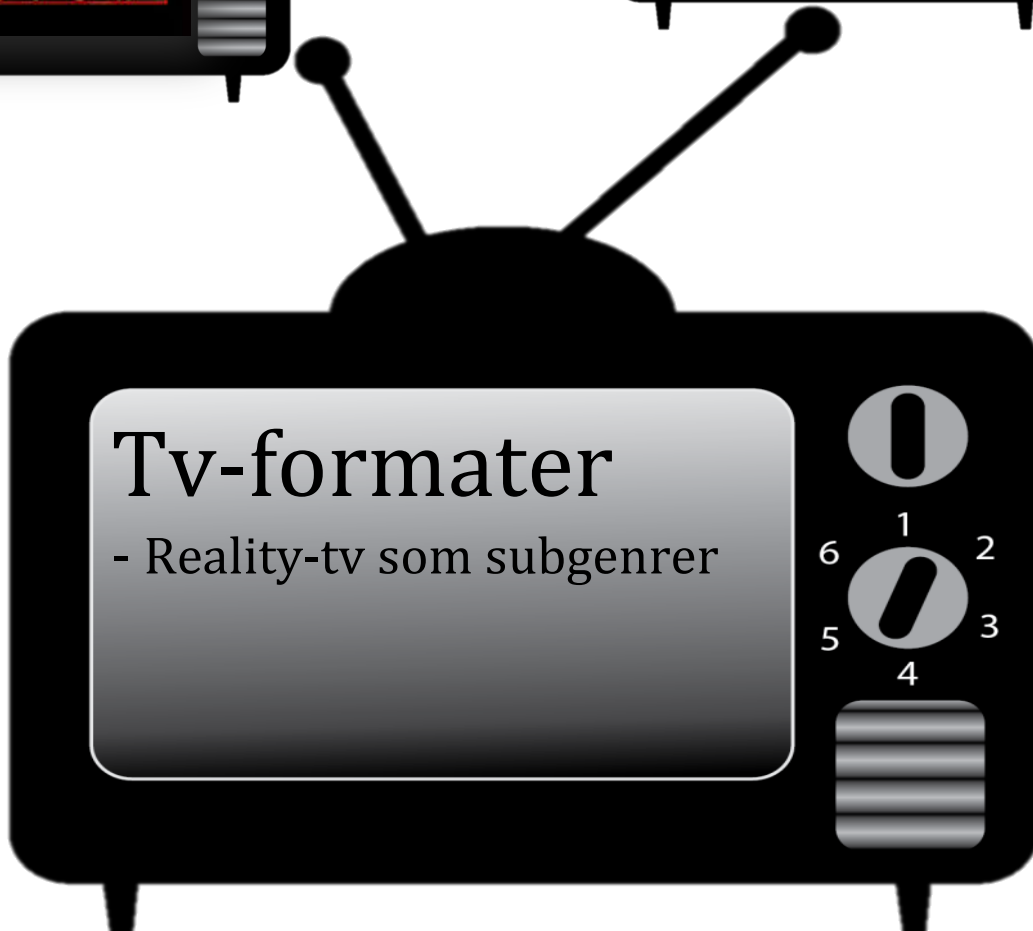


Jannie Bay Albrechtsen

Kandidatspeciale

31/5-2021



Kandidatspeciale af: Jannie Bay Albrechtsen

Studienummer: 20180827

Aalborg Universitet

Institut for Kultur og læring

Afdeling for Dansk

Vejleder: Kim Toft Hansen

Sommereksamen 2021

Anslag: 183.713 = 76,5 normalsider

Indholdsfortegnelse

ABSTRACT	2
1. INDLEDNING	3
1.1 SPECIALETS OPBYGNING OG METODEVALG.....	4
1.2 FRAVALG	5
1.3 ØVRIG TEORI OG KILDER	5
2. TEORI:	6
2.1 TV-MEDIETS HISTORIE	6
2.1.1 BETYDELIGE FORANDRINGER FOR DANSK TV	9
2.1.2 FREMKOMSTEN AF KONKURRENCE	10
2.2 TV-UNDERHOLDNING	14
2.2.1 UDVIKLINGEN AF TV-UNDERHOLDNING I DANMARK.....	16
2.3 TV-FORMATERS FREMKOMST.....	17
2.3.1 HVAD ER ET TV-FORMAT?.....	19
2.3.2 TV-FORMATET SOM EN OPSKRIFT	23
2.3.3 FORMATVERSIONERING.....	25
2.4 UDVIKLINGEN AF IKKE-SKRIPTEREDE FORMATER I DET 20. ÅRHUNDREDE	27
2.5 REALITY-TV	28
2.5.1 REALITY-TV SOM GENRE.....	29
2.6 FØLELSES-TV.....	34
3. ANALYSE	36
3.1 <i>X-FACTOR</i> SOM OPKØBT TV-FORMAT	36
3.1.1 <i>X-FACTORS</i> OVERORDNEDE OPBYGNING.....	38
3.1.2 UNDERHOLDNING I FOKUS	40
3.1.3 FØLELSER.....	44
3.1.4 FREMTRÆDENDE VÆRTSROLLE	46
3.1.5 UNDERHOLDNINGSHYBRID	50
3.2. HELT LYRISK.....	56
3.2.1 SANGERNE KAN SPEJLE SIG DIGTENE.....	57
3.2.2 EKSPERTVIDEN.....	62
3.2.3 DIGTENE FÅR EN MAKE-OVER	66
4. DISKUSSION	69
4.1 FORSKELLE OG LIGHEDER.....	69
4.1.1 REALITY-TV-LIGHT VERSION.....	70
5. KONKLUSION	72
6. KILDER	75
LITTERATUR:	75
ELEKTRONISKE KILDER:	75
TV-PROGRAMMER:	76

Abstract

In my thesis, my problem formulation sounds like this:

To identify and analyze the characteristics that are specific to the programs X-Factor and Helt Lyrisk, with the need to background and gain a better understanding of programmers' position as purchased and versioned TV formats. As well as analyzing the programs' position in relation to reality TV genres.

In order to be able to answer my problem formulation, I have chosen to begin my thesis by explaining the appearance of the TV itself and the Danish TV history in order to gain a better and broader understanding of the development of television over time. One of the biggest changes in Danish television history is the monopoly breach in 1988. Which created competition. The TV stations started buying TV formats, as it was primarily a cheaper alternative to costly own productions. In my presentation of TV formats, I discuss the emergence of TV formats, their structure and their benefits. The majority of the purchased TV formats consist of have entertainment programs, which lead to my presentation of TV entertainment. Most entertainment programs contain elements from reality TV, which is why I explain the term reality TV. Reality TV consists of different formats that mix with each other.

Both *X-Factor* and *Helt Lyrisk* are *X-Factor* are purchased Tv formats that have been versioned for the Danish audience. *X-Factor* is basically a talent show, but through my analysis it is clear that the program contains some elements from other genres. The program contains elements derived from make-over programs. The participants who go all the way to the final undergo a transformation from being an unknown amateur to becoming a styled and trained singer. Furthermore the program focuses on the entertaining and evoking different emotions in the viewers, which is characteristic of reality-tv. Since the program deals with ordinary people, it focuses on emotions and emotional outbursts it is clear that the program can be characterized as a reality show. *Helt Lyrisk* is basically a lifestyle program with a focus on poetry. The overall purpose of the program is to impart factual knowledge about the various poets and poems that are presented in the program. To reach a wider audience, it is twelve famous singers who must transform a poem into a song. Although the Program contains several elements that are characteristic of reality TV, it can not be described as a reality program, but instead it can be described as what Anne Jerslev calls "Reality TV light" version.

1. Indledning

Hvorfor har jeg valgt dette emne?

I dag findes der en lang række af forskellige tv-kanaler med en programsendeflade, der er dækket hele døgnet rundt. Som om dette ikke er nok, så har forbrugerne også muligheden for at se tv, når de vil, og hvor de vil via diverse streamingstjenester. Forbrugerne er ikke længere nødt til at sidde klar foran tv'et, når favoritprogrammet sendes i tv. For at fastholde seerne er tv-stationerne nødt til at udbyde et programkatalog, der vækker seernes interesse. Det er omkostningfuldt for tv-stationerne selv at udvikle og producere nye programmer, hvilket er medvirkende til, at diverse tv-stationers programkatalog er fyldt med opkøbte og versionerede internationale tv-formater. Udviklingen af egne produktioner er ligeledes forbundet med en risiko for, at programmet bliver et flop, da det kan være vanskeligt at spå om et givent programs succes (Johansen 2012). De opkøbte tv-formater findes inden for alle typer af programgenrer på diverse tv-stationer.

På de forskellige tv-stationer findes der en lang række programmer, som har til formål at underholde seerne. Underholdende tv-programmer kan fungere og konstrueres på mange forskellige måder. Programmerne kan inddeles i flere forskellige kategorier med fokus på forskellige seergrupper. Centralt for disse programmer er, at de ofte går ind under den brede genre reality-tv, eller i det mindste låner elementer fra genren. Der er sket en kæmpe udvikling siden det første program, man kaldte reality, blev sendt på dansk tv i 1998. Grænserne for, hvad der er blevet sendt i tv gennem tiden, har ændret sig markant siden reality-genrens begyndelse i 1998, hvilket også gør sig gældende for selve genren reality. Tendensen er, at der kommer flere programmer om, hvordan helt almindelige mennesker er, og at vi kommer ind under huden på disse mennesker. Medieforskeren Ib Bondebjerg udtrykker det på følgende måde *"Reality fascinerer folk, det har det altid gjort. Realityen er lidt familie med sladder og at kigge ind ad naboens vinduer. Det er noget, som ligger dybt i os alle sammen"* (Lauridsen 2018). På baggrund af Bondebjergs citat, er det tydeligt, at vi som seere nyder at komme helt tæt på deltagerne i et givent program. Reality-tv er kendt for at handle om følelser, men er ligeledes med til at skabe følelser i seerne. Mange forskellige følelser. Disse følelser gør, at vi som seere enten forarges, underholdes eller kan pudse vores egen glorie (Ibid).

Det ovenfor skitserede syn på tv'ets udvikling, handlen med tv-formater, samt den markante udvikling inden for reality-tv-genren danner grundlaget for interessen for den forestående analyse.

Specialets problemformulering er således: *At indkredse og analysere de karakteristika, der er specielle for programmerne X-Factor og Helt Lyrisk, med henblik på at begrunde og opnå en bedre forståelse for programmernes position som købte og versionerede tv-formater. Samt analysere programmernes position ift. reality-tv genren.*

1.1 Specialets opbygning og metodevalg

Udgangspunktet for specialet er en analyse af programmerne *X-Factor*(TV2) og *Helt Lyrisk*(DR1), og har til formål at afdække, hvilke elementer programmerne er bygget op af, hvilke generer disse elementer stammer fra, samt hvordan programmerne relaterer sig til reality-tv. Som fundament for denne analyse har jeg valgt at undersøge *tv'ets fremkomst, dansk tv's historie, tv-underholdning, tv-formater* og *reality-tv*. Disse vinkler giver en overordnet historisk redegørelse og giver et bedre udgangspunkt for at forstå forudsætningerne for programmernes karakter som købte tv-formater og deres position ift. reality-tv. Vinklen om tv'ets fremkomst tager udgangspunkt i opfindelsen af selve fjernsynet, hvilket er en væsentlig historisk faktor for hele specialets formål. Vinklen om dansk tv's historie betragter jeg som en forudsætning for at få indblik i landets udvikling gennem tiden og for at få en bedre forståelse for de faktorer, der har præget nutidens danske tv-marked. Vinklen om tv-underholdning finder jeg central for bedre at kunne kategorisere de to programmer og for at få en bedre forståelse for, hvilken rolle tv-underholdning har på det danske tv-marked. Tv-format vinklen finder jeg specielt væsentlig, eftersom begge programmer er købte tv-formater. Handlen med tv-formater besidder specielle egenskaber og fordele, som jeg ser som en forudsætning at kende til for at undersøge de to programmer nærmere. Den sidste vinkel om reality-tv er endnu en væsentlig faktor, der giver et indblik i en stærkt fremtrædende tendens indenfor diverse tv-programmer. Reality-tv er en bred genre, der dækker over en masse forskellige typer programmer med vidt forskellige elementer, hvilket jeg finder interessant for min analyse af de to programmer.

Jeg har valgt at bygge min analyse af *X-Factor* og *Helt Lyrisk* på disse vinkler, eftersom jeg betragter programmerne som et godt eksempel på, at de ikke blot indeholder elementer fra

deres umiddelbare genre, men derudover indeholder flere forskellige elementer fra den brede genre reality. Videre mener jeg, at vinklerne er gode til at få en bedre forståelse af aspektet af, at programmerne er købte tv-formater. Afslutningsvis har jeg valgt at sammenligne nogle af de elementer, som programmerne er bygget op af i en kort diskussion. Den korte diskussion skal give et klart billede af programmernes position ift. reality-tv.

1.2 Fravalg

I min emnebeskrivelse har jeg beskrevet, at jeg vil analysere programmet *Toppen af Poppen*, der bliver sendt på TV2, men det har ikke kunne lade sig gøre, eftersom programmet er blevet fjernet på TV2Play pga. rettigheder og har været umuligt, at skaffe på anden vis. Jeg har derfor valgt blot at analysere *X-Factor* og *Helt Lyrisk*.

Jeg har videre valgt at analysere den sæson af *X-Factor*, der blev sendt i 2020, eftersom sæsonen der blev sendt i 2021 ikke var afsluttet, da jeg påbegyndte mit speciale.

1.3 Øvrig teori og kilder

Jeg har i specialet benyttet følgende forskellige kilder:

- Litteratur og teori
- Programmerne *X-Factor* og *Helt Lyrisk*

2. TEORI:

2.1 Tv-mediets historie

Tv er den internationale forkortelse for ordet "television". Ordet "television" kommer fra den græske term "tele", der betyder fjern og er koblet til den latinske *vision*, som betyder syn. Ordene fjernsyn og tv karakteriserer i udgangspunkt en teknologi, hvor lyd og billeder bliver overført via elektroniske impulser fra et sted til én eller flere modtagere (Gripsrud u.d.).

Fjernsynets historie som teknologi hænger sammen med fotografiets, filmens udvikling og serien af diverse opfindelser, hvor elektricitet blev anvendt til kommunikationsformål som fx telefon og telegraf. Sideløbende med udviklingen af telefon, telegraf osv. blev der arbejdet videre på en række forskellige opfindelser, hvor flere af disse skulle vise sig, at få betydning for den fremtidige fjernsynsteknologi (Ibid).

I begyndelsen af 1900-tallet blev der i flere europæiske lande eksperimenteret med overførelse af levende billeder via radiobølger. Den russiskfødte amerikanske ingeniør, V.K. Zworghin udviklede omkring 1930 et system, der skanderede billedet elektronisk i vandrette linjer. De første regelmæssige udsendelser af tv blev sendt af BBC fra d. 2/11-1936, hvor der blev sendt en time om eftermiddagen og en time om aftenen, hvilket blev set af omkring 20.000 seere i London. Tv'et blev en ny model for kommunikation, der slægtede sig på radioens hjemmemodtagelse og adskilte sig fra filmens uderum, der foregik i biografen. På grund af 2. Verdenskrig blev udviklingen i USA og Europa sat på pause, og først i slutningen af 1940'erne kom der gang i udviklingen igen (Bang, Tv 1930- 2011).

Den første danske offentlige tv-visning fandt sted den 30. oktober 1932 og ti dage frem fra Politikens Hus ved biograflærredet i Arena-Teatret. Først efter 2. Verdenskrig begyndte udviklingen af dansk tv i Statsradiofonien regi. De kunne lade sig inspirere af især England og USA, hvor tv-mediet allerede var taget i brug i årene op til 2. Verdenskrig. I forhold til en række andre lande kom introduktionen af tv relativt sent til Danmark, men sammenlignet med de øvrige nordiske lande, var Danmark et skridt foran. Dette skyldtes blandt andet Statsradiofoniens initiativrigdom på området. Grunden til, at Danmark først kom ordentlig i gang med tv efter 2. Verdenskrig, hænger bl.a. sammen med, at både opbygningen og udviklingen af mediet var en omfattende og dyr opgave for et lille land som Danmark.

Derudover var der i forbindelse med udenlandske erfaringer opstået en usikkerhed med hensyn til, om det nye medie overhovedet ville få en betydelig position.

I slutningen af 1940'erne var der godt gang i fjernsynsudviklingen i England og USA, og flere af de tekniske problemer, der havde præget de første eksperimenter var stort set blevet løst. Derfor var muligheden for at indføre fjernsyn i Danmark blevet realistisk. En lille gruppe ved Statsradiofonien begyndte at interessere sig for det nye medie. En række udenlandske tv-folk besøgte Danmark i håbet om at kunne sælge deres udstyr, men det var først i forbindelse med den engelske udstilling i 1948, at der kom gang i processen. Denne udstilling fandt sted i Tivoli, hvor engelske tv-folk i samarbejde med Statsradiofonien demonstrerede tv-mediets funktioner. Det var lederen af radioens underholdningsafdeling Jens Frederik Lawaetz, der stod for udsendelserne. Englænderne ønskede at sælge fjernsynsteknologi til Danmark, hvorimod Lawaetz fokuserede på at demonstrere over for myndigheder og fagfolk, at man også var i stand til at producere fjernsyn i Danmark. Statsradiofonien takkede nej til at erhverve sig det engelske udstyr, idet man ønskede at vente til, der blev etableret en fælles europæisk standard (Søndergaard 2006, 27). Dog indkøbte Statsradiofonien i 1949 et hollandsk forsøgsudstyr, der skulle bruges til at eksperimentere med. Diverse eksperimenter havde til formål at opbygge teknisk erfaring med det nye medie internt i Statsradiofonien og ved indenlandske radiofabrikanter, hvilket skulle resultere i fremtidig fremstilling af fjernsynsmodtagere. Lawaetz rejste udenlands for at indhente erfaringer med programproduktion. Han besøgte bl.a. BBC i London og Phillips, der i Holland var pioner i forbindelse med udviklingen af fjernsyn. De hollandske erfaringer viste Lawaetz, at det var muligt at producere fjernsyn med væsentlige lavere udgifter, end dem han var blevet præsenteret for fra BBC's produktioner. Lawaetz og en gruppe medarbejdere formåede at producere i alt 39 programmer, der blev udstillet i Forum i august 1950. Selvom forsøgsudstyret havde en dårlig teknisk kvalitet, blev programmerne modtaget positivt af offentligheden, hvilket havde stor indflydelse for Radiorådets efterfølgende beslutning om at fortsætte og udvikle forsøgene.

Radiatorådets beslutning så først dagens lys i 1951, eftersom etableringen af offentligt fjernsyn medførte store udgifter. Derudover var det vanskeligt at importere de billedrør, der var nødvendige for at bygge tv-apparater pga. nogle eksportrestriktioner, der var indført af valutariske grunde. Radioindustrien pressede finansministeriet så meget, at de til sidst gav efter og tillod, at der måtte importeres et lille parti rør. Adgangen til rørene gav mulighed for

at starte en 3-årig forsøgsordning med en times programmer tre af ugens dage, der var finansieret gennem lån i radiospredningsfonden (Ibid, 28).

Fjernsynets placering som en afdeling i Statsradiofonien gjorde, at mediet fra begyndelsen helt naturligt blev underlagt de samme medie-og kulturpolitiske formålsbestemmelser, som radioen var underlagt. Derfor blev fjernsynet skabt som *offentlig monopol* med *public service-forpligtelser* (Ibid, 29). Fjernsynets grundlæggende teknologiske form kunne på flere punkter nærmere betragtes som en udbygning af radioen end som et helt nyt medie, hvilket medførte, at fjernsynet uden problemer kunne omfattes af den gældende medielovgivning. Det fik den indflydelse, at fjernsynets programvirksomhed og organisation blev reguleret via den eksisterende ledelsesstruktur med et minister- og folketingsudpeget Radioråd og dets forretningsudvalg, programudvalget som hovedaktører.

Antallet af husstande med et tv-apparat var minimalt de første år, eftersom de først og fremmest var dyre at anskaffe, og for det andet dækkede sendenet kun hovedstadsområdet. Udvidelsen af sendenet skete først, da forsøgsordningen sluttede i 1954, og Folketinget vedtog, at fjernsynsvirksomheden permanent skulle være en del af Statsradiofoniens forpligtelser. Udvidelsen af et landsdækkende sendenet blev afsluttet ved Borholmssenderens åbning i 1960. Udvidelsen af sendenet medførte, at salget af tv-apparater steg, men det var først i begyndelsen af 1960'erne i forbindelse med højkonjunkturen, at der for alvor kom gang i salget (Ibid, 30).

I begyndelsen var programudbuddet stadig meget beskedent, og man havde fokus på hurtigst muligt at udvide sendetiden, hvilket skulle være med til at optimere markedet for tv-apparater. I januar 1954 blev der sendt fire dage ugentligt, men allerede i maj samme år blev der sendt seks dage ugentligt, og i august blev der sendt daglige udsendelser. Fjernsynets udsendelser var på daværende tidspunkt underlagt Radioloven fra 1937, hvor de skulle være af "oplysende, kulturel art". Dog lagde man allerede i de første år vægt på, at diverse programmer skulle have en form for underholdningsværdi (Ibid, 33). Programstatistikken for perioden 1951-1964 hang sådan sammen, at underholdning, dokumentarprogrammer og ugerevyer fyldte meget i sendefladen, hvilket underbygger tesen om, at man prioriterede underholdende programtyper, der skulle være med til at gavne mediets udbredelse. Dog faldt mængden af underholdningsprogrammer allerede i 1960'erne. Eftersom det samlede programudbud gennemgår en kraftig vækst gennem 1950'erne og 1960'erne.

2.1.1 Betydelige forandringer for dansk tv

Fjernsynets placering inden for Statsradiofonien havde en stor indflydelse på den måde tv-produktionsmiljøet udviklede sig på. Størstedelen af programudbuddet blev indkøbt i udlandet, og derudover benyttede man sig af udveksling af programmer gennem Eurovision-samarbejdet og senere Nordvisionen til at dække sendefloden. Udviklingen af egenproduktion var en central målsætning og en nødvendighed, eftersom man af tekniske grunde var nødsaget til at producere størstedelen af programmerne som direkte udsendelser. Selve produktionssystemet blev dannet ud fra en selvforsyningsstrategi, hvor Statsradiofonien satsede på at kunne producere inden for diverse programområder. Denne strategi var medvirkende til, at Statsradiofoniens sendemonopol i praksis ligeledes blev et *produktionsmæssigt monopol* for danske tv-programmer (Søndergaard 2006, 33). Fjernsyns-afdelingen voksede, hvilket førte til en omorganisering i 1959, hvor radio- og tv-virkomheden blev slået sammen. Dette medførte, at fjernsynsafdelingen blev nedlagt, og dens stofområder blev integreret i radioens allerede eksisterende afdelinger, som blev fællesafdelinger for begge medier. Den største forandring for tv-programvirkomheden ved denne omorganisering var, at tv'et nu blev placeret i en afdelingsstruktur, hvor diverse programmer redaktionelt blev opdelt efter stofområder og på den måde fremskyndede en form for fagspecialisering, hvilket kom til at have en stor indflydelse på tv'ets programudvikling i mange år frem. Denne ændring medførte også, at Statsradiofonien i 1959 skiftede navn til Danmarks Radio også kendt som DR (Ibid,36).

Det blev hurtigt tydeligt, at integrationen mellem radio og tv ikke fungerede som ønsket. Dette førte til, at radio og tv i 1964 blev adskilt og fik hver sin organisation. Tv'et fik selvstændige programafdelinger og kunne på den måde udvikle sig mere uafhængigt af radioen. Tv'et flyttede i 1964 ud i den nybyggede TV-byen i Gladsaxe, hvilket indebar en opgradering af tv-produktionsfaciliteterne og skabte en stor ekspansion af programudbuddet. Gennem hele monopoltiden var DR's tv-virkomhed bygget på en enkelt kanal. På trods af, at produktionsfaciliteterne blev forbedret gennem tiden, var der på intet tidspunkt fokus på radikale nyskabelser, der i sig selv kunne indføre organisatoriske forandringer. En af de største teknologiske forandringer var indførelsen af farve-tv i 1967, hvor størstedelen af produktionsapparatet blev fornyet (Ibid).

Ser man på tv'et i et kulturelt perspektiv, fik tv'et en markant indflydelse på dansk kultur. Tv'et var på en måde et vindue mod verden, der bragte nyheder og viden om både danske og udenlandske forhold og ligeledes underholdning direkte ind i stuerne til danskerne. Tv'et var også med til at ændre på danskernes boligindretning, idet tv'et fik status som en form for husalter i diverse dagligstuer. Derudover var tv'et med til at sætte dagsordenen for debatten imellem danskerne i perioden fra 1963-1988, eftersom DR var den eneste kanal. Under monopolen var DR en kulturinstitution, der var underlagt en offentlig forpligtelse til at vise kultur og samfund, og på baggrund af dette bragte man en omfattende formidling af en række andre kulturinstitutioners virke inden for hhv. litteratur, teater, film, idræt m.m. I de første årtier var tv en måde, hvorpå man kunne udvide publikum til allerede eksisterende begivenheder, lige fra teaterforestillinger eller idrætsstævner (Ibid,16). I takt med at tv indtog en mere central plads i befolkningens kulturforbrug og på den måde blev det vigtigste medie til at orientere sig i samfundet, betød det også, at tv's egen virkelighed i højere grad var med til at præge formidlingen af kultur og samfund. Rollen som medieinstitution var med til at præge tv's programvirksomhed, eftersom mediet på flere områder var blevet selvforsynende med stof, og derfor kunne tv nemmere selv sætte dagsordenen inden for flere områder. I de første årtier var tv meget afhængig af andre institutioner til at levere stof, men gradvist blev det disse institutioner, som blev afhængige af tv som markedsføringsvindue, hvilket gav tv-mediet større mulighed for at sætte rammerne for, hvordan kultur og samfund skulle formidles (Ibid).

2.1.2 Fremkomsten af konkurrence

Som tidligere nævnt, indebar DR's monopolstilling en stram politisk kontrol. De var underlagt krav om, at betjene en hel befolkning og tilgodese alle befolkningsgrupper i sit programudbud. På dette tidspunkt spillede seertal en ubetydelig lille rolle pga. den manglende konkurrence. DR havde mødt konkurrence gennem tiden fra nabolandenes tv-kanaler (svensk og tysk tv), og fra midten af 1980'erne fik de danske lokal-tv stationer en vis rolle, ligesom det blev muligt at få adgang til satellit-tv først via hybridnettet og senere via private antenner. Men ved TV2' oprettelse i 1988 begyndte en ny fase i dansk tv's udvikling, eftersom DR's monopolstilling blev afskaffet. Umiddelbart efter monopolbruddet opstod der konkurrence, som havde en betydningsfuld rolle på tv'ets vilkår. Det var først ved oprettelsen af TV2, at

konkurrencen fik indflydelse på det danske tv-systems udvikling. Konkurrencen på tv-markedet blev skærpet i løbet af 1990'erne efter oprettelsen af de to kommercielle stationer, TV3 og TvDanmark (Søndergaard 2006, 44).

Efter monopolbruddet begyndte tv for alvor at udvikle sig til en medieinstitution, hvor det i højere grad var mediets egen virkelighed, dets teknik og udtryksformer, tv-markedet og publikums præferencer, der bestemte måden at formidle på. Diverse programmets succes afhæng i højere grad af, om de kunne leve op til tv-mediets krav, og der var ikke længere kun fokus på indholdet. Efter monopolopbruddet og den stigende konkurrence går tv-mediet fra at have været afsenderstyret til at blive et modtagerstyret medie, hvilket skal forstås på den måde at:

”samfundet” i form af offentlige pålagte forpligtelser slækker på styringen af mediet. Til gengæld træder ”modtageren” i form af markedet for individuelle tv-forbrugere ind som et stadigt vigtigere styringsinstrument med det resultat, at tv-mediet i stigende omfang kommer til at måle sin succes i forhold til betjeningen af publikum” (Søndergaard 2006, 17).

Efterhånden som danskerne fik adgang til flere tv-kanaler, blev tv'ets status som fælles referenceramme gradvist udvandet. Tv-forbrugerne begyndte i stigende grad at fordele sig efter interesse i fx nyheder, sport, underholdning mv. I takt med internettets fremkomst blev denne opdeling af publikummet yderligere forstærket (Bang, Tv 1930- 2011).

I midten af 1980'erne startede opbygningen af hybridnettet, der gav mulighed for kabel-tv, og i 1987 blev forbuddet mod, at private måtte modtage satellit-tv via paraboler ophævet. På baggrund af dette fik den danske befolkning adgang til en lang række udenlandske tv-kanaler. I 1986 vedtog Folketinget at oprette et TV2 som en public service-tv-station, hvilken skulle supplere Danmarks Radio. TV2's finansiering blev oprettet som en blanding af reklameindtægter og licensmidler – frem til 2004, hvor TV2 udelukkende blev et statsligt aktieselskab, som der ikke havde adgang til licens (Ibid). Fra begyndelsen blev alt produktion (bortset fra nyhedsudsendelserne) lagt ud i entrepris til private produktionsselskaber. TV2 har sendt public service tv-programmer og reklamer siden d. 1. Oktober 1988, hvor kanalens lancering ophævede Danmarks Radios monopol på at sende landsdækkende tv (Bang, Tv2, 1998- 2012). Allerede i oktober 1988 begyndte TV2 at sende med en programflade, der på

flere parametre udfordrede Danmarks Radio, eftersom de valgte tv-formater, der indeholdte mere tv-tække, idet de var mere underholdende end belærende.

Midt i 1990'erne kunne danskerne se tv døgnet rundt, og udvalget af kanaler var udvidet. På baggrund af dette gennemlevede dansk tv en ny "tilgængelighedens tidsalder" efter monopoltidens smalle år. I starten af nullerne gik danskerne ind i "masseudbuddets tidsalder", hvor man kunne opleve flere hundrede udenlandske kanaler fra både kabel og satellit. Allerede fra 2010'erne blev det muligt at få tv *on-demand*, hvilket ramte den traditionelle form for tv hårdt, eftersom man for første gang i danmarkshistorien oplevede en tilbagegang (Jensen og (red) 2016, 75). Denne udvikling var et udtryk for to sammenhængende forskydninger: fra få til mange kanaler og fra flow-baserede kanaler, som blev sendt af tv-stationer på bestemte tidspunkter til on-demand-tjenester, hvor seerne kunne se, hvad de ville, når de ville via internettet. Overordnet set blev størstedelen af tv-mediet – produktion, lagring og distribution – digitaliseret. Videre medførte digitaliseringen nye æstetiske og økonomiske muligheder – interaktivt indhold og nye forretningsmodeller (Ibid).

Den stigende fremkomst af on demand-tjenesterne var med til at vise, at interessen for tv ikke var blevet mindre, men derimod den traditionelle måde at se tv på. I 2010'erne blev fjernsyn "på bestilling" mere dominerende, hvilket havde været længe undervejs ift. udviklingen. Seerne havde i mange år forinden gjort brug af video, vhs, dvd osv., hvor man kunne se det valgte indhold, når det passede én. Ligeledes var fremkomsten af netbaserede abonnementstjenester såsom Netflix og HBO Nordic fra 2012 med til at skabe nye muligheder for den enkelte seer. De nye streamingstjenester kombinerede billige priser og nem betjening på det helt rette tidspunkt, eftersom størstedelen af befolkningen havde hurtige internetforbindelser og computere, tablets eller intelligente tv-apparater. På baggrund af dette kunne man via internettet se programmer, som oprindeligt var sendt som almindeligt tv. På denne måde blev der mere tv, og seerne kunne nemmere selv bestemme, hvornår, hvor og hvordan de ville se tv (Ibid,76).

Op gennem nullerne steg antallet af kabel-tv-tilslutninger, men på trods af dette, beholdte DR og TV2 deres position som landsdækkende tv-kanaler helt frem til 2009, hvor det analoge sendenet blev slukket. Efter slukningen af det analoge sendenet opstod der en mere lige konkurrencesituation, hvilket først og fremmest skyldtes det nye digitale sendenets øgede kapacitet, og at TV2's monopol på landsdækkende tv-reklamer blev ophævet.

Dansk tv har altid været afhængigt af import af udenlandske programmer, der er langt billigere end egenproduktioner, og de mange nye kanaler gjorde afhængigheden endnu større. Overordnet set foretrak seerne at se danske programmer. Størstedelen af de danske tv-kanaler sendte fra midten af nullerne store mængder af amerikansk fiktion. Derfor blev danskproduceret indhold en vigtig brik i spillet om seerne. DR1 og TV2 konkurrerede indbyrdes om massepublikummet. Og stræbte især efter at indfange familierne. På DR1 og TV2 spillede nyheder en central og strategisk rolle i deres sendeflader, idet ingen af de kommercielle stationer havde nyhedsprogrammer, der kunne kategoriseres som signaturer for public service-kanalerne. Udover nyheder var fiktion også blandt de mest omkostningsfulde genrer på tv. På grund af de store omkostninger, har DR og TV2 været de to førende på området. Dansk fiktion har stået i skyggen af en stor mængde import af udenlandsk tv-fiktion, både film og tv-serier. De kommercielle kanaler brugte reality-programmer som en billigere erstatning for fiktionsserier (Ibid,95). Men også public service-kanalerne i Danmark satsede på nye typer af underholdning om og fra hverdagen. De klassiske fakta-programmer om samfund og kultur blev suppleret af forskellige livstilsprogrammer om privatlivet, hvor der var fokus på madlavning, huskøb havepasning osv.. På DR1 og TV2 indeholdte disse programmer en masse inspiration i fx *Hammerslag*(DR) og *Han, Hun og Haven*(TV2). Denne type programmer fik oftest en anderledes form på de private kanaler, hvor de ofte inkluderede kendte danskere, såsom *Til middag hos...*(TV3), hvor madlavning er i fokus. Generelt fik virkeligheden på overgangen mellem offentlige og private forhold en mere central plads i diverse programflader (Ibid). Den opsigtvækkende underholdning kom fra DR1 og TV2, de har op gennem nullerne været i skarp konkurrence om specielt seerne fredag aften – ugens absolutte højdepunkt ift. seertal. Med meget ensartede programtyper som store shows i serieform, ofte talentkonkurrence for amatører som fx DR's *Stjerne for en aften*(2002), *Talent*(2008-10) og *X-Factor*(2008-18)(TV2 har senere købt rettighederne til *Talent* og *X-Factor*) eller TV2's *Vild med dans*(2005-) og *Danmark har talent*(2014-) (Jensen og (red) 2016, 96). Disse shows kunne stadig i et vist omfang samle befolkningen (foran tv'et), og blev en form for signaturprogrammer for de store public service-kanaler på trods af, at der var tale om faste programkoncepter, der var indkøbt fra udlandet. En af kvaliteterne ved de store shows samt flere af reality-programmerne er en kombination af identifikation og interaktivitet:

”Man kunne selv melde sig, eller i hvert fald identificere sig med dem, der gjorde – og som tilskuer kunne man tage del i programmerne, både ved at tage del i programmerne, både ved at indsende sms-beskeder og ved at diskutere med de medvirkende eller andre seere før og efter udsendelserne på særligt oprettede websider eller de sociale medier” (Jensen og (red) 2016, 97).

Brugen af indkøbte formater fra udlandet er kun blevet større gennem tiden. Jeg vil derfor senere gå dybere ned i, hvad et tv-format er.

Ud over lavere omkostninger medbringer importerede formater en vis grad af forudsigelighed baseret på deres tidligere præstationer i andre lande (Waisbord 2005, 17). Afprøvede idéer kan bidrage til at mindske risikoen ved en mulig investering, og formaterne er på sin vis den ultimative risikominimerende programstrategi. Ejerne af diverse formater tilbyder hjælp baseret på egne erfaringer, der bl.a. inkluderer en oversigt over, hvordan formatet har præsteret i forskellige lande, hvilke ting der har fungeret, og hvad der ikke har samt informationer om nationale variationer (Ibid,18). Specielt reality-shows er attraktive for diverse tv-selskaber, idet de giver mulighed for at skabe en større trafik på deres hjemmesider, hvor man vil kunne finde fx interaktive spil, quizzer, informationer om deltagerne osv. (Ibid).

2.2 Tv-underholdning

Tv-underholdning befinder sig i et felt mellem de faktuelle og fiktive tv-genrer og udmærkes ved at have et fælles mål i forhold til seerne: Tv-underholdningen vil underholde seerne (Bruun 2006, 220). På trods af det fælles mål, så repræsenterer tv-underholdning ikke et stofområde, som fx tv-sport og er ligeledes ikke rettet mod en bestemt målgruppe, hverken voksne eller børn. Tværtimod udspringer tv-underholdningsgenrerne af fire samværsformer, der anvendes, når folk skal have det sjovt, og derfor også findes uden for mediet. Genrerne kan skelnes mellem optræden, sketch, leg og passiar, og de fire samværsformer rummer både tv-underholdningens historiske og socialpsykologiske rødder.

Når de fire samværsformer omsættes til tv-genrer, findes der: Showunderholdning, quiz- og gameshow, talkshow og tv-satire. Disse fire genrer forsøger på hver deres måde at fremkalde samværsoplevelser ved at fokusere på samtidighed mellem program og seer og

ligeledes ved at fokusere på selve kontakten mellem program og seere ved brugen af studiepublikum og værter (Ibid).

Showunderholdningen har det karaktertræk, at de oftest fokuserer på form fremfor indhold. Der stræbes efter det perfekte udførte nummer fremfor den enkelte kunstners personlighed, hvilket er i fokus for fænomenet show. I showunderholdningen befinder publikum og tv-seerne sig i tilskuerrollen og er en forudsætning for, at øvelse/træning kan blive til show. På baggrund af dette, er publikum en væsentlig del af fænomenet show. Det er graden af det enkelte nummers succes, der fremkalder publikums bifald. Fejl og mangler tåles ikke i showunderholdning, eftersom det tydeliggør det menneskelige. På baggrund af dette, kan showunderholdning betragtes som en kold og barsk form for underholdning, hvor fokus hovedsageligt ligger på at imponere og fascinere publikum/tv-seerne. Videre har showunderholdning en speciel type af vært tilfælles. Denne persons fornemmeste opgave er at skabe sammenhæng og flow mellem showets numre og forvalte kontakten til publikum på vegne af det samlede shows vegne (Ibid,220).

I quiz- og gameshows anvendes en række underholdningsformer, der tager afsæt i selskabslege og diverse spil. I modsætning til showunderholdning, der har rødder i offentlige forlystelser, har quiz- og gameshows rødder i privatsfæren, og derudover kræver denne genre *deltagere* fremfor tilskuere. Inden for quiz- og gameshows kan der skelnes mellem to grundlæggende former for legestil: den første er en legestil, hvor fokus ligger på selve konkurrencen og med viden og præstationer som omdrejningspunkt, hvor også en præmie kan have en gældende rolle. Den anden legestil har i modsætning til den første legestil ikke fokus på selve konkurrencen. Derimod fungerer selve konkurrencen og spillet mere som en mulighed for at være sammen med mennesker og have det sjovt, og det at vinde kommer i anden række. Præmien spiller oftest en lille symbolsk rolle, hvis der overhovedet er nogen. De to legestile har quizmasteren tilfælles, hvis rolle det er at styre spillet efter de gældende regler og forvalte kontakten mellem programmet og seerne. Rollen som quizmaster udfyldes på forskellige måder, men omdrejningspunktet er, at spillet eller legen er i centrum fremfor værten (Ibid).

I modsætning til de ovenstående genrer, fokuserer talkshowet på menneskeligheden og personligheden ved værten og diverse gæster. Derudover er det snakken eller passiar, der er omdrejningspunktet for underholdningen fremfor nummeret, spillet eller legen. Publikum og tv-seerne fungerer som *tilhørere* til historierne om det personlige og til samspillet mellem

gæsterne og værten. Størstedelen af genrens indhold bliver skabt via invitationen til publikum og tv-seerne om at indgå i et formodentlig frivilligt og poleret selskabeligt samvær, hvor det personlige ved gæsterne og værten skaber underholdningen. Værtens vigtigste opgave er at skabe den selskabelige stemning og kontakten til publikum og tv-seerne, og på den måde bliver værtens personlighed en vigtig faktor (Ibid).

Den sidste af de fire underholdningsgenrer er tv-satire, der har rødder i teaterets og revyens politiske sketcher og viser, og som fandt vejen til tv-mediet via radioen. Eftersom satire indeholder elementer af skuespil, læner det sig meget op ad tv-fiktion, men satiren spiller "på kanten" af fiktionsuniverset pga. den satiriske intention, hvor referencen til virkeligheden er en nødvendighed. Kontakten til publikum og tv-seerne skabes af en ankerperson eller af skuespillerne selv. Formålet med kontakten til publikum og tv-seerne er at motivere det enkelte indslag og dets baggrund i aktuelle hændelser eller tendenser. Således får publikum og tv-seerne rollen som de *indforståede medgrinere*, og latteren rammer på den måde magthaverne, "de andre" og i nogle tilfælde publikum og tv-seerne selv. Satire kan opdeles i to former: Den egalitære og den elitære. Den egalitære satire sigter efter magten i samfundet, hvorimod den elitære satire sigter efter de mennesker, der kritiserer magten. Fælles for de to former er, at de har forbedring som intention (Ibid).

2.2.1 Udviklingen af tv-underholdning i Danmark

Diverse underholdningsgenrer bliver i løbet af dansk tv's historie påvirket af samspillet mellem fire grundlæggende forhold, og et af disse forhold er økonomi. Budgettet til dansk tv-underholdning er meget lille og for et lille land som Danmark, er omkostningerne for at producere tv de samme, uanset om programmet er sigtet til 5 eller til 50 millioner seere. Det andet forhold er mediets stofbehov og grådighed, eftersom det er det samme publikum, der skal have serveret nyt indhold hver dag. Underholdningsstoffets omsætningshastighed er på den måde meget høj i tv, og i takt med udvidelse af sendetiden og fremkomsten af flere tv-stationer på markedet øges denne hastighed. Det tredje forhold er tv-mediets selvstændige udtryksform med en række mediekarakteristika, der er med til fremme bestemte æstetiske og indholdsmæssige træk i tv-underholdningen, og som hænger sammen med den brugssituation, som kendetegner mediet (Ibid,222). Det sidste og fjerde forhold dækker over

de centrale og store samfundsmæssige og kulturelle forandringer, der skete fra 1950'erne og frem til i dag, som i særdeleshed påvirkede tv-underholdningen. Den største påvirkning af tv-underholdningen stammer fra den ungdomskultur, som de gunstige økonomiske forhold i Danmark fra slutningen af 1950'erne skabte baggrund for. Denne ungdomskultur var filtret sammen med massemedierne, hvor specielt rock-, beat og popmusikken blev et tydeligt symbol på smagsforskellene ift. de ældre generationer. Kombinationen af disse fire forhold skabte et grundvilkår for, hvilke underholdningsprogrammer der blev produceret.

Sammenhængen mellem musik og medier opstod som lidt af et paradoks omkring 2000. Produktionen og forbruget af musik var stigende, hvorimod salget af cd'er var dalende, hvilket gjorde at musikbranchen gennemgik en strukturel krise. Løsningerne for dette skulle findes i både teknologiske og kommercielle forhold, hvor de i samspil kom til at spille en væsentlig rolle i diverse medier. Penge og kreativitet blev i højere grad investeret i markedsføringen fremfor selve musikken. Et bevis for dette var diverse talentprogrammer på tv, såsom *Popstars*(2001), *X-Factor*(2008), som både TV2 og DR1 satsede flere millioner på.

2.3 Tv-formaters fremkomst

I Jean K. Chalabys bog *The Format Age* gør han læseren opmærksom på, at der er flere grunde til at tv-formater, der er versioneret til det lokale publikum, fortjener mere opmærksomhed. Efter en stille halvtredsårsperiode omdannede formatrevolutionen, som fulgte med det nye årtusinde, pludselig en lille handel, der lå ved tv-industrien til en global forretning (Chalaby 2016, 1).

Versioneringer, der krydsede grænser, havde sin begyndelse i lydudsendelsestiden, hvor flere versioner af amerikanske shows dukkede op på BBC i slutningen af 1920'erne. En af favoritterne var talentshowet *Major Bowes' Original Amateur Hour*, der blev sendt i New York i 1934, og allerede to år efter adapterede BBC programmet. På trods af en generel ambivalent holdning til amerikansk underholdning, blev Amerika en stor kilde til inspiration for BBC (Ibid,17). Efter 2. Verdenskrig rettede BBC igen deres søgen efter inspiration mod Amerika. Det første format, der blev sendt på tv, var et comedy panel radioshow (*It Pays to Be Ignorant*), der havde premiere på WOR New York i juni 1942 og fik sin amerikanske tv debut på CBS i juni 1949. BBC's sortimentsleder Michael Standing blev opmærksom på programmet og fik forskellige kollegaer til at gennemgå programmet. De blev enige om, at det var hysterisk sjovt,

hvilket førte til, at de købte de britiske rettigheder fra Maurice Winnick, der repræsenterede nogle amerikanske radio- og tv-producere i Storbritannien. BBC omdøbte showet til *Ignorance Is Bliss* og betalte Sid Colin 40 guineas pr. episode for at omskrive og tilpasse de amerikanske manuskripter. Programmet fik premiere d. 22 juli i 1946 og blev en kæmpe succes (Ibid,18).

BBC's arkiver afslørede en række synspunkter og udvekslinger mellem BBC's ledere, Maurice og de amerikanske rettighedshavere. Omdrejningspunktet for disse synspunkter og udvekslinger handlede i mindre grad om gebyrer end rettigheder. BBC var i starten meget uforstående overfor ideen om, at noget så u håndgribeligt som et koncept på et show kunne være ophavsretligt beskyttet og på den måde legitimere et gebyr for duplikation. Problematikken startede med *Ignorance Is Bliss*. Den amerikanske original var skripteret, og selvom Sid Colin knap henviste til disse manuskripter, så var BBC villig til at betale for dem. Dog var BBC imod, at betale et licensgebyr for selve programmet. Dette blev mere presserende med quizshowet *Twenty Questions*, der blev sendt på Mutual radio Network i februar 1946 og i amerikansk tv for første gang i november 1949. Quizshowet kom aldrig på britisk tv, men blev sendt i radioen i februar 1947. Som tideligere var BBC villige til at betale et gebyr, såfremt det ikke lignede en licensbetaling. Eftersom *Twenty Questions* ikke indeholdt noget manuskript, skrev BBC's assisterende direktør for den juridisk afdeling, G.D.G. Perkins, til Winnick i 1947, hvor han bl.a. fortalte at hans gebyr var beregnet ud fra følgende: "*for his enterprise and labour in obtaining the American recording and bringing it to the Corporation*" (Ibid,20). Otte måneder senere bekendtgjorde Perkins, at han var helt sikker på, at der ikke fandtes nogen ophavsret, der hverken var anerkendt af engelsk eller amerikansk lov ift. ideen, planen eller formen for programmet. Denne udmelding mødte stor modstand. Den amerikanske rettighedsindehaver var meget utilfreds med ikke at modtage et gebyr. L. Wellington formulerede det på følgende måde: "*the owner considers that his copyright does exist – not in the idea, but in the format, i.e. the ghost voice, quickies, etc.*" (Ibid). BBC's egen advokat, Benard Smith, i New York var enig med Wellington og rådede selskabet med at fortsætte med forsigtighed, eftersom formatejeren kunne starte en retssag på baggrund af flere årsager, herunder illoyal konkurrence og ikke mindst fornærmelse af ophavsretten. Han advarede BBC på følgende måde:

"In several cases where negotiations took place in New York, the Courts of this State have recognized the right to recover compensation for the submission of a

"combination of ideas expressed in a concrete formula original" with the author and entrusted to a third party for sale. [...]

Mere ideas also cannot be the subject of copyright. However, a person's particular method or expression of portrayal is the subject of copyright, and cannot be copied or plagiarized. Thus, it has been held that there may be literary piracy without actual use of the dialogue" (Chalaby 2016, 20).

BBC valgte at blive på Perkins side under hans strid med Winnick i januar 1949. Aftalen inkluderede ikke ophavsret, men derimod en betaling på 1000 pund for at afvikle alle krav i forbindelse med "lydudsendelser" *Twenty Questions* i Storbritannien. På baggrund af det uafklarede spørgsmål omkring rettigheder blev *Twenty Questions* aldrig sendt på britisk tv. Det var først med det tredje program, *What's My Line?*, at BBC og Winnick kunne lave en acceptabel aftale for begge parter. BBC gik med til at underskrive en licensaftale med Winnick efter de viste interesse for programmet. Kontrakten blev underskrevet d. 29 juni 1951. Kontraktens første klausul fastsatte formålet med gebyret. Winnick gav BBC retten til 26 enkeltoptrædener på britisk tv for et gebyr på 300 pund. Efter de britiske tv-rettigheder blev etableret, gengav den femte klausul de andre rettigheder, der var knyttet til programmet. Det blev videre aftalt, at alle rettigheder i forbindelse med titlen *What's My Line?*, som Winnick havde skabt, var forbeholdt ham. Dette omfattede bl.a. scene-, lyd- og oversættelsesrettigheder mm. Denne kontrakt stiftede det juridiske fundament for tv-format industrien, og bliver betragtet som dens fødselsattest. Det var første gang en tv-station accepterede at betale for ideen og hele showets opbygning, altså showets format. Kontrakten var med til at bestemme, at begrebet format indebærer retten til at genskabe et givent program i et andet område samt alle rettighederne, der er knyttet til det originale program. Denne handel med rettigheder førte til dannelsen af rettighedsmarkedet og medvirkede til at den internationale tv-formathandel voksede (Ibid). I dag er formathandel blevet en industri på flere milliarder dollars, fordi diverse tv-stationer føler sig mere trygge ved at købe shows, hvor der findes informationer og beviser på det enkelte programs koncept, succes osv.

2.3.1 Hvad er et tv-format?

I dag findes der flere hundrede shows, der er versioneret på tværs af verden. Det anslås, at omkring en tredjedel af diverse primetime-programmer, der er skabt af amerikanske og tyske kommercielle tv-stationer, er blevet købt eller solgt til versionering. Størstedelen af de

populære shows og innovative programmer på tværs af platforme, lige fra gameshows til talentkonkurrencer, er ofte formater. Derudover sluttede en periode, hvor handlen var begrænset til reality og let underholdningsprogrammer. Genrer som fiktion, drama, krimi serier og komedier tilsluttede sig formatrevolutionen og blev genskabt verden over.

David Keane og Albert Moran definerer *Format*-begrebet som "*processes of systematization*"(specifikt knyttet til tv-programmer). De pointerer, at format har erstattet genre som medieindustriel term til at benævne programmer, der er lette at sælge og implementere: "*templates providing detailed production and marketing guidelines*" (Magder 2004, 147). Ligeledes citerer Ted Magder daværende tv-producer og leder af Endemol UK Peter Bazalgette for at sige, at formater er "*concentrated idea with rules*" (Ibid).

Magder, , Keane og Moran forstår formatbegrebet som en samling af *variable* og *invariable* elementer, som kan kombineres på en lang række forskellige måder. Den danske Pia Majbritt Jensen definerer et format som et programkoncept, der er solgt til *versionering* i mindst ét land ud over oprindelseslandet. Videre referer hun til Morans første bog om formater, der er skrevet før reality-tv gjorde sit indtog på den globale tv-scene – som en pointering af, at det ikke er reality-tv, der har opfundet tv-formatet som begreb for transnationalt salg og versionering af programmer (Jerslev, Reality-tv 2014, 13). Moran mener, at et format skal forstås som: "*the set of invariable elements in a program out of which the variable elements of an individual episode are produced*" (Moran 2006, 20).

Tv-formater kan være vanskelige at forstå. Kynikere siger, at et format er ethvert show, som nogen er villige til at betale for, og nogle advokater hævder, at der ikke findes noget sådant som et format, eftersom ideer ikke kan ophavsretligt beskyttes. Derfor kan formater anses som komplekse mangesidede kulturelle varer, der kan defineres i fire dimensioner.

For det første er et tv-format et show, der er baseret på formatrettighederne for et allerede eksisterende show, hvilket kaldes *a remake produced under licens* (Ibid,8). Christoph Fey, der er tidligere administrerende direktør for *Format Recognition and Protection Association* (FRAPA), definerer det således: "*A format is a recipe for making remakes and format trading is the selling of remake rights which enable buyers to produce a local remake of the original programme tailored to suit their domestic television market*" (Ibid,8). Formatrettigheder opstod i 1950'erne, og en førende UK-baseret distributør definerer formatrettigheder således:

“Format Rights’ means (a) the right to license third parties outside the territory of the primary Broadcaster the right to develop and produce one or more New Programmes based on the Format; (b) the right to authorize such third parties to distribute, exhibit, perform, broadcast or otherwise exploit such New Programmes in the territory where the New Programmes are produced in perpetuity; and (c) the right for Distributor to exploit the New Programmes in any media worldwide and/or license such right to third party” (Chalaby 2016, 9).

Disse rettigheder eksisterer på lige fod med andre, der inkluderer følgende:

1. *Ancillary rights*: er alle rettigheder til at udnytte et program i ethvert medie, hvilket omfatter merchandise rettigheder, interaktive rettigheder og multimedierettigheder, musikudgivelsesrettigheder, radiorettigheder, optagelsesrettigheder, scenerettigheder og teatraliske rettigheder.
2. *Clip sales rights*: er retten til at sælge eller licensere uddrag fra et program til optagelse i andre programmer eller andre medier.
3. *Television rights*: dækker over broadcasters nye medierettigheder, indsamling af samfundsrettigheder, interaktive tv-rettigheder, ikke-teatraliske rettigheder video-on-demand-rettigheder.
4. *Video rights*: er retten til at fremstille, duplikere, promovere, distribuere og sælge eller leje programmet på fx DVD, UMD, CD ROM eller enhver anden lignede enhed (Ibid).

Opstår der et juridisk spørgsmål, besidder alle tv-formater ikke den samme position ift. loven. *Skripterede formater* er de letteste at beskytte, eftersom man udtrykker identificerbare fortællinger og karakterer, hvorimod reglerne og strukturen i fx et reality-program kan være vanskeligere at beskytte mod krænkelse af ophavsretten. Eftersom *ikke-skripterede formater* skaber og organiserer en fortælling på samme måde som fiktion:

“*Supernanny, Faking It*[...] – all giants of the reality genre. All have very clear first and last acts – a call to action and a final judgement – but between them too, within the constraints of reality they’re derived for, the same structure as Shakespeare, as Terence and as Horace. Inn all you can see the pattern – initial enthusiasm, goals achieved, things falling apart, catastrophe faced and victory snatched from the jaws of defeat. The king of them all, The X-Factor, works by following a very clear – if elongated – act structure; in fact all reality television is built on classic Shakespearean shape (Chalaby 2016, 10).

En af forskellene er den måde, hvorpå historien konstrueres på. Ikke-skripterede formater erstatter “the script” med en *engine* (Ibid,10). Engine er det begreb Moran, Magder og Keane bruger for de invariable elementer. En engine skal forstås som et sæt regler og *formatpunkter*,

der er designet for at skabe dramatiske akts og storylines. Formatpunkter er de karakteristiske elementer, der er med til at understøtte historiefortællingen. Formatpunkterne kan være et objekt, en bestemt opgave, en udfordring i et underholdningsprogram eller en speciel funktion (fx de roterende stole i *The Voice*, TV2). En engine kan også være "the elimination engine" (deltagerne stemmer hinanden ud), "the voting off engine" eller "the popular elimination engine" (seerne stemmer en deltager ud fra et givent program). The elimination engine og the voting off engine findes ofte i samme program. En klassisk engine i reality er eliminationsprocessen, som kan struktureres på et utal af måder og organiseres omkring en masse forskellige formatpunkter, der passer til det pågældende program. Engine er altså de distinktive knudepunkter, som skaber spænding, interesse og interaktivitet, og omkring hvilke de fleste variable elementer kan konstrueres, hvilket er med til at skabe fornyelse i det invariable (Jerslev, Reality-tv 2014, 13).

Diverse shows indeholder såkaldte *trigger moments*, hvilket kan sidestilles med cliffhangers i fiktion. I reality-programmer forekommer disse ofte ved uventede drejninger eller afstemningsmomenter. I talentkonkurrencer forekommer disse momenter, når værten afslører resultatet af seernes stemmer. Ligeledes opbygger reality-programmer ofte en form for dramatisk præsentation omkring protagonistens transformation i et program, hvad enten det er en proces med selvopdagelse, begyndelsen på en ny karriere eller rejsen til berømmelse (Chalaby 2016, 10). På baggrund af dette kan man sige, at både skripterede og ikke-skripterede formater fortæller historier dog ved hjælp af forskellige teknikker.

På baggrund af det overståede ved vi nu, at tv-formater kan beskrives som et programkoncept, der er realiseret i et land og solgt til versionering i ét eller flere lande. Tv-formater er enten skripterede eller ikke-skripterede. Skripterede formater er manuskriptbaserede, hvilket er dominerende i drama-sammenhæng. Ikke-skripterede formater erstatter "the script" med engine, hvilket fungerer som et sæt regler og formatpunkter, der er med til at skabe dramatik og storylines.

For at få en bedre forståelse af, hvordan et format bliver konstrueret, vil jeg i det følgende komme nærmere ind på, hvordan et format bliver til.

2.3.2 TV-formatet som en opskrift

Formuleringen tv-formater som en opskrift dækker over to ideer. For det første bliver det pointeret, at tv-formater kombinerer en kerne af regler og principper, der er uforanderlige og elementer, der kan tilpasses, når det bevæger sig verden over. Tv-formater ses som en opskrift, men de kan ligeledes betragtes som en formular, hvilket bedst kan illustreres med analogien af sport. En fodboldkamp bliver afviklet via regler, der er skabt af en international forening. Disse regler – the engine – sætter rammerne for, hvordan kampen skal spilles, hvor den spilles ift. banens længde/bredde, og hvor længe kampen varer. Det er det samme, der gør sig gældende for tv-formater. Et sæt forudbestemte regler der er med til at skabe et specifikt udfald. Den tidligere direktør for programmerne på ITV, medstifter af All3Media and BBC, David Liddiment formulerer det på følgende måde:

”Stephen Lambert [creator of some of the world’s leading formats in factual entertainment] worked out that what broadcasters want is they want to know the outcome, they don’t want to commission a film with an outcome they don’t know. So what a format does is it creates an outcome, it creates an arc, a story and it does it week in week out, so you can manufacture it like a production line. So what starts as a form, which is a singular individual voice, the documentary becomes part of factory television”(Liddiment, interview 2001) (Chalaby 2016, 11).

Dette gør sig gældende for størstedelen af tv-formater. Tager man udgangspunkt i talentkonkurrencer, så behøver de ikke at vide, hvem der har størst mulighed for at vinde. For diverse tv-stationer er det vigtigere at vide, at formatreglerne vil skabe en masse drama i løbet af processen og ende ud med et spændende og underholdende resultat. Et tv-format bidrager til at skabe øjeblikke med sikkerhed for, at der sker noget interessant og underholdende, og at kameraet er på det rette sted til at fange det (Chalaby 2016, 12).

Tv-formaternes resultats styring er en væsentlig årsag til at formathandlen er blevet til en flere milliarder dollars forretning. En handel med tv-formater inkluderer mere end bare selve tv-formatet. En handel indledes med klassificeringsdata, som den enkelte tv-køber kan gennemse, inden de forpligter sig til noget. Disse data giver et indblik i showets performance i en lang række territorier, planlægningsscenerier, kanaler og publikum. Derudover kan køberne se vurderinger fra andre kanaler, der ligner deres egen. Bliver et tv-formats

klassifikationer internationalt anerkendt, så indikerer det, at programmets struktur er solidt. Denne form for bevis er betydningsfuld for diverse købere, da det er en god indikation på, hvorvidt en tilpasning vil fungere lige så godt på deres tv-station (Ibid). Dog skal det slås fast, at internationale anerkendte klassifikationer ikke er nogen garanti for succes, men derimod kan de være med til at gøre mulige købere opmærksomme på, hvilke risici der kan forekomme.

Der forekommer to distinkte stadier i et formats tilblivelse, *papirformatet* og *formatpakken*. Papirformatet er også kendt som synopsis eller onesheet. Papirformatet, består af et tv-formats første inkarnation, som er et primært salgsredskab, der skal være med til at sælge en programrække til det produktionsselskab, der skal producere den, eller til den broadcaster, som skal sende og finansiere den. Papirformatet kan være repræsenteret i mange forskellige udformninger. Den første version er oftest på to sider eller kortere og beskriver kort den pågældende programseries titel, basale ide, længde og stil, og evt. også budget, målgruppe og tiltænkt placering i program-flowet (Wedell-Wedellsborg 2005, 28). Således minder papirformatet om et almindeligt programforslag. Dog afviger den på et punkt, eftersom det internationale marked er tænkt med ind i processen fra starten, såsom at produktionsmanualen skrives på engelsk.

For at kunne få fat i et show, der har været under udvikling i flere år og produceret i flere forskellige lande, skal man erhverve sig en formatlicens. Denne licensaftale er en del af formatpakken, der indebærer en betydelig overførsel af ekspert viden. Licenshavere vil få tildelt nogle dokumenter, der er bedre kendt som *formatbiblen*, hvor man kan læse om alt, hvad der er at vide for at kunne producere det givne show. Disse formatbibler kan være på hundredvis af sider og indeholder information om fx budgetter, scenografier, castings procedurer, vært profil mv., der er knyttet til det givne shows produktion. De indeholder også formatreglerne, der bestemmer hvilke elementer, der kan ændres, og dem der skal forblive intakte. På den måde er formatbiblen beregnet til at beskytte det enkelte shows mekanik og mod uigennemtænkte ændringer. Formatbiblen indeholder ligeledes en række lokal viden. Dokumenterne kan opdateres med information, der er indsamlet i de områder, hvor det enkelte show er blevet produceret. Hvis der bliver afprøvet en ide, der har succes, så bliver den videreført, og ligeledes bliver en mislykket ide noteret, så det kan advare mulige købere. Sue Green, der er veteran i branchen, formulerer det på følgende måde: "[...] a format is a show that has been "debugged" to remove the mistakes that have been made that won't be made

again" (Ibid,13). På baggrund af det overståede kan den tredje årsag til den ekstraordinære vækst i formathandlen findes. Eftersom diverse produktioner bliver finpudset fra et område til et andet, bliver omkostningerne gradvist mindre. Produktionsmodellen, der er blevet til via formatpakken/formatbiblen, udgør en af de vigtigste økonomiske fordele ved formatlicenser. Nyttig information kan også videregives af konsulentproducere, hvis arbejde er at guide og hjælpe lokale hold med at etablere showet. De vil tage ud til det lokale hold og hjælpe, så længe det er nødvendigt. Bliver det givne show stadig produceret i dets oprindelsesland, så har det lokale hold også mulighed for at blive inviteret til at besøge det originale sæt for at få hjælp og inspiration. Det er i alle parter interesse, at der sker en vellykket overførsel af ekspertise (Ibid).

På baggrund af papirformatet og formatpakken er formaterne med til at systematisere tv-mediets tendens til "*variation i gentagelsen*" (P. M. Jensen 2005, 4). De regulerer programmets indhold gennem flere individuelle episoder ved at organisere den variation, som hver enkelt episode repræsenterer. I løbet af formaternes systematiseringsproces er det regelbundne mindst lige så vigtigt som det at overtræde reglerne lidt ad gangen. Formater opfører sig lidt som genrer og kan med semiotikeren Yuri Lotmans genreterminologi betegne den relation, der er mellem formatets enkelte delniveauer og formatet som en mere generel størrelse, for "*incomplete equivalence*", ukomplet lighed (Ibid,5). Forstået på den måde, at ligesom et tv-program kan indeholde træk fra forskellige genrer, kan formater ligeledes bestå af elementer fra forskellige ideer og afvige fra originalen. *Formatversioneringer* befinder sig inden for et kontinuum mellem det radikalt forskelsløse og det radikalt anderledes, inden for hvilken der ligeledes findes en "*variation og gentagelses*" akse. På denne måde er hver enkelt versionering med til retrospektivt at konstituere og bekræfte "*the imaginary object that is the format*" (Ibid). Formatversioneringer indebærer en lang række muligheder og fordele, der er med til at hjælpe diverse tv-produktioner, hvilket jeg vil komme nærmere ind på i det følgende.

2.3.3 Formatversionering

Størstedelen af årsagerne til det stadig stigende brug af formatversionering skal findes i multikanalsystemet. Tv har gennemlevet en udvikling fra, at magten lå hos et lavt antal traditionelle broadcastere til i et stadigt stigende omfang at være blevet et fragmenteret og

differentieret multikanalsystem, som både indeholder de traditionelle broadcastere og en række nye aktører inden for specielt den kommercielle sektor (P. M. Jensen 2005, 4).

En negativ konsekvens af forandringerne er faldende seertal til stort set alle typer tv-programmer. Dette gør sig også gældende i Danmark, hvor det næsten udelukkende er omkostningstunge dramasatsninger og vigtige landskampe, der kan få seertallene op på den rigtige side af én million. Denne situation har betydet, at der er sket et fald i tv-systemets behov for de helt dyre primetime genrer som fx drama. Derimod opgraderer man inden for billigere genrer såsom livstil og reality, samtidig med, at man gør alt for at holde udviklingsomkostningerne nede (Ibid). Det er her formatversionering gør sig gældende, idet det indeholder en række potentielle juridiske, politiske og vigtigst af alt økonomiske gevinster for henholdsvis formatudviklere og for de lokale producenter, som køber diverse formatrettigheder.

Tv-formatet er et væsentligt element i tv-branchens regulering af det "genbrug" og den udveksling af programindhold, som vi i højere grad ser i dag, men som et eller andet sted altid har fundet sted. Dette finder sted på baggrund af tre ting: 1) På baggrund af multikanalsystemet har genbruget, udvekslingen og deciderede efterligninger af diverse programindhold gennemgået en markant stigning de seneste år, eftersom efterspørgslen og behovet for indhold er større, end før er set. 2) Dette har skabt et større fokus i branchen for at kontrollere, hvem der benytter sig af et givent indhold, for på den måde at sikre sig størst mulig økonomisk gevinst. 3) Før multikanalsystemets fremkomst vidste formatudviklere måske ikke noget om et evt. plagiat, og de havde sjældent den internationale rækkevidde, så de kunne sagsøge udenlandske plagiater. Dette er anderledes i dag, eftersom formatudviklerne ofte indgår i et større transnationalt medieforetagende. Derudover har den internationale tv-brancher skabt *Format Recognition and Protection Association*(FRAPA), der fungerer som et supplerende middel til at undgå plagiater (Ibid).

Det at købe og versionere et format, fremfor selv at udvikle eller sende det udenlandske originalprogram indeholder en række fordele for aftagersiden. I forhold til et selvudviklet program sparer den lokale producer de forholdsvis høje udgifter, der er ved det, man kalder "research and development"(R&D), hvilket dækker over de indledende research og udviklingsøvelser, som det færdige program bygger på. Derudover kommer de fleste formater, som bliver handlet - på papiret - med en større garanti for succes, eftersom de har været igennem mindst to runder R&D. Der er på den ene side blevet givet grønt lys fra

diverse tv-chefer for overhovedet at producere formaterne. På den anden side er de blevet videre testet af seerne i mindst ét land eller flere. En versionering indeholder også den fordel, at den foregår på det lokale sprog, hvorimod et opkøbt originalprogram ofte vil være på et sprog, der er uforståeligt for størstedelen af den lokale tv-seere. Det øgede behov for mere tv-indhold førte, specielt på de kommercielle kanaler, til import af udenlandske programmer, men det blev hurtigt tydeligt, at publikum generelt foretrak nationalsproget og –produceret indhold: "I de seneste årtier har seertal bekræftet, at når de får valget, så foretrækker seerne hjemligt og regionalt tv frem for udenlandsk" (Waisbord 2005, 19). Dette har været med til at styrke det lokale produktionsmiljø og videre været medvirkende til, at udenlandske formater er blevet versioneret til dansk tv.

Videre udspiller det versionerede program sig i en genkendelig kontekst. Forstået på den måde, at de medvirkende i et givent program måske kommer fra byer og steder, seerne kender, de har jobs, som seerne måske selv har, og deres problemer ligner langt hen ad vejen seernes egne. På denne måde skaber versioneringen et større identifikation hos seerne, hvilket kan bidrage til højere seertal og på den måde skaffe flere reklamekroner og større overskud. Endelig bidrager versioneringer til politisk goodwill, eftersom de betragtes som lokale produktioner i programregnskabet (P. M. Jensen 2005, 6).

2.4 Udviklingen af ikke-skripterede formater i det 20. århundrede

Tv-format revolutionen blev skabt af reality programmer. I starten af 00'erne udgjorde game shows næsten 50% af alle handlede tv-formater, reality programmer (inklusive fakta underholdning) udgjorde 26% og skripterede programmer 5.0%. Med tiden faldt procentdelen af game shows til en tredjedel, hvorimod reality programmer (inklusive fakta underholdnings- og talentprogrammer) fortsatte sin ekstreme vækst med mere end 50% af de formaterede programmer. Derudover voksede andelen af skripterede programmer til næsten 15% (Chalaby 2016, 131-132).

Genren reality er specielt tilpasningsdygtig, hvilket har medført at størstedelen af reality shows havner på formatmarkedet.

Som tidligere skrevet er der sket et fald i tv-systemets behov for de dyre primetime genrer som fx drama, eftersom de er omkostningstunge. Derimod ser man en stigning inden for

billigere genrer, såsom livstils- og reality-programmer. Jeg vil i det følgende se nærmere på genrerene reality.

2.5 Reality-tv

Reality-tv har ry for at være trash-tv og forbundet med, hvad den australske medieforsker Misha Kavka har beskrevet: *"low production values, high emotions, cheap antics and questionable ethics"* (Jerslev, Reality-tv 2014, 2-3). På baggrund af denne kritiske diskurs har producenterne af reality-tv gjort alt, hvad de kan for at lokke seere til og fastholde dem. Flere af de elementer, som kritikerne har set ned på, er dem der har været med til reality-tv's succes. På mange måder har reality-tv været en kæmpe succes. I det sidste halvandet årti har reality-tv haft stor indflydelse på programudbuddet og ikke mindst måden af tænke programmer på på den globale tv-scene (Ibid,3). Ved at sætte fokus på konfliktfyldte situationer og følelsesmæssige udbrud har reality-tv kunnet fremtvinge forskellige følelser og reaktioner i seergruppen og startet debatter omkring diverse moralske dilemmaer, programmernes konfliktfyldte og højspændte iscenesættelse af "virkelighed" og "intimitet" (Ibid).

- *"It has been said that 'It is hard to define Reality TV other than to say that it has nothing to do with reality and everything to do with TV'. In fact, the production of reality programming and its documentary and factual TV forebears has everything to do with 'reality'"*.
- *"Reality TV is something of a misnomer, and not because it has nothing to do with reality, but because it will in time come to have less and less to do with television"* (Jerslev, Reality-tv 2014, 12)

De to overstående citater stammer fra midten af årtusindets første årti og er et udtryk for, at virkelighedsspørgsmålet, hvad vi skal forstå ved "reality" i reality-tv, har været et af de mest debatterede i forhold til diverse programmer (Ibid,12). I første citat er der fokus på reality-tv's baggrund i (filmiske) dokumentar- og (televisuelle) fakta-formater, og at forklaringen på reality-tv's fremkomst skal findes i tv-institutionelle forhold. I det andet citat understreger Gary Carter reality-tv's placering i et tværmedialt landskab. Reality-tv har uden tvivl en særlig virkelighedsrelation, men det væsentlige er reality-tv's særegne mulighed for at kunne

fungere på en diverse medieplatforme – hvilket gør det mere besværligt, at tale om reality-tv som en sammendragende betegnelse for en række programmer. For at få en mere præcis definition af reality-tv er det oplagt at gå vejen gennem genrebegrebet (Ibid).

2.5.1 Reality-tv som genre

Reality-tv anvendes som en ubevidst samlebetegnelse af medieindustrien, af journalistikken og mediekritikken og af seere. Den amerikanske professor, Jason Mittell, har udgivet bogen *Genre and Television* (2004), hvor han spørger, om man kan betegne reality-tv som en "full-fledged television genre". Hans eget svar på dette er, at reality-tv er en genre, eftersom vi fremstiller reality-tv som en sådan, når vi taler om reality-tv (Jerslev, *Reality-tv* 2014, 12). Mittell udtrykker det på følgende måde: "*the core unifying feature of reality TV as a genre*" altså "*not any textual element, but the broad circulation of the reality TV generic label as a category, allowing us to make sense of these programs and their cultural associations*" (Ibid). Betegnelsen reality-tv bliver brugt på samme måde, som vi fx bruger drama, ungdomsfilm osv. *Genre* er en betegnelse, som vi ofte benytter til at beskrive ligheder mellem en stor mængde materialer.

Allerede i 1980 tilskyndede Steve Neale forståelsen af genre som *systematiseringsprocesser* og den australske litteraturteoretiker John Frow skildrede genre som *gøren* (doing) og som *effekt*. Dette kan forstås således at, genrer *er* ikke, genre er noget der *skabes vedvarende* i og er en effekt af en række historisk bestemte forsøg på systematiseringer i og udvekslinger mellem forskellige afdelinger af mediekulturen såsom programudviklere, forskere, journalister osv. Ifølge Mittell er genre sociale og kulturelle konstruktioner. Betegnelsen genre kan bruges i forskellige kontekster. For programplanlæggere kan genre bruges som et arbejdsredskab, og for seere kan genre være med til at etablere en bestemt forventningshorisont (Ibid,13).

Reality-tv er som udgangspunkt en hybrid genre, eftersom der er mange forskellige formater der mødes, hvoraf flere af disse formater i sig selv er hybrider (Ibid,15). Indenfor forskningslitteraturen anvendes betegnelsen reality-tv både som en paraplybetegnelse til at betegne en række former for fakta-underholdning bredt og til at karakterisere specielle programtyper, som ikke er ensbetydende med fakta-genrer. Betegnelsen fakta-underholdning bliver ofte sidestillet med reality-tv. Hybriditeten er inden for de sidste femten år blevet mere omfattende, og et bredt felt af formater kan i dag inkluderes i betegnelsen reality-tv, der, som

Anette Hill siger, er blevet *"the default definition for a media mix of factual entertainment"* (Jerslev, Den store bagedyst og reality-tv 2018, 164).

Christa Lykke Christensen og Stig Hjarvard belyste allerede i 2012, at på den ene side var seertilslutningen til en række reality-programmer faldet, men at tv's samlede programlandskab på den anden side *"er fyldt med programmer, der på den ene eller anden måde står i gæld til reality-tv bølgen"* (Christensen og Hjarvard 2012). På de store tv-stationer som DR1 og TV2 er reality-tv en central del af den brede familieunderholdning, samtidig med at flere elementer fra reality-genren bruges i mere oplysende programformater (Ibid).

Anette Hill argumenterer for at: *"the implications of reality television as a new kind of inter-generic space are everywhere"* (Jerslev, Den store bagedyst og reality-tv 2018, 164). Derudover citerer hun *Big Brother*-skaber og programudvikler Gary Carter for i 2013 at sige, at *"reality television is becoming invisible: it is hard to identify what it is, precisely, and yet its implications are seen everywhere, even in the news"* (Ibid). Dette stiller spørgsmålstegn ved, hvordan man kan definere dette "moving target", som Hill kalder reality-tv. Hvorledes skal man forstå det nye mix af allerede etablerede genrer og formater, der gennem en længere periode har ændret både forståelsen som iscenesættelsen af "reality", af virkeligheden, og som hele tiden knopskyder i nye formater. Det er karakteristisk, at genrefornyelsen i løbet af perioden i mindre grad er sket indenfor reality-gameshowet, men derimod i højere grad i reality formateringer indenfor genrer som talentshows og reality-dokumentarer, der indeholder elementer af socialt eksperiment (Ibid).

Diverse formater er forskellige og blander sig ofte med hinanden. Anne Jerslev argumenterer for, at reality-tv kan forstås som 1) serialiserede, ikke-skripterede fakta-underholdningsformer, hvor almindelige mennesker eller kendte følges i deres "naturlige" omgivelser (hjemme, på arbejde eller lignede) eller i konstruerede rammer. Deltagerne kan være underlagt et sæt spilleregler og et forudbestemt koncept, hvori de skal agere sammen med andre, 2) som følger det intime liv med fokus på konfliktsituationer og følelsesmæssige reaktioner og med kameraet tæt på også kaldet følelses-tv, jf. Jerslev. Der fokuseres på følelser og følelsesmæssige udbrud, 3) For de programmets vedkommende, som udspiller sig i konstruerede rammer, indeholder et konkurrenceforløb. Seerne har i de formater, som indeholder en live-del, indflydelse på udfaldet af konkurrencen via afstemninger om hjemsendelse (Ibid,165). På baggrund af dette kan det være svært at lave skarpe distinktioner. Overordnet kan de væsentligste subkategorier deles op i følgende grupper:

- 1) *Dokusoaps* (eller reality dokumentar)(*De unge mødre, Livet er fedt, Familien fra Bryggen*). I starten omfattede disse programmer ofte livet på stressfyldte arbejdspladser(politistationen, skadestuen osv.). I den seneste årrække har dokusoapen imidlertid specielt beskæftiget sig med det private liv. På baggrund af dette tangerer dokusoapen livstilsprogrammet. Dokusoapen har vist sig at være et holdbart reality-format, serialiserede beretninger om og fra hverdagens dramatiske og mindre dramatiske begivenheder. Den har rødder i dokumentarfilmen, specielt den observerende dokumentar. Dokusoapen adskiller sig tydeligt fra den klassiske observerende dokumentar ved brugen af en fremtrædende voice-over, der er med til at skabe sammenhæng i krydsklipningen mellem programmets forskellige medvirkende. Derudover forekommer der ofte interviews med deltagerne, hvor tilrettelæggerens spørgsmål er klippet ud, så deltagerens svar kommer til at fremstå som glimt af den personlige historie, der i betroelsens monologiske form formidles tilsyneladende direkte til seeren (Jerslev, Reality-tv 2014, 20-21)
- 2) *Reality-magasiner* (*Station 2, Operation X*). Backstage med fx politiet, dramatisk observerende kamera og følelsesmæssige højdepunkter. Det er oftest et kriminalmagasin, der beskæftiger sig med både aktuelle og henlagte, men uopklarede kriminalsager. Reality-magasinet benytter sig ofte af forskellige dokumentariske formater, såsom rekonstruktioner, interviews med aktører fra tidligere dramatiske hændelser, og live-optagelser fra studiet eller fra en journalist ude i marken (Jerslev, Vi ses på tv 2004, 34).
- 3) *Reality-game-shows* (*Big Brother, Robinson Ekspeditionen, Paradise Hotel, The Bachelor*). Følger ofte en gruppe mennesker, der under konstant overvågning skal modus vivendi i en ofte uvant setting og indeholder ofte et konkurrenceelement.
- 4) *Livstilsprogrammer* (*Hokus Krokus, Fra Skrot til slot, Helt solgt, Keder du typen, Hammerslag*). Det går fra problem til problemløsning eller fra ønske til ønskeopfyldelse. Rammen omkring programmerne er faktuel. Opgaver af forskellig slags sættes i scene og udføres af deltagerne under guidning af tv-værter, fagfolk eller de såkaldte livsstileksperter.

- 5) *Coaching-programmer* (*Rent hjem, Super Nanny, What Not to Wear, De fantastiske fem*). Disse programmer betegnes også ofte – sammen med programmer som *The swan, Extreme Makeover (Mit nye jeg)* og *Home Edition(Extrem hjemmeservice)*
- 6) *Make-over-programmer*. Make-over-tv er den sammenfattende betegnelse, der dækker over en lang række tv-programmer, som indeholder et forvandlingsaspekt, og hvor forvandlingen/transformationen af fx bolig, krop eller livsform strukturerer programmets forløb. Dette gør sig også gældende for nogle livsstils- og coachingprogrammer, at de indeholder en struktur, der minder om make-over-programmer. Ligeledes er flere talentshows struktureret i overensstemmelse med make-over-formlen, og i reality-game-shows er den ofte impliceret. Make-over-programmer kan beskrives som *interventions-tv*.
- 7) *Talentshows* (*Popstars, Scenen er din, Stjerne for en aften, X-Factor, Vild med dans*) Programmer, hvor almindelige mennesker med et "skjult" talent arbejder på at udvikle dette og kæmper mod andre. Også her findes en række forskellige formater, hvor nogle trækker på make-over-programmet, fx *X-Factor*, der forsøger at forvandle "almindelige" mennesker" til professionelle sangere (Jerslev, *Medie- og kommunikationsleksikon* 2013) (Jerslev, *Reality-tv* 2014, 17).

De overstående subgenrer er hver især hybrider, og definitionen lægger op til diskussioner om både centrale og mindre centrale eksempler, eftersom dens bagvedliggende forståelse af genrebegrebet som familieligheder tydeliggør det processuelle og foranderlige (Jerslev, *Reality-tv* 2014, 19). I disse subgenrer indgår en række formentaler med forskellig vægt. Reality-tv fokuserer på menneskers snak, deres konflikter og deres følelser, og formmæssigt er betroelsen som kommunikationsform karakteristisk (Jerslev, *Medie- og kommunikationsleksikon* 2013, 165). Et element, der ofte bliver brugt er det observerende kamera, der er tydeligst i dokusoaps, hvor det overordnet neutralt følger livet blandt en gruppe mennesker, hvilket også forekommer i reality-games-shows. Begge formater anvender endvidere et andet element, nemlig en gennemgående *voice-over*, som med sin sammenbindende speak er med til at skabe tidslig og dramatisk kontinuitet (Jerslev, *Medie- og kommunikationsleksikon* 2013). Et tredje element er fortrolige betroelser til en oftest tavs *Off frame*-interviewer, der fungerer som et fortællende element i disse formater. Med brugen af det tilsyneladende observerende kamera og betroelsen til kameraet skaber programmerne

en tæthed til seerne og giver dem en fornemmelse af autentisk fremtræden. Det fjerde element er studieværten, der har vekslende betydning i de forskellige underholdningsformater. I dokusoopen er studieværten fraværende, i reality-game-showet er de oftest kun til stede ved udstemningssegmentet, hvorimod studieværten er i forgrunden i talentshows og livsstilsprogrammer. I livsstilsprogrammer optræder studieværten ofte sammen med eksperter (fx håndværkere, gartnere osv.), som den udspørger, hjælper osv.. I en række make-over-programmer og coaching-programmer glider værts- og ekspertrollen sammen. Yderligere indeholder make-over-programmerne begrebet *spectacle of the reveal*, der dækker over det øjeblik, hvor resultatet af det givne programs make-over bliver afsløret (Jerslev, Reality-tv 2014, 34). Et sidste element er i de underholdningsprogrammer, der indeholder et konkurrenceelement, hvor seerne har en aktivt deltagende rolle. Dette ses ofte i reality-game-shows og talentshows. Seernes sms-stemmer indgår direkte i konkurrenceresultatet ved siden af dommerteamets ekspertisebaserede vurderinger (Ibid).

I forhold til make-over-programmer taler Rachel Moseley om et televisuelt *make-over takeover* i det nye årtusinde. Make-over-formlen bidrager til det hybride sammenrend i reality-tv med fokus på et specielt narrativ om forandring. Et af disse hybride formater, der inkluderer reality- og make-over-elementer er det nye årtusindes talentshow. Der findes en række talentshows, der er en blanding af talentkonkurrence (om en præmie), realityshow (”almindelige menneskers” drømme) og make-over-program (forvandlingen fra ordinær til ikke-ordinær). Diverse deltagere gennemgår en make-over med henblik på tilpasning til et liv i rampelyset. Via en række forskellige følelsesfulde forløb med dramatisk højdepunkter, hvor nogen vinder og andre stemmes hjem. Man følger en række deltageres forvandling fra håbefulde amatører til mere tjekkede og professionelle artister (Jerslev, Reality-tv 2014, 33).

Man anvender ofte kategoriseringer og systematiseringer, når man skal forstå fænomener i verden. Det skal dog pointeres, at kategoriseringer ikke er facitlister, som en gruppe tekster med magt skal indordnes. Derimod kan kategoriseringer og systematiseringer anvendes som redskaber til at åbne vores øjne for det historisk ændrede, og belyse at det nye måske ikke er så nyt, som vi troede (Jerslev, Reality-tv 2014, 34).

I forhold til at definere reality-tv som genre eller som en overordnet paraply for en række forskellige fakta-underholdningsprogrammer vil en række programtyper (eller subgenrer) være mere centrale i bestemmelsen af genren, og nogle programmer indenfor den samme

subgenre vil være mere centrale end andre. Jerslev mener, at man i visse tilfælde kan kalde diverse fakta-underholdningshybrider en form for *"reality-light versioner"*.

2.6 Følelses-tv

Jævnfør Anne Jerslev eksisterer der en intimiseringstendens i medierne, hvilket betyder, at *"[...] det intime og det private er trukket i forgrunden i nutidens medielandskab[...]"* (Jerslev, Vi ses på tv 2004, 13). I dag fylder det private mere og mere i det offentlige rum, og tidligere grænser for, hvad man mente, det offentlige skulle blandes ind i, ændres i forbindelse med, at denne intimiseringstendens bliver større og mere omfattende:

"Den forøgende interesse for iscenesættelse af det intime rum og enkeltsubjektets erfaringer og oplevelser går hånd i hånd med en forøget interesse for programmer, der handler om virkeligheden og har almindelige mennesker som omdrejningspunkt. Programmer af denne type flourer i en lang række forskellige former på tv-fladen" (Jerslev, Vi ses på tv 2004, 15).

Specielt de forskellige former for reality-programmer anvender personlige henvendelser direkte til seerne, i form af et "jeg", som føler, oplever og kommunikerer disse subjektive erfaringer ud til seerne, som om de stod ansigt til ansigt (Ibid,14). På baggrund af dette bliver mødet mellem seeren og "jeg" intimt. Jerslev lægger vægt på, at disse programmer på forskellige måder iscenesætter rummet mellem mediet og modtageren som et intimt møde og optimalt benytter sig af kommunikative strategier for på den måde at skabe nærhed til seerne og berøre seerne følelsesmæssigt (Ibid,16). I følelses-tv eksisterer der ikke nogen interviewer. "jeget" kommunikerer som tidligere nævnt direkte ud til seerne, og på den måde bliver seerne ikke bare en tilskuer, men derimod en ligeværdig, som bliver nødt til at forholde sig til "jeget" (Ibid,26). Diverse reality-tv-programmer bruger forskellige strategier og formater til at fange seernes interesse, hvilket varierer fra program til program. Jerslevs betegnelse *følelses-tv* er ikke udtryk for en moralsk position:

"Følelses-tv kan spekulativt udarte til rent føleri; følelses-tv kan give en fornemmelse af, at det emotionelle register manipuleres i sving, og følelses-tv kan afsætte sig som flygtige og ikke-mindeværdige øjeblikke; men i bedste fald kan følelses-tv også i genuin forstand vække den menneskelige medfølelse,

fordi vi bliver vidner til menneskelige dramaer, der berører os på et niveau, der sætter sig" (Jerslev, Vi ses på tv 2004, 28).

Reality-tv er en af de dominerende former for følelses-tv, dog er intimitetens emotionelle gevinster ikke lige dominerende i alle reality-former. Mange forskellige former for fakta-programmer forsøger også på at involvere seeren på en bestemt måde for at skabe dette første persons intime møde og den emotionelle kontrakt med seeren, hvilket er med til at skabe en fornemmelse af nærhed. På baggrund af dette er den intime første person-henvendelse eller intimiteten som indhold ikke forbeholdt reality-programmer (Ibid,31).

En bedre forståelse for tv'ets historiske udvikling gennem tiden, det stigende fokus på tv-underholdningsprogrammer på diverse programsendeflader og ikke mindst redegørelsen af definitionen på reality-tv bidrager til en bedre forståelse af de faktorer, der vil gøre sig gældende for at kunne analysere programmerne *X-Factor* og *Helt Lyrisk*. I det følgende vil jeg analysere programmerne *X-Factor* og *Helt Lyrisk*, med det fokus, at de er købte og versionerede tv-formater. Videre vil jeg se nærmere på, hvilke elementer fra diverse genrer, der er med til at opbygge programmerne. I forlængelse af analysen af hvilke elementer programmerne er opbygget af, vil jeg se nærmere på deres position ift. den brede reality-tv genre.

3. Analyse

3.1 *X-Factor* som opkøbt tv-format

Navnet "X-Factor" refererer til, at programmet forsøger at finde den udefinerbare egenskab, der karakteriserer en rigtig sangstjerne. "X-Factor" er den ubekendte faktor – den lille ting, der gør den store forskel. *X-Factor* er set ude fra både et underholdningsprogram og en talentkonkurrence, hvis formål, som titlen fortæller, er at finde den solist eller gruppe, der er indehaver af den ekstra, ubekendte faktor, som vil kunne gøre solisten eller gruppen til en succes.

X-Factor er et tv-format, som har haft stor succes i en lang række lande såsom Storbritannien, Belgien, Tjekkiet, Grækenland, Holland, Island, Portugal, Rusland, Spanien, Australien, Columbia og ikke mindst Danmark. Det er et konceptprogram, der er opfundet af briterne Simon Cowell, der har en baggrund som talentspejder. Cowell lancerede *X-Factor* med sit nystartede plade- og produktionsselskab *Syco*. Tv-formatet *X-Factor* blev en del af den internationale tv-koncern *Fremantles* idekatalog. Programmet *X-Factor* blev første gang sendt i 2004 på ITV i England og har efterfølgende kørt i over 50 lande (L. B. Jensen 2017). Cowell optræder stadig den dag i dag som dommer i den britiske version af *X-Factor*.

På trods af at programmet havde stor succes i flere lande, så takkede bl.a. TV2 nej til formatet i første omgang. Udover at programmet måske ikke passede perfekt ind i tv-stationens værdier, så var TV2 bekymrede for, hvorvidt de kunne finde en dansk udgave af den succesfulde Simon Cowell, der har en central rolle i det originale program. På DR sad daværende underholdningsredaktør Søren Therkelsen og DR1's chefredaktør Ulla Pors Nielsen og overvejede, om *X-Factor* skulle være deres næste sats til fredagsunderholdningen. DR1 modtog formatpakken med den oplysende formatbibel, hvor de kunne finde en masse informationer om tv-formatet *X-Factor*. DR1's bekymringer handlede om, at programmet skulle gennemgå nogle store ændringer, altså versioneringer for at blive DR-egnet. DR1 mente, at med den barske og umiddelbare bedømmelse af håbefulde deltagere og de kontante konkurrerende dommere, der skændes for åben skærm, var det et program, der adskilte sig fra de underholdningsprogrammer, der normalt forekommer på DR1. På baggrund af diverse bekymringer hos de to DR-chefer, valgte de at inddrage mediedirektør Lars Grarup. Efter

nogle ugers diskussioner og overvejelser endte det med, at *X-Factor* blev DR1's nye fredagssatsning. Efter beslutningen udtalte Søren Therkelsen følgende:

”Da vi gik i X-Factor-retningen, insisterede jeg på at ville forhandle med Fremantle i London for at sikre, at DR fik fjernet og redigeret alle de kommercielle og etiske dele ud af formatsaftalen. Alt det, der ikke var foreneligt med DRs public service-værdier, regler og retningslinjer” (L. B. Jensen 2017).

Det var altafgørende for DR1, at de fik lov til at skrotte alle de kommercielle elementer fra den britiske penge- og pr-maskine, men stadig at kunne producere et program der var tro mod det originale program. En formatbibel indeholder en kerne af regler og principper omkring det givne program, men ligeledes indeholder den nogle elementer, der kan tilpasses, når formatet bevæger sig verden over. Dette blev tilfældet, da *X-Factor* skulle produceres i Danmark. Den danske udgave af *X-Factor* skulle produceres af produktionsholdet på *Blu*. Engleske *Fremantle* sendte et hold medarbejdere til Danmark for at dele information, erfaring mm. til at producere *X-Factor*. Der blev indgået aftaler omkring nogle punkter, hvor den danske udgave af *X-Factor* ville adskille sig fra det originale tv-format. I det originale format var der fire kategorier: ”grupper”, ”+25”, ”drengene” og ”piger”, hvorimod der i den danske udgave kun blev dannet tre kategorier: ”15-24”, ”+25” og ”grupper”(I sæson 6 blev aldersgrænsen i den unge kategori sat ned til 15-23 og i sæson 7 blev den yderligere sat ned til 15-22). DR forsøgte at skrotte gruppe-kategorien, idet man vurderede, at talentmassen ikke var stor nok i Danmark, men det afviste *Fremantle*, da de mente, det var en nøgle-karakteristika for programmet (Ibid).

En af de største diskussioner omhandlede sammensætningen af dommerpanelet. *Blu* gik efter mottoet ”en man elsker, en man hader og en man kan identificere sig med”. I den første sæson blev sangeren fra *Infernal* Lina Rafn og sangskriveren Remeé valgt som de elskværdige og identificerbare. Videre blev den provokerende jazzmusiker Thomas Blachman valgt som den, man skulle hade, eftersom han var kendt for at turde sige hvad han mente og gå lige til grænsen. Thomas Blachman har været med i alle sæsoner undtagen én, selv efter formatet flyttede over på TV2.

Første gang *X-Factor* blev sendt i Danmark var d. 4. januar i 2008 på DR1. Det første afsnit af *X-Factor* i Danmark havde lidt over en million seere. Finalen i 2008 havde omkring 2,2 millioner seere, hvilket er et tydeligt bevis for programmets succes. Sammen med Italien og

Storbritannien er Danmark det land, der har produceret flest sæsoner af det succesfulde underholdningsprogram. DR1 har efter den populære første sæson af den danske versionering af *X-Factor* efterfølgende sendt 11 sæsoner af programmet, hvorefter TV2 købte rettighederne til konceptet, så programmet har siden 2019 været sendt på TV2. Jeg vil i det følgende se nærmere på sæson 13, der var den anden sæson på TV2.

3.1.1 *X-Factors* overordnede opbygning

For at deltage i programmet skal man være mindst femten år gammel. Audition er åben for både solister og grupper. Der bliver afholdt auditions i Odense, København og Aarhus, hvor en masse håbefulde deltagere skal ind foran de tre dommere. De tre dommere i sæson 13 var Thomas Blachman, Oh Land og Ankerstjerne. Programmet har yderligere den populære vært, Sofie Linde, der hepper og støtter deltagerne både før og efter, de skal ind foran dommerne. I de første tre afsnit sidder dommerne i et studie ved et bord og lytter til deltagerne. For at gå videre skal solisterne eller grupperne have mindst to "ja'er" fra de tre dommere. Når alle de håbefulde deltagere har fået chancen inde foran dommerne, skal kategorierne fordeles mellem dommerne. Deltagerne opdeles i tre kategorier: solister under 23, solister over 23 og grupper. I afsnit fire ser man de sidste auditions, hvorefter værten, Sofie Linde, går ind til de tre dommere for at fortælle, at auditions er slut. Videre fortæller Sofie Linde, at dommerne normalt ville få annonceret hver sin kategori på dette tidspunkt, men at der i denne sæson er blevet ændret i konceptet. Dommerne vil ikke få tildelt sin kategori før de i fællesskab har udvalgt, hvem der skal med videre til "Five Chair Challenge". Normalt ville dommerne få tildelt hver sin kategori, hvorefter de på egen hånd skulle udvælge de solister/grupper, som de personligt føler har det, der skal til og som de kan se sig selv arbejde med. I stedet for skal de sammen diskutere og argumentere for, hvem de ønsker med videre. Dommerne bliver overraskende hurtigt enige om, hvem de gerne vil se videre til "Five Chair Challenge" uden de helt store diskussioner. Dommerne ender med at udvælge ni i kategorien grupper, elleve i kategorien solister over 23 og elleve i kategorien solister under 23. Sofie Linde vender tilbage til dommerne for at annoncere, hvilken kategori den enkelte dommer får tildelt. Kategorierne fordeler sig således, at Blachman får solisterne under 23, Oh Land får solisterne over 23 og Ankerstjerne får grupperne. Efter annonceringen af hvilken kategori den enkelte dommer har

fået, er det blevet tid til at deltagerne skal have afsløret, hvem deres dommer er. Afsnit 5 indledes med at solisterne og grupperne bliver præsenteret for hvem deres dommer er. Efter afsløringen afholder den enkelte dommer en workshop for sine deltagere. Ved denne workshop får de forskellige deltagerne lov til at synge foran dommeren og de andre i samme kategori, hvorefter dommeren har mulighed for at komme med gode råd til den enkelte deltager fremmod "Five chair challenge". "Five Chair Challenge" bliver afholdt i Kulturværftet i Helsingør. Ved "Five Chair Challenge" skal deltagerne én efter én ind foran dommerne, hvor dommeren til den tilhørende kategori skal bestemme sig for, om deltagerne fortjener en stol. Deltagerne bliver enten tildelt en stol eller valgt fra. Selvom en deltager får tildelt en stol, så kan vedkommende ikke føle sig sikker, før alle deltagere i den givne kategori har været på scenen, eftersom en deltager der er blevet tildelt en stol, kan blive skiftet ud med en anden. De fem deltagere, der sidder tilbage i stolene, når alle har været på scenen, har klaret sig gennem andet nåleøje og går videre til "Bootcamp". Oh Lands solister over 23 er de første, der skal på scenen. De fem solister, som Oh Land tildeler en stol, og som sidder i stolene til sidst er Elina, Ilona, John, Kali og Nicklas. I afsnit 6 er det Thomas Blachmans solister under 23, der skal på scenen. De fem solister, der sidder i stolene til sidst og går videre til "Bootcamp" er Alma, Emil, Karen Marie, Mathilde og Nichlas. I det syvende afsnit er det Ankerstjernes tur til at udvælge, hvilke fem grupper han ønsker at arbejde videre med på "Bootcamp". I gruppekategorien har dommeren mulighed for at fjerne én eller flere stole, hvilket også er tilfældet i afsnit syv. Ankerstjerne vælger at fjerne to stole, idet han ikke føler, at der er potentiale nok i de ni grupper, der er udvalgt til "Five Chair Challenge". Idet Ankerstjerne fjerner to stole, så har han mulighed for selv at sammensætte to grupper ud fra de tidligere deltagere, der har gjort indtryk på ham. De fem grupper, der ender med at gå videre til "Bootcamp" er Da-Noize, Kjurios, Magnus og Aksel, Smokey og Sway.

"Bootcamp" bliver afholdt i Thy oppe i Nordjylland. Thomas Blachmans solister under 23 er blevet indlogeret i et redningshus i Klitmøller, Ankerstjernes grupper indtager Hanstholm Madbar og Oh Lands solister over 23 opholder sig i Hanstholms fyrtårn. I afsnit 8 bliver Ankerstjernes egne sammensatte grupper præsenteret for de andre grupper, hvorefter grupperne én efter én skal ind foran Ankerstjerne og synge. Det samme gør sig gældende for Thomas Blachmans solister under 23 og Oh Lands solister over 23. Under "Bootcamp" skal de tre dommere hver især udvælge tre solister/grupper, der skal gå videre til liveshows. Kun tre solister og grupper fra hver kategori, i alt ni deltagere, udvælges af dommerne til at gå videre.

I afsnit ni er det blevet afgørelsens time for, hvilke solister og grupper, der går videre til liveshows. Thomas Blachman vælger at sende Alma Agger, Mathilde Caffey og Emil Wismann videre til liveshows i kategorien solister under 23. I kategorien solister over 23 vælger Oh Land at sende Kali, Ilona og Nicklas Mietke videre. Ankerstjerne vælger i kategorien grupper Sway, Smokey Eyes og Magnus og Aksel. Efter "Bootcamp" går *X-Factor* over til at sende live hver fredag aften kl. 20:00 på TV2.

Hvert liveshow indeholder et tema, som er med til at påvirke, hvilke sange deltagerne skal synge. Deltagerne skal synge en sang, der går ind under det pågældende tema. Under live-udsendelserne kan seerne være med til at påvirke, hvem der skal forlade showet via sms og på *X-Factors* egen app. De to deltagere, der har fået færrest stemmer, skal synge igen, hvorefter de tre dommere skal stemme på, hvilken af de to deltagere, der skal gå videre til næste uges live-udsendelse, og hvem der skal sendes hjem.

I det følgende vil jeg tage udgangspunkt i de forskellige afsnit fra sæson 13, der blev sendt på TV2. Jeg vil se nærmere på de forskellige afsnit med auditions, udvælgelsen til "Five Chair Challenge", "Bootcamp" og ikke mindst diverse "liveshows". Jeg har valgt at have fokus på de forskellige processer i programmet, eftersom de hver især afbilleder en vigtig del af det samlede koncept af tv-formatet *X-Factor*. Derudover vil jeg se nærmere på, hvilke virkemidler der bliver anvendt i diverse afsnit for at skabe spænding og ikke mindst gøre programmet underholdende.

3.1.2 Underholdning i fokus

Den 13. sæson af *X-Factor* består af 20 afsnit, hvoraf de første ni afsnit ikke er live. Produktionen har derfor haft god mulighed for at klippe afsnittene sammen, så de er fyldt med spænding, drama og ikke mindst underholdning. På TV2Play beskrives første afsnit på følgende måde: "*Sangtalenter fra hele Danmark er mødt op for at synge foran Ankerstjerne, Oh Land og Thomas Blachman, men ikke alle klarer sig lige godt*" (*X-Factor* Afsnit 1 - 1. Auditions i København 2020). Allerede i afsnittets beskrivelse bliver der lagt op til, at dommerne ikke bliver overrendt af sangtalenter.

Første afsnit bliver indledt med Thomas Blachman, der sætter sig og spiller trommer. Via en blanding af halvtotale-, halvnær- og nærbilleder hører man Blachmans trommespil som baggrundsmusik, imens han via voice-over siger følgende: "*musik er det, der får os til at blive*

mennesker. Musikken er i os alle sammen. Det er timing, evnen til at skabe stemninger og følelser, at få tiden til at stå stille. Det er poesi, humor, det er livet, for livet uden musikken... Hvad er vi så?" (Ibid, 00:04-00:42). Efterfølgende vises en montage af forskellige livsbegivenheder, højtid mm., hvor vi mennesker bruger musikken. Montagen viser bl.a. billeder og videoer fra fx et bryllup, en fødselsdag, en juleaften mm. Netop øjeblikke, hvor vi ofte anvender musik. En voice-over pointerer ud fra diverse klip, der vises i montagen, at musik følger os gennem hele livet. Lige fra vores første vuggevise, til dansen med den første kærlighed. Ligeledes holder den os i hånden, når vi fejrer nogle af livets største øjeblikke. Videre ser man Oh Land via ultranær- og nærbilleder siddende ved et klaver, hvor hun via en voice-over fortæller følgende om sin opfattelse af musikken: "*Musik har altid været mit sprog for følelser. I musikken har jeg kunnet udtrykke ting, som har været svært at sige med ord*" (Ibid, 01:10-01:18). Der forekommer nærbilleder af Oh Land, hvilket er en beskæring, der ofte bruges i klip, hvor følelser er i fokus, hvilket gør sig gældende for dette klip. I forlængelse af Oh Lands beskrivelse af sit syn på musikken kommer Ankerstjernes syn på musikken. Ankerstjerne formulere det således: "*Musik var min første kærlighed. Mit liv har jo ændret sig fuldstændig pga. musik. Jeg har fået lov at lave noget, som hele landet kender og synger med på*" (Ibid, 01:19-01:30). De tre dommere kommer fra forskellige baggrunde i musikbranchen, men alligevel indeholder deres beskrivelser af musik nogle af de samme ord som fx følelser, kærlighed og sprog. Overordnet set mener de alle tre, at alle følelser kan udtrykkes gennem musikken i mange forskellige situationer. Musik er ofte noget, der bringer os sammen.

Dommerne ankommer til København, hvor programmets første audition skal afholdes. Via et total kranskud ser man den lange kø af håbefulde deltagere, der jubler, vinker og venter på at komme ind foran dommerne. Efterfølgende vises en montage af en lang række forskellige deltagere i halvnær og nær beskæring. Denne montage giver et billede af, hvor forskellige mennesker med samme drøm kan se ud. Deltagerne er "almindelige" mennesker, som seerne kan identificere sig selv med.

Dommerne placerer sig bag det velkendte dommerbord, der er formet som *X-Factor* logoet. Dommerbordet fungerer som et formatpunkt, eftersom det er et tilbagevendende element i størstedelen af afsnittene. Første håbefulde deltager, der skal ind at stå på krydset foran de tre dommere er den 50-årige familiefar til syv, Michael Dandanell. Michael virker meget selvsikker og overskudsagtig i sin introduktion. Han fortæller følgende om sig selv:

"Mine børn synes, at min sangstemme er helt fantastisk. Det er noget, jeg siger, de skal sige. Ellers får de ingen lommepege. Da jeg var 40 år, gik jeg fra kun at synge, når jeg havde fået nogle bajere, til at synge i ædru tilstand også. Det er en ventil, man kan åbne op for i weekenderne og komme ud og underholde til bryllupper og store fester generelt. Det fedeste ved at tage ud at spille er jo de her penge, men det tør jeg ikke sige. Hvor mange jobs, vi har spillet? Det tør jeg ikke sige, hvis skatte væsnet lytter med" (X-Factor Afsnit 1 - 1. Auditions i København 2020, 06:20-7:00).

Michael fortæller inde foran dommerne, at han har prøvet at stille op i *X-Factor* før. Første gang var for ti år siden, hvor han ikke gik videre fra auditions. Thomas Blachman var også dommer ved Michaels første audition for ti og siden. Det var Blachman, der rådede Michael til at gå hjem og øve sig, hvilket han har gjort. Michael ender med at få tre ja'er. De tre dommere fremstår som eksperter, der gerne deler ud af deres viden og erfaring. Michael tog den konstruktive kritik til sig for ti år siden og vendte tilbage for at vise sin udvikling.

Efter Michaels audition vises en række auditions, hvor deltagerne får stor ros af dommerne og bliver sendt videre. Seerne får kun vist korte klip af de talentfulde deltagere, der bliver sendt videre. Ved disse succesfulde auditions får seerne ikke en dybere præsentation af deltagerne, hvilket de fik ved fx Michaels audition. I auditionsprogrammerne har producerne fokus på at underholde og imponere for at skabe et godt show. I auditionsprogrammerne kan *X-Factor* betragtes som showunderholdning. Fokuset ligger på det perfekte udførte nummer fremfor den enkelte talentfulde deltagers personlighed. Seerne får i nogle tilfælde en dybere præsentation af en deltager eller gruppe, som går videre fx ved Michaels audition. Der er selvfølgelig ikke plads til en dybere præsentation af alle deltagere i auditionsprogrammerne, men størstedelen af de dybere præsentationer omhandler de deltagere, der på den ene eller anden måde skiller sig lidt ud fra "normalen". Man siger, at fejl og mangler ikke tåles i showunderholdning, eftersom de tydeliggør det menneskelige, men i auditionsprogrammerne omdannes disse fejl og mangler til underholdning.

Efter de korte klip med de talentfulde deltagere og grupper, fortæller dommerne, at de er overraskede over det høje niveau og, at de håber, det forsætter. Efterfølgende kommer de to næste håbefulde deltagere ind foran dommerne. De to deltagere er moren Debbie og datteren Melika. Moderen, Debbie, fortæller at hun elsker Blachman, og at hun har ventet rigtig mange år for at stå foran ham. Det har i mange år været hendes drøm, at deltage i *X-Factor*, men hun har ikke turde før nu. De starter med at synge, hvilket hurtigt afslører, at de ikke er på niveau

med de deltagere, som dommerne tideligere har rost til skyerne og sendt videre. Oh Land indleder voringen på følgende måde: *"Øh, det var meget falsk, når I sang tostømmigt. Ankerstjerne og Blachman bakker Oh Land op og mener ikke, potentialet er der. Debbie afbryder dommerne og fortæller, at hun har en datter på 15 år, der rapper, så måske hun kan bidrage. Dommerne tager imod tilbuddet og lader den 15-årige datter komme ind foran dommerne. Debbie er meget insisterende på, at de besidder potentiale: "I vil gå glip af noget, hvis ikke I gjorde et eller andet med os". Dommerne bliver ikke mere begejstret efter den 15-åriges rap, tværtimod. Blachman stiller efterfølgende Debbie følgende spørgsmål: "Hvad laver mor eller, når du ikke passer børn og dominerer dine børns liv?". Debbie mener bestemt ikke, at hun dominerer sine børns liv, hvilket ender i en pinlig diskussion mellem Blachman og Debbie. Debbie fortsætter med at forsvare overfor Blachman, hvorfor de skal gå videre: "Vi er en helt almindelig familie, der kan lide at synge. Vi har også en drøm. Vi kan godt lide at synge. Vi vil også gerne ud med noget, vi har også et budskab". Afslutningsvis pointerer Blachman følgende: "Jeg forsvare i virkeligheden bare individet, der har knoklet røven ud af bukserne for at komme med noget, som de har øvet sig sindssygt meget på, så man kan sige "fuck, hvor vildt". Der har været rigtig mange af dem i dag, så jeg siger nej, for I har ikke øvet jer. Det er en familieudflugt. Jeg kan ikke, beklager"* (Ibid,16:55-22-46). Alle auditionsafsnittene indeholder én eller flere tåkrummende auditions. Et andet eksempel er i afsnit 2, hvor seerne bliver præsenteret for 19-årige Jannick og den 17-årige Thea. De indleder deres introduktion med at fortælle, at de er på vej ud for at se køer, fordi de skal have inspiration og øve sig til deres nummer "Muh". *"Vi har tænkt os at fyre den totalt af, så de tænker dem vil vi se mere til. Som en dejlig is, man har lyst til at få mere smag af"* (X-Factor, Afsnit 2 - Auditions i Aarhus 2020, 9:00-9:10). Allerede i deres introduktion lægger de op til, at deres auditions ikke bliver ligesom alle andre. Inde foran dommerne danser de til deres nummer "Muh", hvor de stort set synger den samme sætning igen og igen. Dommerne ved næsten ikke, hvad de skal sige til Jannick og Thea efter deres optræden. Ankerstjerne begynder med at fortælle, at han ikke behøver at se den optræden igen nogensinde og siger nej. Oh Land er i samme båd som Ankerstjerne. Hun fortæller ligeud, at hun synes det lød vildt dårligt, men at de uden tvivl er nogle af de sødeste og sjoveste, hun har set, men det bliver et nej. Blachman er forholdsvis enige med sine meddommere, men formulerer sin mening således: *"I har tænkt over tingene. Der er mange, der kommer ind og vælger noget røvsygt. Til gengæld er der måske time og pitch. Men I kommer med noget, der har en form for stemning. Så kan man lide den eller ej. Af den grund får I ja*

herfra" (Ibid,12:27-12:43). Jannick og Thea skal have minimum to ja'er, så de går desværre ikke videre. De forlader auditionslokalet samtidig med, at der på lydsiden bliver spillet Xtra Naans nummer *Malk mig*. Jannick og Theas audition er underholdende i sig selv, men fordi auditionsprogrammerne ikke er live, har producerne mulighed for at klippe i deres audition og indsætte musik og lydeffekter, så de kommer til at virke endnu mere specielle. Det er auditions som Debbie og døtrene og Jannick og Thea, der inviterer til, at man som seer kan grine ad de håbløse optrædener, at man kan håne deltagerne for mangel på selvindsigt, og at man kan glæde sig over, at det ikke er en selv, der bliver udstillet på denne måde. Det er disse auditions, der på baggrund af dybere og spændingsfyldte præsentationer skal underholde og sælge lysten til at blive ved med at stille ind på *X-Factor* hver fredag aften.

3.1.3 Følelser

Gennem auditionsprogrammerne bliver seerne ikke blot præsenteret for skæve, pinlige og sjove auditions. Nogle af deltagerne har været igennem nogle hårde perioder i deres liv, hvilket de fortæller åbent om inde foran dommerne. Et eksempel er den unge Freja på 17 år, der stiller op til i audition i Aarhus i afsnit 2. Hun fortæller dommerne, at hun gerne vil spille en af sine egne sange. Ankerstjerne spørger interesseret, hvad sangen handler om, hvortil Freja meget ærligt svarer følgende: *"Den handler om dengang, jeg var indlagt på psyk for fire år siden. Jeg blev indlagt tre måneders tid, fordi jeg havde skizofreni. Jeg kom ud og havde ikke fået diagnosen på det tidspunkt, for jeg var tolv, men så i 2017 skrev jeg sangen til mig selv – for at få fred om, at jeg har min diagnose, at den er rigtig, og at det er mig"* (X-Factor, Afsnit 2 - Auditions i Aarhus 2020, 42:57-43:30). Imens Freja fortæller historien bag sin sang, ser man dommerne i nærbilleder, hvor det er tydeligt, at dommerne bliver rørt ved historien. Efter Freja har fremført sin sang fortæller Ankerstjerne følgende: *"Nogle gange kan det at have noget på hjertet være det vigtigste og overdøve alt muligt andet. Jeg bliver enormt rørt af at snakke med dig. Det er en barsk fortælling, men du sidder og er så stærk, det er så inspirerende"* (Ibid,44:25-44:44). Blachman spørger videre om Freja ved, hvad det hele kom af. Hun svarer hurtigt, at det var mobning, der triggede hende. Dommerne har stor respekt for Frejas mod og kan ikke forstå, at der findes nogen, der kan mobbe så meget, at et andet menneske bliver psykisk syg. Efterfølgende lægger dommerne vægt på, at de ikke vil bedømme Frejas audition med medlidenhedsbriller på, men for det hun har performet. Freja ender med at få et ja fra

alle dommerne. Efter Frejas audition ses Blachman i en halvnær interviewposition, hvor han fortæller følgende: *"Jeg har svært ved at forstå, hvori tilfredsstillelsen ligger hos mobberen. Det er en løbsagtighed over for sine børn. At man tillader dem at rende rundt og være nogle dumme svin over for andre mennesker. Så er det, fordi man selv er et røvhul"* (Ibid,46:05-46:21). Endnu engang har producerne formået at klippe en audition sammen på en måde, så den vækker følelser i seerne. I dette tilfælde er fokuset ikke, at få seerne til at grine og føle sig underholdt, men derimod at ramme seernes medfølelse og gøre dem opmærksomme på, hvilke konsekvenser mobning kan få for folk. I Blachmans interviewsituation forekommer der ikke nogen synlig interviewer, hvilket kaldes off frame interviewer. På den måde kommunikerer Blachmans "jeg" direkte ud til seerne. Seerne bliver på den måde en ligeværdig, der bliver nødt til at forholde sig til Blachmans "jeg", der taler direkte til seerne. Blachman skaber en tæthed til seerne og giver dem en fornemmelse af autentisk fremtræden.

En anden audition, hvor der er fokus på følelser, er ligeledes i afsnit 1, hvor den 31-årige deltager Alexandra skal ind foran dommerne. Blachman spørger interesseret ind til, hvad Alexandre laver til dagligt, hvortil Alexandra svarer følgende: *"Lige nu laver jeg alt muligt, men min kæreste er syg, så jeg passer mest ham[...] Han har kræft"* (Ibid,30:35-30:45). På lydensiden forekommer der en sorgmodig melodi, samtidig med, at seerne får et nærbillede af Linde og Alexandras kæreste, der står udenfor auditionslokalet. Det er tydeligt via nærbilledet, at se, at Linde bliver rørt over denne konstatering og giver kæresten et medfølelse klap på skulderen. Efterfølgende ses Alexandra i en interviewsituation, stadig med den sorgmodige melodi, hvor hun uddyber situationen med sin syge kæreste:

"Jeg har taget fri, lige siden han fik diagnosen, så jeg er med ham til alle samtaler og behandlinger. Da Jesper fik sin diagnose, var det allerede på stadie 4, så det havde spredt sig til leveren og begge lunger. Så spurgte Jesper "regner I med, at jeg overlever". Så sagde lægen "det er slemt, at det har bredt sig". Vi har været igennem ting, som folk ikke normalt er igennem sammen, før de er i 60- eller 70 års-alderen. Det er ikke meningen, at man skal være syg, når man kun er 28 år. Jeg holder fanen høje, når jeg er sammen med andre, end når jeg er alene. Man skal også være positiv for hans skyld (X-Factor Afsnit 1 - 1. Auditions i København 2020, 30:49-31:49).

Den kræftsyge kæreste, Jesper, forklarer yderligere, at det var ham, der opfordrede hende til at stille op, eftersom deres liv det seneste halve år har handlet meget om ham. Derfor synes

han, der er hendes tur til at komme i fokus. Fortællingen om kærestens sygdom skaber i starten en nedtrykt stemning, men stemningen vender, idet Alexandra fortæller, at kæresten lige netop har afsluttet et seks måneders kemoforløb. Denne glædelige nyhed vender den sorgmodige stemning, og Alexandra kan optræde med en positiv følelse i kroppen. Dommerne er lidt uenige om Alexandras optræden, idet Oh Land siger nej, men Ankerstjerne og Blachman siger ja. Dog er de to "ja'er" nok og sender hende videre i programmet. Endnu engang tager præsentationen af deltageren og dens baggrund længere tid end selve optræden foran dommerne, hvilket er med til at tydeliggøre, at følelser er en vigtig del af programmet. Den direkte kommunikation til seerne via off frame interview er et vigtigt element for at fremkalde følelser og tæthed til seerne. Disse personlige fortællinger kan også betragtes som det, Jerslev kalder intimiseringstendensen, eftersom det intime og private bliver trukket i forgrunden. Grænserne for, hvad man mener, det offentlige skal blandes ind i, har ændret sig markant på baggrund af denne intimiseringstendens.

En anden person, der ofte taler direkte ud til seerne, er værten Sofie Linde, der har en fremtrædende rolle under alle afsnittene. Dommerne besidder en rolle som eksperter, hvorimod Lindes vigtigste opgave er at skabe flow og formidle kontakten mellem dommerne, deltagerne og seerne, hvilket jeg vil se nærmere på i det følgende.

3.1.4 Fremtrædende værtsrolle

Sofie Linde er, som tidligere nævnt, vært i den danske udgave af *X-Factor* i 2020. Linde var også vært på *X-Factor* i nogle sæsoner, da programmet blev sendt på DR1. Linde har en fremtrædende rolle i diverse programmer, eftersom det er hende, der står for at formidle information til seerne. Hun byder velkommen, fortæller hvor tingene foregår, hvad der skal ske i det givne program mm. Derudover fungerer hun som moralsk støtte for alle deltagerne. Sammen med de pårørende hepper hun på deltagerne ude foran auditionslokalet, hvor hun altid er klar til at lykkeønske de deltagerne, der er gået videre eller til at give en kæmpe krammer til de deltagere, der får knust sin drøm af dommerne. Dette gør sig også gældende ved "Five Chair Challenge" og "Bootcamp". Ved Liveshows er det Lindes fornemmeste opgave at skabe et godt flow mellem de forskellige optrædere, kontrollere og formidle

kommunikationen mellem dommerne og deltagerne efter en endt optræden og ikke mindst afsløringen af, hvem der går videre.

Lindes popularitet bliver allerede tydeliggjort i det første afsnit. På lydsiden spiller rapperen TopGunns nummer *Hun er nice*, samtidig med, at der vises klip af Linde, der danser og har det sjovt med alle de håbefulde deltagere (X-Factor Afsnit 1 - 1. Auditions i København 2020, 37:30-37:40). Videre vises et klip, hvor en deltager bliver spurgt, om han glæder sig mest til at møde dommerne eller Linde, hvor han hurtigt svarer, Linde! Flere deltagere spørger om en selfie sammen med Linde til auditions. Det er både unge, ældre, kvinder og mænd, der ønsker en selfie med Linde, hvilket viser, at hun er en populær dame blandt den brede befolkning.

Lindes rolle som vært bliver for alvor sat på prøve ved afgørelsen i tredje liveshow. Solisterne Kali og Ilona fra team Oh Land har fået mindst stemmer af seerne og er derfor endt i farezonen. Det er de tre dommere, der skal tage den endelige afgørelse, hvilket ender ud i et større mundhuggeri. Ankerstjerne fortæller på en pæn måde, at han vælger at sende Kali hjem, hvorefter det er Blachmans tur til at afgive sin stemme. Blachman fortæller lige ud af posen, at han ikke synes om Kalis optræden denne aften. Han ender med at formulere sin mening om Kalis optræden på følgende måde: *"[...] man kan krydse en form for udvikling af. Jeg synes bare, den har været en smule retarderet harmonisk. Desværre. Vi har brug for at stimulere øret i harmonik og melodik. Specielt når det er rap"* (X-Factor, Afsnit 15 - Tredje afgørelse 2020, 28:28-29:00). Oh Land er uforstående over for Blachmans udtalelse om Kalis optræden og siger ham imod. Efter en kort diskussion mellem Oh Land og Blachman, skal Blachman kommentere på Ilonas optræden, hvilket han formulerer på følgende måde:

"Ilona, du er en rigtig dygtig sangerinde. Altså sindssygt dygtig. På mange måder havde jeg set dig i finalen, hvis I kunne forløse det at gøre dig meget personlig [...] Du har faktisk alt det, som er et godt udgangspunkt i den her sammenhæng[...] Det er min mening. Jeg har efterspurgt den samme ting hver gang [...] Jeg har savnet en glød og en radikalitet og noget eksperiment i dig" (X-Factor, Afsnit 15 - Tredje afgørelse 2020, 29:15-30:41).

Som udgangspunkt vælger Blachman at rose Ilonas optræden, men mellem linjerne ligger der en kritik af Oh Land som dommer/coach. Oh Land fortæller, at hun er uforstående over for Blachmans kritik, og de begynder for alvor at bide af hinanden. Oh Land vil kunne respektere hans udtalelse, hvis det var fordi Blachman ikke forstår deres valg, hvis han ikke er til det,

eller synes det er for flamboyant. Men når han mener, at det ikke er eksperimenterende og Ilonas eget, så forstår hun ikke hans udtalelse. Linde forsøger at komme videre i showet ved at spørge, hvem Blachman vil stemme ud. Blachman fortsætter med at kritisere Oh Lands valg, hvilket ender ud i, at Oh Land vredt pointerer, at hun er træt af at høre på ham. Linde afbryder vredt og bestemmer deres diskussion på følgende måde: *"Ved I hvad? Der står to mennesker heroppe. Det er uretfærdigt over for dem"* (Ibid,31:25-31:33). Blachman bliver igen bedt om at vælge, hvem han vil sende hjem, hvorefter han tiltaler Ilona ved forkert navn (elinora), hvilket bliver den sidste dråbe for Linde. Hun udbryder vredt: *"Jeg er skidesur på jer to lige nu. Jeg synes faktisk ikke, det er okay"* (Ibid,32:00-32:03). Blachman fortæller efterfølgende, at han sender Kali hjem, hvilket starter den næste diskussion. Det er en uskrevet regel, at hvis de to deltagere, der står tilbage i elimineringen tilhører den samme dommers kategori, så er det den pågældende dommer, der skal træffe den endelige beslutning om, hvem der ryger hjem. Linde gør Blachman opmærksom på dette, hvilket får ham til at ændre mening, så Oh Land selv får muligheden for at bestemme, hvem der skal hjem. Linde klapper opmuntrende Ilona og Kali på skulderne for at tage hele situationen i stiv arm. Hun er fortsat ikke imponeret over Blachman og Oh Lands opførsel, men som den perfekte vært får hun styr på tropperne og får showet afsluttet på behørig vis. Dette er et tydeligt bevis på, at Linde besidder evnen til at være programmets styrmand. Hun er tydeligvis ikke bleg for at skælde dommerne ud, når hun mener, de opfører sig uanstændigt. Vigtigst af alt, så er hendes fokus altid på deltagerne, hun er altid opmærksom på deres ve og vel.

En anden situation, hvor Linde har en væsentlig rolle er i første del af elimineringsprocessen, eftersom det er hende, der skal afsløre, hvem der er videre til næste liveshow, og hvem der skal i omsang. Efter alle deltagerne har optrådt i diverse liveshows, har seerne mulighed for at sende en sms eller stemme på *X-Factors* egen app, hvilket giver seerne medindflydelse på konkurrencens forløb. Seernes stemmer udgør det, Magder, Moran og Kean kalder en engine, eftersom den er med til at skabe spænding og drama i programmet. I første del af elimineringsprocessen er det udelukkede seernes stemmer, der afgør, hvilke deltagere, der skal videre. Denne proces kaldes "the popular eliminations engine". Dette skal forstås på den måde, at seerne stemmer på sin favorit deltager. Seerne har vidt forskellige præferencer og musiksmag, hvilket kan føre elimineringsprocessen i mange forskellige retninger. Seerne er som udgangspunkt ikke musik-/sangeksperter, hvilket kan resultere i, at den teknisk stærke sanger ikke går direkte videre til næste liveshow, men derimod den mindre tekniske

sanger, eftersom vedkommende måske er en bedre performer, hvilket vedkommende vinder seernes stemmer på. Det er som udtrykket "the popular eliminations engine" siger, de mest populære deltagere der går videre, eftersom de har fået flest stemmer fra seerne. Når seernes stemmer er talt op, kommer deltagerne ind på scenen for at høre resultatet. Ved afgørelsen i semifinalen indleder Linde elimineringsprocessen ved at sige: "*Den første, som seerne har stemt direkte videre til finalen, er*" (X-Factor, Afsnit 18 - Hvem er videre til finalen 2020, 12:32-12:35). Efterfølgende holder Linde en kort spændingspause, hvor seerne får et halvnærbillede af alle deltagere, hvor det er tydeligt, at de er nervøse. Efter den korte spændingspause afslører Linde, at den første deltager, der er videre til finalen, er den unge solist Emil Wismann. Den korte spændingspause er med til at forlænge spændingen, og sammen med en dyster baggrundsmusik skaber den en dramatisk stemning. Når Linde har afsløret hvilke deltagere, der er gået direkte videre til næste liveshow, står der to deltagere tilbage, der skal synge igen. Efter de to deltageres optræden er det blevet dommernes tur til at påvirke elimineringsprocessen. Når det er personer i selve programmet, der har indflydelse på elimineringsprocessen, kaldes det "the voting off engine". "The popular eliminations engine" og "the voting off engine" optræder ofte i samme program, eftersom de kan være konstrueret på mange forskellige måder, men fælles for de to engine er, at de skaber spænding og drama. Når både seerne og dommerne har indflydelse på elimineringsprocessen, er det med til at øge spændingen og dramatikken. Det formodes, at seerne stemmer på den deltager, som de gerne vil se igen i næste liveshow. På den måde er den første del af elimineringsprocessen påvirket af, hvem der er populær blandt seerne. Derefter står dommerne med den afgørende beslutning, som tages ud fra dommernes holdning om, hvilken deltager de ser som den dygtigste fremfor den mest populære. I semifinalen og i finalen har dommerne ikke indflydelse på elimineringsprocessen, eftersom det udelukkende er seernes stemmer, der bestemmer, hvem der går videre.

Lindes afsløring af seernes stemmer kaldes et trigger moment, eftersom afsløringen kan medføre uventede drejninger eller situationer. Det samme gør sig gældende i afsnit 4, idet Linde fortæller dommerne, at de har set den sidste audition, og at de skal have tildelt hver sin kategori. Lindes trigger moment sker idet hun afslører, at dommerne sammen skal udvælge de deltagere, der skal videre til "five Chair Challenges". Normalt ville dommerne få tildelt en kategori, hvorefter de på egen hånd skal udvælge de deltagere der går videre, men i denne sæson sker der en uventet drejning, idet dommerne skal klare opgaven sammen.

Som programmets vært har Linde, som beskrevet ovenfor, mange forskellige opgaver og er ikke bleg for at vise forskellige sider af sig selv. Hun formidler kontakten mellem programmet og seerne, styrer dommerne med hård hånd, hun både trøster og hepper på deltagerne, hvilket hun formår at gøre på en overbevisende og elskværdig måde. Ligesom Linde, indeholder selve programmet *X-Factor* flere forskellige elementer fra forskellige subgenrer, hvilket jeg vil komme nærmere ind på i det følgende.

3.1.5 Underholdningshybrid

Som udgangspunkt er *X-Factor* et talentshow, eftersom det er ukendte "almindelige" mennesker, der forfølger sin drøm om at blive en sangstjerne. Kigger man nærmere på de forskellige elementer i programmet, så er det tydeligt, at det låner elementer fra andre subgenrer. Først og fremmest indeholder programmet en række elementer om forandring, hvilket stammer fra make-over-formlen. *X-Factor* er en blanding af talentshow, hvor deltagerne kæmper om en pladekontrakt med Sony Music, et samarbejde med et skræddersyet team til lave en EP, der skal indspilles i det eksklusive pladestudie RCA Studio i Milano og ikke mindst chancen for at optræde på Skanderborg Festival 2020 (*X-Factor Afsnit 10 - Første liveshow 2020, 05:58-06:40*). Coaching-programmer, idet dommerne fungerer som deltagerne coaches gennem programmerne. De benytter deres erfaring fra musikbranchen til at guide og hjælpe deltagerne med at blive en sangstjerne. Videre indeholder det elementer fra Reality-show, eftersom det er almindelige menneskers stjernedrømme programmet omhandler. Derudover indeholder programmet elementer fra make-over-programmer, idet programmet er koncentreret om forvandlingen fra hverdagsagtig til unik, fra almindeligt menneske til kendt sanger, fra at være Bambi på glat is på en scene til at eje den. Ligeledes følger man gennem programmerne en række mennesker, der er på en form for dannelsesrejse, hvor deres udseende og adfærd gennemgår en make-over, så de bliver rustet til et liv i rampelyset.

Gennem programmets forskellige afsnit oplever seerne en række følelses forløb med dramatiske højdepunkter. Nogen får et nej og sendes hjem, og nogen får et ja og går videre. Seerne får et indblik i en række menneskers forvandling fra håbefulde og ukendte sangtalenter til trænede og stylede sangere, der har mere styr på deres performance. Overordnet set er *X-Factor* et program, der handler om at udvikle et sangtalent, men

derudover handler programmet ligeledes om at udvikle evnen til strategisk at beherske den offentlige iscenesættelse af selvet. *X-Factor* programmerne kan deles op i en før- og efter-del, hvor pressebillederne af de ni udvalgte deltagere fungerer som en symbolsk overgang mellem de indledende audition-, five chair challengs- og bootcamp-afsnits udskillelse og de efterfølgende liveshows-udsendelser udskillelse. I størstedelen af diverse make-over-programmer er afsløringen af den forvandlede genstand programmets afsluttende højdepunkt, hvilket kaldes spectacle of the reveal, men dette gør sig ikke gældende i *X-Factor*. I *X-Factor* er det pressebillederne af de ni udvalgte deltagere, der markerer afslutningen på den første del af showet, der ikke er live. De ni deltagere, der kommer igennem nåleøjet ved "Bootcamp" får taget nogle pressebilleder, hvor de er stylede som rigtige stjerner, og i nogle tilfælde har deltagerne fået et nyt kunstnernavn. Den anden del af *X-Factor*, der er live, fungerer som en form for justering af "make-overen" frem til finalen, hvor vinderen afsløres. De ni udvalgte deltagere, der stadig er med i konkurrencen, skal hver uge performe i nøje udvalgt tøj for et stort live publikum. Live publikummet blev ikke en realitet i alle livshows i sæsonen i 2020 pga. coronakrisen. Det var kun live publikum i de to første liveshows, hvorefter der først kom live publikum igen til semifinalen og finalen. Live-udsendelserne kan både betragtes som et øvelokale og som et forskud på den stjernestatus, som programmets konkurrenceforløb bidrager til.

Audition-afsnittene kan ses som make-over-programmets første fase, idet man møder deltagerne som helt "almindelige mennesker". På dette tidspunkt har deltagerne begrænset erfaring med, hvad der skal til for at være en anerkendt sanger. Selve make-overen begynder idet, de deltagere, der er blevet udvalgt af de tre dommere, skal til "five-chair-challenge". Deltagerne i de tre kategorier bliver for første gang introduceret for den givende dommer, der skal agere deres mentor/coach. Deltagerne får muligheden for at synge for dommeren, hvorefter dommeren kommer med gode råd til, hvad deltageren kan fokusere på ved den kommende "five-chair-challenge". Allerede her er deltagerens make-over påbegyndt, idet dommerne pointerer, hvad den enkelte deltager/gruppe skal arbejde med for at komme et skridt nærmere på sangdrømmen. De fem deltagere fra hver kategori, der endnu engang har overlevet udskillelsesforløbet, skal videre til "bootcamp". Det er på bootcampen, at den vigtigste del af make-overen finder sted. Det er her de enkelte deltagere/grupper får øvet deres sangstemme og performance, så der tydeligt etableres en visuel forskel mellem

deltagernes audition fremtoning og den erfarede viden, de har fået med gennem dels "five-chair-challenge" og "bootcamp".

Et andet bevis for liveshow deltagernes make-over er den afsluttende montage med klip fra diverse afsnit, der vises, når en deltager bliver stemt ud af liveshows. Denne montage indeholder klip fra deltagernes rejse gennem programmet og er et tydeligt bevis på deltagerens forandring. I semifinalen er det Oh Lands solist over 23, Ilona, der bliver stemt ud lige før finalen. Linde starter med at lykønske de tre deltagere, der er gået videre til finalen, hvorefter hendes fokus rettes på Ilona. Linde indleder afskeden med Ilona på følgende måde: *"Det stoppede her. Men hvor har det været en udsøgt fornøjelse, at kunne nyde dig og have mødt dig. Du har været fantastisk både på scenen og ude bagved. Du har spredt så meget god energi og dejlige sange, som man har kunnet lytte med på"* (X-Factor, Afsnit 18 - Hvem er videre til finalen 2020, 15:58-16:15). Linde spørger efterfølgende, hvordan Ilona har oplevet hele processen, hvor Ilona svarer: *"[...] Det har været vidunderligt at være med. Tak til Oh Land, fordi du tog mig med på den her rejse, som jeg aldrig troede, jeg skulle på. Jeg er superglad for at have nået hertil og superstolt af mig selv. Det er en kamp at stå på den her scene og være så exposed[...]"* (Ibid, 16:40-17:00). Ilona nævner selv, at hun har oplevet hele processen gennem programmerne, som en rejse. Hun takker Oh Land, fordi hun troede på hende og er stolt af, hvor langt hun er nået. Efterfølgende vises en montage af Ilona, hvor seerne via forskellige klip af Ilona får et indblik i hendes tanker og følelser lige fra auditions til endestationen ved semifinalen. Montagen starter med et klip, hvor Ilona fortæller følgende: *"Jeg drømmer om at være en stor stjerne, it's in my heart"* (Ibid,17:25-17:30). Efterfølgende vises et klip fra Ilonas audition, hvor Oh Land siger, at Ilona besidder stjernepotentiale. Allerede ved hendes audition pointeres det, at hun har det, der skal til for at blive sangstjerne, men at hendes potentiale endnu ikke er udløst. De næste klip stammer fra Ilonas forskellige optrædener ved liveshows, hvor dommerne bl.a. benævner hende som en fremragende passioneret sangerinde. Montagen viser kort og kort Ilonas make-over fra den almindelige pige med stjernepotentiale, der drømmer om at blive en sangstjerne til den stylede og selvsikre sangerinde, der udløser sit potentiale. I finalen er de tre tilbageværende deltagere, Alma Agger, Emil Wismann og Mathilde Caffey. Efter deres første optræden ved finalen vises der en montage af den enkelte finalists rejse fra audition til finalen. De har været med på hele rejsen, og er derfor de deltagere, der har haft længst tid til at udvikle sig. Finalisten Mathilde Caffey var en af de deltagere, som seerne fik en dybere præsentation af ved auditions. Ved auditions

fortæller Mathilde, at hun er 15 år gammel og kommer fra Nordjylland. Hun har set *X-Factor*, siden hun var fem år gammel, og det er pga. *X-Factor*, at hun begyndte at synge. Hun har aldrig været stærk faglig, så hun kan godt lide at synge, for det føler hun sig god til. Ved sin audition sammenligner dommerne hende med en ung Anne Linnet og er generelt meget imponeret over hendes kontrol over sin stemme på trods af hendes unge alder. Efter Mathildes første optræden i finalen siger Blachman følgende: "Du er helt i din egen kategori, og du har udviklet dig som sanger. Du arbejder. Du havde ikke særlig meget erfaring med det at arbejde, men det har du lært, og jeg tror, du har fået meget ud af det her[...] Du har lært mig noget" (X-Factor Afsnit 20 - Finalen 2020, 44:43-45:32). Blachman tydeliggør, at Mathilde Caffey har gennemgået en udvikling/make-over gennem programmerne. Efterfølgende uddyber hun selv denne udvikling på følgende måde: "Jeg har modnet mig på mange punkter og har fået en masse oplevelser, som jeg vil tage med videre, når jeg forhåbentlig skal lave musik i fremtiden" (Ibid, 46:24-46:35). Rosen af Mathilde Caffeys udvikling fortsætter, idet Ankerstjerne pointerer, at han ikke er imponeret over en specifik performance, et bestemt outfit, en udtalelse eller noget andet, men derimod kernen af Mathilde Caffey. I montagen af Mathilde Caffeys rejse gennem programmet, er der fokus på, at hun er rap i replikken, meget arbejdsom og at hun har det, der skal til, hvis hun bliver ved med at knokle. Diverse udtalelser og klip af Mathilde Caffeys rejse, viser et tydeligt billede af hendes udvikling/make-over. Hun stillede op i *X-Factor* som en pige, der elskede at synge, men uden den store erfaring. Under Blachmans vinger har hun lært, at det ikke er nok, at kunne lide at synge, men at man skal arbejde hårdt og koncentreret for at drive det til noget mere end blot sin interesse. Dommerne er ikke i tvivl om, at hun har det, der skal til for at slå igennem som sanger, hun skal blot fortsætte det hårde arbejde. De opsummerende montager af deltagerens rejse gennem programmerne viser først og fremmest den transformation, som de har gennemgået. Derudover er de et tydeligt bevis på, at selvom deltagerne er nået til liveshows, så er det ikke ensbetydende med, at de kommer til at leve af musik resten af deres liv. *X-Factor* er som tidligere skrevet et talentshow som udgangspunkt, men indeholder elementer fra make-overformlen, eftersom diverse formatpunkter såsom "five Chair Challenge" og "bootcamp" er med til at vise deltagerne, hvad der skal til for at opnå succes indenfor musik og sang. På baggrund af deres ekspertviden er dommerne med til at give deltagerne tips og tricks til at blive den bedste udgave af sig selv, hvilket er typisk for make-overprogrammer.

Udover at indeholde elementer fra make-overprogrammer, indeholder *X-Factor* også en række elementer fra paraplybetegnelsen reality tv. I *X-Factor* følger seerne helt almindelige mennesker, der alle har den samme drøm om at blive sangstjerne. Deltagerne befinder sig i en konstrueret ramme, hvor de er underlagt et sæt spilleregler og et forudbestemt koncept. Deltagerne ved på forhånd, hvad programmet går ud på. Derudover er der meget fokus på følelser og følelsesmæssige udbrud, hvilket ofte ses i reality tv. I alle programmerne forekommer der små interviews med diverse deltagere, hvor seerne hører om deres tanker og følelser omkring den givne situation. Et godt eksempel på et følelsesmæssigt udbrud er i afsnit 2, hvor Blachmans kommentarer får en deltager til at bryde sammen i gråd. Blachman kommenterer på en deltagers hår, hvilket får bægeret til at flyde over for den unge deltager, der går grædende ud fra audition lokalet. I en interviewsituation bagefter fortæller den unge Alberte følgende: *"Jeg var rigtig nervøs, og så var det, om man lige kunne håndtere, at der kom sådanne små bemærkninger. Sådan er det jo, men det blev lidt for meget"* (X-Factor, Afsnit 2 - Auditions i Aarhus 2020, 20:45-20:52). Man hverken ser eller hører en interviewer stille hende et spørgsmål, hvilket gør, at hendes beretning om situationen kommunikerer direkte ud til seerne, der på den måde bliver ligeværdig med Alberte, som om hun taler direkte til seeren. Et andet eksempel, hvor der er mange følelser oppe at vende, er i første "Five Chair Challenge" afsnit. Situationen opstår ved en uventet drejning, et såkaldt trigger moment, hvilket skaber en masse drama og sætter mange følelser i spil. Oh Lands fem stole er besat, idet solisten Danielle træder på scenen for at optræde. Efter Danielles optræden vælger Oh Land at skifte en af de fem deltagere i stolene ud med Danielle. Oh Land vælger, at deltageren John skal afgive sin stol til Danielle. Denne beslutning får størstedelen af publikum til at råbe "buuh" og virke meget uforstående overfor Oh Lands beslutning. Deltageren John beskriver oplevelsen på denne måde: *"Jeg mangler ord. Jeg forstår det ikke [...] Jeg havde arbejdet i den retning, som i havde snakket om. Det var åbenbart ikke nok"* (X-Factor Afsnit 5 - 5 Chair Challenge - Oh Land 2020, 32:32-32:52). Efterfølgende fortæller både de andre dommere og de andre deltagere i stolene, at de er helt uforstående overfor denne beslutning. Oh Land ender med at vende sig ud mod publikum og spørger: *"Er I enige i, at vi skal have John tilbage?"*, hvilket publikum uden tvivl er enige om (Ibid,33:43-33:46). Publikum klapper og hepper på, at få John tilbage i en af de fem stole. John går tilbage på scenen til et jublende publikum. Oh Land er på bar bund om, hvem hun skal skifte ud med John igen. Hun påpeger, at deltageren Cecilia ikke levede op til Oh Lands forventninger denne aften, men at hun, Oh

Land, har en klar vision for hende, hvilket hun ikke kan slippe. Videre peger Oh Land på deltageren Gertrud, som hun heller ikke føler leverede varen med sin optræden. Oh Land føler, at Gertrud har det, der skal til, og at hun kan tage rejsen på egen hånd. Gertrud forsvarer sig selv og sin plads ved at pointere, at hun med Oh Lands hjælp kan blive langt bedre og vil overraske hver uge. Dramatikken og spændingen bliver påpeget, idet seerne bliver stillet over til Linde, der står bag scenen og ser hele situationen via en lille skærm. Linde fortæller følgende: *"Nu er der drama, når alle samles her bagved, selv dem, der laver X-Factor, vil se det på den lille skærm"* (Ibid,36:53-36:59). Selv tv-folkene bag *X-Factor* sidder med følelserne uden på tøjet over situationen. Oh Land ender med at give John sin stol tilbage og sender Danielle hjem. Efter situationen fortæller Oh Land sin oplevelse af hele situationen på følgende måde: *"Det, der skete med John, var at i det sekund, han gik ud, kunne jeg mærke, at det ikke var det rigtige[...] Der er så meget pres på, så det er let at blive forvirret. Heldigvis fik jeg rettet op på den fejl"* (Ibid,38:16-38:38). Denne situation er et godt eksempel på de mange følelsesudbrud, der forekommer gennem programmerne. For Oh Lands vedkommende handler beslutningen om, at hun skal vælge nogle deltagere, hun kan se sig selv arbejde med. Dog skal hun have i mente, at seerne har indflydelse på forløbet i diverse liveshows, så det vil også være en fordel at vælge en deltager, som er vellidt ved publikum, hvilket var tilfældet med John.

Et andet program, der også beskæftiger sig med musik og personlige fortællinger er programmet *Helt Lyrisk*, der blev sendt på DR1 i 2019. På trods af, at programmet indeholder nogle af de samme elementer, som *X-Factor*, adskiller det sig alligevel på nogle andre elementer, hvilket jeg vil se nærmere på i det følgende.

3.2. Helt Lyrisk

I efteråret 2019 havde DR1 et større fokus på litteratur. Med overskriften "Med andres ord" skulle forskellige programmer behandle dansk litteratur for at inspirere til litteraturlyst hos flere danskere (Digitalt TV 2019). Et af de nye litteraturprogrammer er musikprogrammet *Helt Lyrisk*, der første gang blev sendt d. 14. November 2019. *Helt lyrisk* er en dansk udgave af et tv-format, som er blevet udviklet og solgt af det svenske mediefirma *Elk Entertainment*. Tv-formatets originale titel var *Dead Poets*, men allerede da svenske *ITVS Sverige* producerede tv-formatets debut til SVT1 i 2018, skiftede man titlen til *Helt Lyriskt*, hvilket DR1 har ladet sig inspirere af (ElkEntertainment 2012).

I programmet får tolv kendte sangere til opgave at omdanne et klassisk digt fra nogle af de største danske digtere gennem tiden til en moderne hitsang. I den danske udgave *Helt Lyrisk* har man valgt værker fra Michael Strunge, Tove Ditlevsen, Gustaf Munch-Petersen, Emil Aarestrup, Ivan Malinowski, Grethe Risbjerg Thomsen, Jens August Schade, Morten Nielsen og Halfdan Rasmussen. Programmet strækker sig over seks afsnit, hvor to af de tolv sangere fortolker og komponerer musik til det udleverede digt i hvert afsnit. Afsnittene varer i gennemsnit 28 min. I afsnit 1 og 3 får sangerne udleveret det samme digt, hvorimod sangerne i afsnit 2,4,5 og 6 får udleveret to forskellige. Sangerne får udleveret deres opgave af programmets vært, Lise Rønne. Opgaverne bliver udleveret på Engestofte Gods ved Sakskøbing, hvor sangerne ligeledes skal performe deres fortolkninger af diverse digte i slutningen af programmet foran et mindre live publikum. Efter sangerne har modtaget deres opgave, tager de hjem i vante rammer for at sætte sig ind i digtene, digteren bag og komponere musikken hertil. Samtidig med at sangerne sætter sig ind i digtene, bliver seerne gennem små videoklip og billeder præsenteret for de givne digteres baggrund og liv. Præsentationen af de forskellige digtere bliver overleveret af Lise Rønne via en voice-over og forskellige eksperter. Gennem diverse programmer hører man om sangernes tanker om det givne digt og om deres kendskab til den givne digter.

De medvirkende i *Helt Lyrisk* er Bro, Poul Krebs, Caroline Henderson, Jokeren, Lina Rafn, Hjalmer, Aura, Wafande, Dorte Gerlach, Steen Jørgensen, Barbara Moleko og Søren Sko (*Helt Lyrisk* Afsnit 1 2019). De medvirkende repræsenterer en bred vifte af den danske musikbranche. Sangerne repræsenterer bl.a. forskellige aldersgrupper, forskellige sociale og kulturelle baggrunde og musikgenrer, hvilket kan være med til at få programmet til at ramme

en bredere seergruppe. De tolv deltagere har det tilfælles, at de er kendte for at lave musik, men på trods af det, så er de dybest set helt "almindelige" mennesker, der har vidt forskellige kendskab til den danske lyrik. Sangernes kendskab til den danske lyrik varierer meget, hvilket også gør sig gældende for hele den danske befolkning. Selvom deltagerne er kendte, så repræsenterer de på hver sin måde den danske befolkning.

I første afsnit indleder værten Lise Rønne med en voice-over, hvor hun kort fortæller, hvad programmet *Helt Lyrisk* går ud på. Gennem en montage af flashforward klip fra diverse afsnit får seeren et indblik i programmets indhold. I montagen ser man bl.a. en nervøs Hjalmer, en jublende Barbara Moleko, en eftertænksom Jokeren, en grædende Lina Rafn og en udfordret Bro. Denne montage viser, at programmerne rummer flere forskellige følelser. Diverse digte vækker forskellige følelser ved sangerne, hvilket jeg vil komme nærmere ind på i det følgende.

3.2.1 Sangerne kan spejle sig digtene.

Helt Lyrisk benytter sig gennemgående af nærbilleder og halvnærbilleder af sangerne. Nær- og halvnærbillederne bruges specielt i betroelsessekvenser. Når sangerne viser deres følelser for det udleveret digt, eller når de betror sig til seerne om ,hvordan de vil gøre deres bedste for at forstå digtet og komponere passende musik dertil.

I 1. afsnit er hovedpersonerne den unge sanger Bro og den mere rutinerede sanger/sangskriver Poul Krebs. Bro bliver præsenteret som en ung sanger, der brød igennem med sit hit "*Sydpå*", der i 2018 blev det mest streamede nummer i Danmark. Han har mere end 200 shows om året, hvilket har været med til at gøre ham til en af landets mest populære sangere. Bro fortæller om sit forhold til lyrik på følgende måde: "*Jeg har ikke det store forhold til digte. Jeg har ikke læst så mange*" (*Helt Lyrisk* Afsnit 1 2019, 01:30-01:35). Bro fortæller ærligt, at han ikke har så meget erfaring med digte. Bro er kendt for at lave glad og festligt musik, der bliver spillet på diverse barer og diskoteker, hvilket lægger langt fra fortidens digte. Efterfølgende bliver Poul Krebs præsenteret som en af landets mest succesfulde sangskrivere/sangere. Han har i sin 40 år lange karriere solgt over en million albums. Poul Krebs' baggrund er et tydeligt bevis på, at han har meget erfaring i bagagen. På trods af den store erfaring, fortæller Poul Krebs, at han aldrig har prøvet at skrive en sang ud fra et digt,

hvilket han ser som en tung arv. Både Bro og Poul Krebs ser det som en stor og tung udfordring, at skulle fortolke et digt.

Bro og Poul Krebs går sammen med værten, Lise Rønne ind i et lade lignende rum på Engestofte Gods. Her annoncerer Lise Rønne, hvilken digter de to sangere skal fortolke. Digteren er Michael Strunge, som Lise Rønne præsenterer på følgende måde:

"I skal beskæftige jer med en digter, der er blevet et ikon. Han var en af vores største storbypoeter. En af vores allerstørste punkpoeter. Han blev faktisk synonym på en hel generation tilbage i 1980'erne, selv om han kun blev 27 år gammel. Han døde, da han sprang ud af et vindue med ordene: "Nu kan jeg flyve"[...] Michael Strunge blev et digterikon og et frisk pust på den danske litteraturscene. Han præsenterede sig sådan her i et tv-program fra 1986: Jeg hedder Michael Strunge og skriver digte, fordi jeg ikke kan lade være. Jeg lader være, når jeg ikke kan" (Helt Lyrisk Afsnit 1 2019, 02:10-03:11).

Bro og Poul Krebs reagerer meget forskelligt på præsentationen. Poul Krebs fanger hurtigt, at det drejer sig om Michael Strunge og kender til hans værker og beskriver hans sprog som tidsløst. Bro derimod ved ikke, hvem Michael Strunge er, og har aldrig hørt om ham. På baggrund af dette vil de to sangere gå til det udleveret digt med vidt forskellig kendskab til Michael Strunge. De to sangere får udleveret digtet *Livets hastighed*. Både Bro og Poul Krebs finder digtet mystisk og har svært ved at tyde, hvad der ligger bag de forskellige linjer. De skal begge hjem og grave dybere ned i digtet for at få en bedre forståelse af digtet og for at kunne sætte musik til det.

Bro arbejder på digtet sammen med musikeren Frederik Jyll, der spørger Bro, hvad digtet betyder for ham. I en halvnær beskæring svarer Bro på følgende måde:

"Digtet hedder *Livets hastighed*. Og jeg er inde i en stressperiode i mit liv. Der er fuld knald på mit liv nu. Jeg er 23 år. Der er smæk på. Hvis det ikke stresser en 23-årig, så ved jeg ikke, hvad der stresser. Det er lidt som om, jeg ikke er mig selv mere. Det er det, han beskriver. "Skifter hurtigt til en ny forklædning. Jeg behøver forandringer med livets hastighed". Man skifter til en anden leveform. Man tager en maske på, og så er det bare derudaf. Når jeg er kampstresset, så ændrer det mig. Det ændrer min personlighed overfor andre folk, og jeg er ikke helt til stede. Og det, jeg kan forholde mig til ved det her digt, det er at man skal

ændre sit liv, før man bliver ændret alt for meget selv" (Helt Lyrisk Afsnit 1 2019, 09:09-10:15).

Ud fra overstående er det tydeligt, at Bro kan se sig selv i digtet. Han kan spejle sin egen karriere i Strunges digt. Der er fuld smæk på Bros karriere, og han føler, at det kan være svært at følge med, ligesom digtets titel er et udtryk for. Som musiker er man nødt til at ride på bølgen af succes, når den er der, hvilket Bro har prøvet på egen krop. Som han selv beskriver det, så kan det til tider føles som om, han tager en maske på, så det udadtil virker som om, han har det godt, og alt spiller, selvom det ikke stemmer overens med, hvad han egentlig føler indvendigt. Bro kan sætte sig ind i, at det er vigtigt at sætte bremsen i og få styr på sit liv, så man ikke ender med at blive personen med masken, som lægger sig langt fra sit sande jeg. Seerne får på denne måde et indblik i Bros liv. Selvom han udadtil ligner en livsglad ung og populær sanger, der har styr på tingene og bare nyder succesen, så er det ikke hele sandheden. Bro fortæller hudærligt, at succesen har stresset ham, og at det hele er gået så hurtigt, at han har haft svært ved at få sig selv med og ikke bare blive den alle andre vil have.

En anden sanger der tydeligt kan spejle sig i det udleveret digt, er sangeren/rapperen Jokeren. I Jokerens præsentation i afsnit 2 får seerne at vide, at han er vokset op i en akademisk familie, og at det ikke lå i kortene, at han skulle udgive fire soloalbums, skrive flere store hits og stå i spidsen for den succesfulde gruppe *Den Gale Pose* (Helt Lyrisk Afsnit 2 2019). Jokeren får udleveret digtet *Til mine forældre*, der er skrevet af den unge poet Gustaf Munch-Petersen. Lise Rønne fortæller, at han voksede op i et akademisk hjem, hvor han følte, at der var mange forventninger, som han skulle leve op til. Efterfølgende spørger hun Jokeren, hvad han tænker om dette tema. Jokeren svarer på følgende måde: *"Jeg kan godt nikke genkendende til det tema. Det er ikke bare mine forældre, men alle i min familie er akademikere. Det er få, der ikke har en ph.d. eller er professor i noget. Og jeg har jo taget en helt anden vej i livet, så det kan jeg godt nikke genkendende til"* (Ibid, 04:00-04:16). Første gang han ser digtet læser han nogle brudstykker højt: *"Jeg blev ikke det, I ventede - Jeg blev alt det, I havde frygtet - Vil I tro på min tak til jer? Eller vil I sige: han tog alt af os, og giver intet tilbage, andet ind sorg og skuffelse. Jeg tror, jeg har ret, når jeg går til mit eget land. Men jeg går tøvende. Jeg går langsomt og tungt - men jeg tror, jeg skal gå"* (Ibid, 04:35-05:05). Jokeren fortæller, at han godt kan genkende det med, at man vil gøre oprør som ung. Han har været rebel hele sit liv og valgt en meget anderledes vej i livet end resten af sin familie. Han indrømmer dog, at han ligesom

Munch-Petersen flere gange har været i tvivl om, hvorvidt det var den rigtige vej at gå. De fleste ønsker at gøre sine forældre stolte, hvilket også gør sig gældende for Jokeren. I starten kunne han umiddelbart spejle sig selv i digtet, men dette ændrer sig lidt, da han kommer hjem og graver dybere ned i digtet. Han beslutter sig for, at han ikke "bare" vil synge Munch-Petersens digt, men at han derimod vil gøre det til sit eget ved at skrive det om. Under omskrivningen af digtet påpeger Jokeren, at digtet er meget melankolsk, hvilket han vil lave om på i sin omskrivning. Jokeren er kommet til et sted i livet, hvor han har sluttet fred med, hvad han kommer fra, og hvor han er den dag i dag. Derfor vil han forsøge at vende det til noget mere positivt. Jokerens fokus vil ikke være at få alle Munch-Petersens ord med i omskrivningen, men derimod at få hans ånd med i den. På den måde vil Jokeren forsøge at få omskrivningen til at udtrykke det, Munch-Petersen ville have lært, hvis ikke han var død så ung. Jokeren har på egen krop mærket størstedelen af de oplevelser, som Munch-Petersen skriver om i sit digt. Forskellen på Jokeren og Munch-Petersen viser sig på de erfaringer, som Jokeren har gjort sig i takt med, at han er blevet ældre. Munch-Petersen skrev digtet, da han var 18 år gammel og stadig boede hjemme ved sine forældre. Eksperten Nanna Damsgaard-Larsen fortæller, at Munch-Petersen elskede at læse og kunne tale seks sprog, men alligevel kedede han sig meget og følte en rastløshed, hvilket fik ham til at flytte til Grønland for at blive minearbejder. Videre fortæller Nanna, at der var noget skamfuldt over at være fra et borgerligt miljø, som var svært at bryde ud af, hvilket Jokeren også kender fra sin egen barndom. Munch-Petersen valgte at deltage i Den Spanske Borgerkrig, hvor han mistede livet som blot 26-årig. Jokeren føler, at han kan spejle sig i Munch-Petersen og hans baggrund, hvilket får Jokeren til at gøre sig nogle tanker om sig selv og sit eget liv. Jokeren har gjort omskrivningen til en historie, som han gerne vil fortælle til sine forældre. Han vil bruge den til at fortælle, hvor meget han elsker dem, og at han ved, de elsker ham. Han fortæller, at han har spillet nummeret for dem, hvorefter hans far gav ham en kæmpe bjørnekrammer, og moderen fik tårer i øjnene. Jokeren har virkelig formået at gøre digtet til sit eget, eftersom det rammer en masse følelser i både ham selv og forældrene. Han fortæller senere, at han sitrer indeni ved tanken om at skulle performe nummeret. Han vil komme til at føle sig nøgen og sårbar : *"Det er følsomt på et personligt plan, da det er til mine forældre. Sangen betyder meget for mig, for det er en kærlighedserklæring"* (Ibid,19:40-19:46). Jokerens betroelser til seerne/ den ikke-sete og den ikke-hørte interviewer gør, at vi kommer helt tæt på ham som privatperson, samtidig med at han udfører sin opgave med at komponere musik til digtet.

I afsnit 4 får sangerne Aura og Wafande udleveret to forskellige digte ligesom som Caroline og Jokeren i afsnit 2. Wafande får tildelt det samfundskritiske digt *Lumumbas mordere* af Ivan Malinovski. Wafande starter med at læse op af digtet: *"De er pæne mennesker. De har ikke hugtænder. De har kone og børn. De har aldrig ejet en pistol. De har læst, hvad aviserne skriver. Men de har aldrig sat deres ben i Kassai"* (Helt Lyrisk Afsnit 4 2019, 03:55-04:08). Han kender ikke til digtet, men han kender historien om Afrika, og han kender Lumumba. Wafande har fået fortalt historien som barn og husker Lumumba som en afrikansk legende, der blev slået ihjel. Wafande bliver meget rørt og læser videre op fra digtet: *"Personligt har de intet imod negre. De er pæne mennesker. De er bekymrede over udviklingen. De har kone og børn"* (Ibid, 04:40-04:45). Wafande fortæller, at hans nu afdøde far ofte fortalte Wafande og hans søster om Congo, deres kultur og hvor de kom fra. Faderen snakkede ofte om Congo, hvor flere af deres forfædre gik i slaveoptog. Wafande har mærket denne uretfærdighed på egen krop: *"Da jeg tog til Frankrig, var jeg araber. Når jeg var i Danmark, var jeg en neger. I Afrika kaldte de mig hvid mand. Så det var svært at finde ud af, hvor man hørte til"* (Ibid,14:20-14:39). Han fortæller senere, at digtet har ramt ham på mange forskellige måder. Det har fået ham til at tænke over, hvor han står i sit liv, og ikke mindst fået ham til at tænke på sin far. Wafande føler, at han både kan se og høre sin far i Malinovskis digt. Faderen har haft en stor betydning for Wafande, eftersom det var faderen, der introducerede Wafande for musikken. Wafande kendte ikke til digtet, da han fik det udleveret, men alligevel rammer det ham personligt, da han gravede dybere ned i digtet. Dette er ligeledes et tydeligt eksempel på, at de digte, som sangerne får tildelt, ikke er vilkårligt udvalgt. *Helt Lyrisk* er et ikke-skriptede format. De ikke-skriptede formater erstatter "the script" med en engine, hvilket Magder, Moran og Keane betegner som invariable elementer. Den bundene opgave med at komponere musik til et digt er et formatpunkt i formatet. *Helt Lyrisk* engine er de nøje udvalgte digte. Disse digte er med til at skabe spænding og interesse om både digterne og sangerne. Seerne kommer helt tæt på sangerne gennem disse digte. Et eksempel på, at digtene er nøje udvalgte til den enkelte sanger, ses i afsnit 4 med Wafande og Aura. Lise Rønne fortæller, at de to sangere får tildelt to meget forskellige digte. Det ene er et kærlighedsdigt, og det andet er et samfundskritisk digt. Wafande fortæller, at han håber, at han får det samfundskritiske digt, hvilket Aura heller ikke er afvisende overfor. Aura spørger derfor: *"kan vi bytte, hvis det er?"* (Ibid,03:05-03:10). Hvilket Lise Rønne hurtigt afviser. De nøje udvalgte digte er en form for faste spilleregler i formatet, hvilket der ikke kan laves op på.

I afsnit 6 er det sangerne Barbara Moleko og Søren Sko, der får tildelt hver sit digt. Søren Sko får tildelt digtet *På cafe* skrevet af Jens August Schade. Søren sko føler, at digtet taler til ham, eftersom han kan genkende stort set alt i det. Han fremhæver linjen "*et skørt lille mirakel*", hvilket han overfører til den situation, hvor man når man mindst venter det, møder det menneske, som rører en allermest. Han kalder sin kærlighedshistorie med sin nuværende kone for et skørt lille mirakel. Han mødte sin nuværende kone for første gang i 1993, der kunne de begge mærke, at de kunne lide hinanden, men det førte ikke til noget. Der gik 11 år før de så hinanden igen, men heller ikke her skete der noget, da de på dette tidspunkt begge var gift med en anden. Der skulle gå yderligere 11 år før de så hinanden igen. Denne gang slog det klik for dem, de måtte have hinanden (Helt Lyrisk Afsnit 6 2019, 07:18-07:55). Endnu engang er det udvalgte digt med til at bringe seerne tættere på sangeren, Søren Sko. Digtet som engine er med til at vække den menneskelige medfølelse hos seerne.

Gennem alle programmerne bliver seerne præsenteret for sangernes personlige forståelse og viden om det givne digt og dets digter. Sangeres personlige forståelse og viden bliver løbende i programmet hjulpet på vej af værten Lise Rønne og forskellige eksperter inden for litteratur. Disse ekspert input vil jeg se nærmere på i det følgende.

3.2.2 Ekspertviden

I alle seks programmer får seerne præsenteret en baggrundsviden af den eller de digtere, hvis digt sangerne skal omskrive til en sang. Denne baggrundsviden bliver enten leveret af værten Lise Rønne eller eksperter indenfor litteratur. Lise Rønne formidler den brede baggrundsviden om diverse digtere, såsom hvad de har udgivet, i hvilken periode de var aktuelle osv.. Hvorimod eksperternes viden agerer hjælpende hånd til sangerne for bedre at kunne forstå det udleverede digt. De har også ekspertise til at fortælle, hvorfor digterne skrev som de gjorde og hvad der er centralt for det givne digt.

I 1. afsnit får seerne en dybere præsentation af Michael Strunge, idet Bro og Poul Krebs har fået tildelt deres digt. Via en voice-over fortæller værten Lise Rønne mere detaljeret om Michael Strunges liv, samtidig med, at seerne får lov til at se nogle klip fra et interview fra *Bazar- Lyrik*, der blev sendt på DR i 1984. I interviewet udtaler Strunge sig på følgende måde: "*Jeg kan ikke mere. Jeg er brændt ud.*"[...] *Vi lever i et land med den højeste selvmordsprocent og det laveste fødselstal. Og verdens bedste digtere. Alligevel er de fleste danskere kulturelle*

analfabeter" (Ibid,06:25-06:57). Lise Rønne fortæller via voice-overen, at Strunge inden sin død nåede at udgive elleve digtsamlinger. Han havde skarpe holdninger og blev på den måde et kendt ansigt i medierne. Derudover var han meget inspireret af musik fra David Bowie til punkrock, men alligevel er hans tekster umiddelbart ikke sangbare. Lise Rønnes præsentation af Strunge fungerer som en ekspertviden. Lise Rønnes rolle som vært er meget fremtrædende lidenskabelig og engageret i diverse digtere og deres lyrik. Lise Rønnes værtsrolle komplimenteres af forskellige eksperter inden for litteratur, hvilket ofte ses i livsstilprogrammer.

I afsnit 1 mødes Bro med Neal Ashley Conrad Thing, der er magister i nordisk litteratur og ekspert i Michael Strunge. Neal skal hjælpe Bro med at få en bedre forståelse af Strunge. Bro opfatter Strunge, som en meget mørk person, hvorimod Bro ser sig selv som en glad person. Neal kan nikke genkendende til Bros opfattelse af Strunge og uddyber Bros konklusion med at fortælle, at Strunge var psykisk syg og indlagt i længere perioder og var ude for mange indlæggelser. Videre fortæller Neal, at Strunge i flere digte havde haft drømme om at flyve, hvilket resulterede i, at det slog klik for ham, og han sprang ud ad et vindue, hvor han angiveligt skulle have sagt "Nu kan jeg flyve". Eksperten Neal bidrager med en baggrundsviden om Strunge til både Bro og ikke mindst seerne, så de får en bedre forståelse for Strunge. Poul Krebs får også hjælp af Neal. Poul Krebs spørger Neal, hvad han tænker, at Strunge mente med "- skiftede sind efter at have været død". Neals forklaring lyder således: *"Når der står skiftede sind efter at have været død, så ses der tilbage på en dødlignende tilstand, hvor intet skete. En tilstand af ikke at leve. Det spiller godt sammen med udgangspunktet: "knuser uret". Nu skal den her følelse af ensomhed og tomhed høre op"* (Helt Lyrisk Afsnit 1 2019, 15:19-15:46). Bidragene til digternes baggrund fra både Lise Rønne og diverse eksperter er med til at inspirere og skabe nysgerrighed hos seerne, og de er på samme tid med til at overbevise og forføre seerne til at få samme interesse for digterne og deres lyrik.

I afsnit 3 får Lina Rafn og Hjalmer udleveret det samme digt. Lise Rønne præsenterer digteren således: *"Det er en af vores største digtere. Han er især berømt for sine børnerim og sin leg med ord. Til hans begravelse sang 30 børn hans sang "mariehønen evigglad". Men han skrev også digte til voksne"* (Helt Lyrisk Afsnit 3 2019, 02:59-03:24). Digteren Lise Rønne præsenterer, er Halfdan Rasmussen. Hun beskriver ham yderligere som en af Danmarks mest folkekære digtere. Han er specielt kendt for *"Halfdans ABC"*, hans børnerim og *"Tosserier"*. Seerne får vist et klip fra et interview med Halfdan Rasmussen fra 1964, hvor han fortæller

følgende: *"Det, der kan irritere en, det er at folk ikke kender ens alvorlige ting. Nå, det må de selv om, men de burde også have den side med"* (Ibid,03:58-04:12). Som Lise Rønne pointerede, så er Rasmussen mest kendt for sine børnerim, men han skrev også til voksne. Ud fra interviewet er det tydeligt, at Rasmussen ønskede hans digte til voksne fik mere opmærksomhed. De fleste danskere kender til Rasmussens populære værker til børn, men på baggrund af denne pointering om, at han også skrev til voksne kan måske vække interesse hos nogle seere til at se nærmere på hans værker til voksne. Dette er endnu et eksempel på, at værten og eksperterne skal vække seernes interesse.

I afsnit 5 får sangeren Dorthe Gerlach tildelt et digt fra Tove Ditlevsen, *Så tag mit hjerte*, hvilket også er tilfældet i afsnit 2, hvor Caroline Henderson får tildelt Tove Ditlevsens digt *de evige tre*. I afsnit 5 får seerne ikke den samme præsentation af Tove Ditlevsen, som det var tilfældet i afsnit 2. I afsnit 2 introducerer Lise Rønne, Tove Ditlevsen på følgende måde:

" Hun har skrevet om den svære kærlighed.[...] Tove Ditlevsen er en af vores mest kendte og fortolkede forfattere. *"Jeg lever kun, når jeg skriver. Det svære er at udholde de døde perioder, hvor man ikke laver noget"*. I sin levetid ud gav hun hele 44 digtsamlinger, romaner og noveller. Ditlevsen blev gift og skilt fire gange. Hun tog sit eget liv i 1976, kun 58 år gammel. Digteren havde så stor en plads i folks hjerter, at tusinder mødte op da hendes kiste blev kørt gennem Vesterbro i København" (Helt Lyrisk Afsnit 2 2019, 02:55-03:45).

I alle seks programmer sidder de to givne sangere sammen med Lise Rønne i et lokale på Engetoftes Gods, hvor hun kort præsenterer digterne for sangerne. Afsnit 5 adskiller sig fra de fem andre, eftersom Lise Rønne meget kort fortæller, hvilke digtere Dorthe Gerlach og Steen Jørgensen skal beskæftige sig med, nemlig Morten Nielsen og Tove Ditlevsen. I afsnit 5 får seerne først en lidt dybere præsentation af Morten Nielsen, idet Steen Jørgensen er taget hjem til vante rammer for at dykke dybere ned i digtet. Videre får seerne først et dybere indblik i Ditlevsens liv, idet Gerlach mødes med eksperten Nanna Damsgaard-Larsen. Eksperten Nanna fortæller følgende om Ditlevsen:

"Hun var en af vores vigtigste digtere. Hun skrev om emner som kærlighed, ægteskab, og det at stå foran opvasken, koge kartofler, passe børn samtidig med at være en passioneret kvinde. Det fantastiske ved Tove Ditlevsen er, at hun kan sætte ord på den tvivl, der er i en kvindes kamp mellem det, hun burde være, og det, hun er. *"Jeg vil frem i verden. Jeg ville skrive. Selvom min far sagde, at en*

pige aldrig kunne blive digter. Jeg skulle vise ham noget andet” (Helt Lyrisk Afsnit 5 2019, 12:20-12:55).

I afsnit 2 var præsentationen af Ditlevsen ikke lige så dybdegående, som den er i afsnit 5. Gerlach fortæller eksperter, Nanna, at hun har svært ved at finde en balance i sin melodi, så den hverken bliver for munter eller for alvorlig. Nanna fortæller, at hun sagtens kan forstå Gerlachs tvivl. Nanna mener, at tvivlen minder om den måde, som Ditlevsens forhold til kærlighed var, forholdet til mænd og ægteskab. På den ene side ønskede hun at blive gift og få børn, men på den anden side ønskede hun at sidde og skrive hele natten. De to præsentationer i afsnit 2 og 5 komplementerer hinanden godt, så seerne ikke blot får den samme præsentation, men derimod en mere dybtgående præsentation af Ditlevsen.

Eksperterne inden for litteratur hjælper ikke blot sangerne med at få et bedre kendskab til digterne, de hjælper yderligere sangerne, så de får det vigtigste med fra digtet ind i deres sang. Dette gør sig gældende i afsnit 4, da Wafande mødes med eksperter Neal. Wafande fortæller, at han har valgt at fjerne nogle ord, såsom "bokse og banker", "forskellige selskaber", "aktier", idet han ikke føler de passer ind i sin sang. Neal påpeger et par linjer, som han synes Wafande bør arbejde ind i sangen: *"De drømmer ikke om at rive håret af nogen"*. Neal fortæller, at denne linje er med til at udtrykke magtkritikken i digtet. Lumumba blev taget til fange, hvor fangetagerne begyndte, at rive hans hår af. Det samme gør sig gældende for Søren Sko i afsnit 6. Han mødes med eksperter Lars Bukdahl for at få en bedre forståelse af Jens August Shade. Søren Sko fortæller, at han vil fjerne linjen *"Og til drøn og klapsalver"*. Eksperter Lars pointerer, at ordet "drøn" dengang var et moderne ord. Han kalder digtet for et sprogkunstværk, og derfor mener han det er vigtigt at få de gode ord med, at de ikke kan skrottes (Helt Lyrisk Afsnit 6 2019, 12:00-12:45). Ved diverse møder mellem sangerne og eksperter bliver eksperter en form for coaches for sangerne. Eksperter ved, hvad der ligger bag de enkelte digte, men i stedet for bare at fortælle sangerne det, så spørger de ofte sangerne først, hvordan de forstår digtet. På den måde sørger de hele tiden for at sikre sig, at sangerne har den rette forståelse for digtets mening og stemning. Man kan sige, at de coacher sangerne i den rigtige retning, så de nemmere kan finde den rette vinkel ift. deres sang. Udover at coacher sangerne i den rigtige retning ift. digtets mening og stemning, så er de også et vigtigt led i sangernes proces med at udvikle det udleverede digt til en sang. Denne udvikling fra digt til sang vil jeg se nærmere på i det følgende.

3.2.3 Digtene får en make-over

Helt Lyrisk kan som udgangspunkt ses som et livstils-program, eftersom en persons personlighed og identitet kommer til udtryk gennem en situation, hvilket i dette tilfælde er, at gøre et digt til en sang. Programmet tager afsæt i faktuelle forhold og personer, men som behandler og iscenesætter disse med det formål at skabe underholdende tv. Programmets hovedfokus er på lyrik og digterne bag, men på baggrund af den overstående analyse af programmet, er det tydeligt, at programmet indeholder elementer, der også gør sig gældende i subgenrerne reality-tv. *Helt Lyrisk* indeholder elementer fra make-over-programmer, der ligeledes går ind under subgenrerne reality-tv.

I *Helt lyrisk* forekommer make-over elementer, idet sangerne får udleveret et digt, som de skal lave om til en sang på et par uger. Udgangspunktet er det udleverede digt, som sangerne helt selv må bestemme, hvordan de vil gribe an. Sangerne sætter sig hurtigt ind i hvilken måde digtet er opbygget på. I afsnit 5 får sangeren, Steen Jørgensen digtet *døden* af Morten Nielsen. Steen Jørgensen fanger hurtigt meningen og stemningen med digtet, og beslutter sig hurtigt for, at han vil gøre det hele meget dystert, men derudover ved han ikke rigtig, hvad han skal gøre. Han mødes med Gerlach, hvor han fortæller følgende: *"Jeg synes, at den er svær. Den har rigtig mange ord. Og der er ikke nogen gentagende musikalitet. Det er på vers, men rimer ikke. Modløs er et stort ord, men det er sværere end ventet"* (*Helt Lyrisk* Afsnit 5 2019, 05:44-06:04). Steen Jørgensen går hjem i privaten, eftersom han vil arbejde på digtet sammen med sin hustru, der er pianist. Hans første tanke var at skrive det om og gøre det mere sangbart. Dette begynder han på, men opdager, at det er en blindgyde. Han erkender, at digtets styrke er, at det er, som det er, hvilket han ikke vil pille ved alligevel. Han beslutter sig i stedet for at fokusere på at lave en melodi, der kan bære digtets akavede eller skæve udsagn, som han selv formulerer det. Han mødes med ekspertten Nanna for at få en bedre forståelse af digtet. Han påpeger, at der er nogle sproglige billeder i digtet, som er meget voksne, men som han også føler indebærer en masse uskyld, hvilket giver ham en fornemmelse af, at det er et ungt menneske. Ekspertten Nanna fortæller, at Nielsen udgav digtet, da han var 21 år gammel. Hun tilføjer dog, at han begyndte at skrive digtet, da han var 13 år gammel, idet han led af flere alvorlige sygdomme i sin barndom. Hun tænker, at det er disse sygdomme, der har fået ham til at tænke på døden i en så tidlig alder. Denne information om Nielsens baggrund giver Steen Jørgensen en bedre forståelse for digtet, hvilket hjælper ham videre med melodien til digtet:

"Bevidstheden om, at han starter på det her digt, da han var 13 år gammel gør, at jeg er sikker på, at vi skal have en form for ungdommelighed i det som grundtræk" (Ibid,16:12-16:21). Sammen med hustruen begynder han at lege med lyde fra ungdommeligt legetøj. Nogle andre sangere, der også fokuserer på melodien som noget af det første, er Wafande og Aura i afsnit 4. De har begge taget instrumenter med til Engestofte gods, så de kan komme i gang med det samme. Aura deler samme frustration som Steen Jørgensen, eftersom hun har svært ved at finde den rette melodi til digtet *Til en veninde*, der er skrevet af Emil Aarestrup. Hun mødes med eksperthen Neal, der giver hende et indblik i Aarestrups liv. Neal fortæller, at Aarestrup bliver gift med sin kusine, Caroline. I en halvtotal ser seerne Aura vende sig meget spørgende og uforstående mod Neal, der små leende fortsætter med at fortælle, at de fik tolv børn sammen. Derefter viser Neal et billede af Sophie Hansen, som er den kvinde digtet er skrevet til. Hun var forlovet med Aarestrups ven, digteren Christian Winther. Aura bliver en smule forarget og fortæller følgende: *"Jeg synes, at han er tarvelig, at han har skrevet det til en anden end den kvinde, der har givet ham tolv børn"* (Helt Lyrisk Afsnit 4 2019, 10:34-10:39). Neal pointerer over for Aura, at Aarestrup skrev digtet til Sophie Hansen efter hun blev forladt af Christian Winther. Denne pointering ændrer Auras syn på Aarestrup og på digtet: *"Det ændrer ret meget, hvis man læser det med de briller på. Hvis der er en trøst til en veninde, bliver det mere et omsorgsbrev frem for en beundrer, som står mellem to kvinder"* (Ibid,12:51-13:08). Havde Aura ikke fået denne baggrundsviden af Neal, så ville hun have misforstået Aarestrups intentioner med digtet. Denne baggrundsviden hjælper endnu en gang en sanger med at finde den rette stemning til sin sang. På baggrund af det overstående er det tydeligt, at diverse møder med eksperterne er en central del i sangernes opgave med at lave en make-over af det udleverede digt. Sangerne har behov for at kende til baggrunden for det enkelte digt for at kunne bestemme, hvilken stemning de skal tillægge melodien. Udover at fortælle om baggrunden for diverse digte, så hjælper eksperterne også sangerne med at få de vigtigste dele af digtet med i sangen, så de kommer ud med det helt rigtige budskab. Dette gør sig gældende i afsnit 4, hvor Wafande får hjælp af Neal og i afsnit 6, hvor Søren Sko får hjælp af eksperthen Lars. Efter seerne har set sangerne få hjælp fra diverse eksperter til at forstå digtet og digteren bag, går sangerne for alvor i gang med at få digtet til at blive en sang. Næste gang seerne hører noget til sangernes make-over fra digt til sang er ved Engestofte Gods, hvor afsløringen finder sted. Ved afsløringens time i afsnit 4 fortæller Aura, at hun i sidste øjeblik har besluttet, at skrive sig eget omkvæd til Aarestrups gamle digt: *"Jeg havde lyst til at tilføje,*

at han havde skrevet det til en kvinde han ønskede at passe på og give hende selvtilliden tilbage. Så jeg har skrevet et omkvæd, der siger "Kære veninde..." (Ibid,18:38-18:51, Helt Lyrisk Afsnit 5 2019, Helt Lyrisk Afsnit 5 2019). Lise Rønne spørger om, det gør hende nervøs, at hun har tilføjet noget tekst til Aarestrups digt, hvilket Aura svarer nej til, men at hun blot er spændt. Sangernes make-over af digtet bliver på ingen måde bedømt efter afsløringen, de skal blot betragtes som en hyldest til den danske lyrik.

4. Diskussion

4.1 Forskelle og ligheder

Programmerne *X-Factor* og *Helt lyrisk* indeholder mange af de samme elementer, på trods af, at de som udgangspunkt er to vidt forskellige programtyper. I *X-Factor* lægges der vægt på drama og spænding, på konkurrencen, på det nervepirrende og på peaks, altså er programmet opbygget af den iscenesættelse af intensitet, som er en vigtig drivkraft i reality-tv. I *Helt Lyrisk* derimod lægges der vægt på faktuel viden, hverdagsliggende situationer og at løse opgaven uden nogen form for konkurrenceelement. *Helt Lyrisk* er opbygget meget anderledes end *X-Factor*, men alligevel indeholder programmet flere elementer, der stammer fra reality-genren. Begge programmer indeholder elementer fra make-over-genren og coaching-genren og et stort fokus på følelser, hvilket ofte optræder indenfor reality-genren.

Begge programmer indeholder et musikalsk element. I *X-Factor* optræder det musikalske element, som en sangkonkurrence, hvor almindelige mennesker konkurrerer om en præmie. Musikkens rolle er væsentlig i *X-Factor*, men den fungerer blot som et virkemiddel til at hjælpe almindelige mennesker til at udvikle sig som sangere, eftersom deltagerne synger covers af forskellige kunstnere. I princippet er der ikke fokus på selve musikken, men derimod deltageren, der performer den. Hvorimod det musikalske element i *Helt Lyrisk* har en helt anden rolle. Her optræder det musikalske element som en opgave, hvor de kendte sangere selv skal skabe musikken, og hvor fokuset ligger på tilblivelsen af musikken, idet der ikke forekommer noget konkurrenceelement. Dog har programmerne det tilfælles, at musikken er med til at skabe følelser hos deltagerne og ikke mindst seerne. I *X-Factor* bliver seerne præcenteret for deltagerens tanker og følelser omkring diverse sange via off frame interviews, hvilket skaber en tæthed mellem deltagerne og seerne, idet kommunikationen leveres som en autentisk fremtræden. Dette gør sig ligeledes gældende i *Helt Lyrisk*, idet sangerne inddrager seerne i deres personlige holdninger, erfaringer og oplevelser med det udleverede digt og om processen i at forvandle digtet til en sang. Fokuset på følelser er et væsentligt element i reality-tv.

Et andet element programmerne har tilfælles stammer fra make-over-genren. I *X-Factor* skal denne make-over ses som diverse deltagers rejse gennem programmet. De deltagere der går hele vejen igennem programmerne, går fra at være ukendte personer med en drøm om at

blive sangstjerner til at være stylet og trænet semi-kendte sangere. Det er denne transformation, der er den bærende narrative struktur i programmet. I *Helt Lyrisk* er det, det udleverede digt, der gennemgår en make-over. De kendte deltagere skal med deres baggrund som sangere/sangskrivere forvandle digtet til en sang. Programmerne skaber en make-over af to vidt forskellige ting, men alligevel minder de meget om hinanden.

Elementer fra coaching-genren er ligeledes noget begge programmer gør brug af. Dommerne i *X-Factor* fungerer som coaches for deres deltagere i den givne kategori. Dommerne har forskellige baggrunde indenfor musikbranchen, men et fællestræk for dommerne er, at de ved, hvad der skal til for at slå igennem som sanger, hvilket de forsøger at viderebringe til deltagerne. Coaching-elementet i *Helt Lyrisk* forekommer via de forskellige litteratureksperter, der hjælper sangerne med at få en bedre forståelse af selve og digtet og digteren bag. Videre er disse eksperter med til at sørge for, at digtene bliver tillagt den rigtige mening, hvilket er en væsentlig faktor, eftersom programmet bestræber sig på at formidle faktuel viden.

4.1.1 Reality-tv-light version

På trods af programmerne gør brug af flere af de samme elementer indenfor reality-genren, så er der stor forskel på programmernes position ift. betegnelsen reality-tv. Man kan sagtens kalde *X-Factor* for et reality program, eftersom det trækker på talentshowet, der går ind under reality-tv-paraplyen. Det er programmets ukendte deltagere, som seerne gerne vil ind under huden på. Det er deltagerens make-over gennem programmerne, der skal underholde seerne fredag efter fredag. Programmets hovedformål er at underholde seerne. Via programmets forskellige formatpunkter og engines skabes der spænding og drama igennem alle programmerne. *X-Factor* giver ikke nogen garanti for at deltagerne bliver sangstjerner, men gør alt hvad de kan for at gøre processen fra at være ukendt til spirende sangstjerne underholdende. Programmet er velegnet for alle aldersgrupper, hvilket sikrer, at programmet rammer en bred seergruppe.

Helt Lyrisk er som udgangspunkt et livstilsprogram med fokus på lyrik. Yderligere er det et fakta-underholdningsprogram eftersom det indeholder flere elementer fra reality-tv-genren. I overensstemmelse med DR's public service-udgaver af reality-programmer indeholder programmet en række læringselementer i form af Lise Rønnes præsentationer af diverse

digtere samt de forskellige eksperters brede viden om digternes baggrund, deres digte og meningen bag deres digte. Disse læringselementer er med til at opdrage seeren til at få en bedre og større forståelse for den danske lyrik og dens digtere. Samtidig med, at seerne får en faktuel viden omkring den danske lyrik, får seerne samtidig en baggrundsviden omkring de medvirkende kendte danske sangere, hvilket er et af programmets tydeligste træk fra reality-tv. Via off frame interviews får seerne et indblik i de kendtes tanker, følelser og holdninger omkring det udleverede digt. Flere af sangerne kan spejle sit eget liv i digtet, hvilket bidrager til, at seerne får et indblik i sangernes private liv. På baggrund af det ovenstående er det tydeligt, at *Helt Lyrisk* bestræber sig på at formidle faktuel viden, men for at ramme en større seergruppe, så vælger de at inddrage nogle elementer fra reality-genren for at gøre det mere underholdende. På baggrund af det ovenstående kan *Helt Lyrisk* ikke betragtes som et fulgyldigt reality-show, men nærmere betegnes som, det Jerslev kalder en "reality-tv-light" version.

5. Konklusion

Jeg har i mit speciale analyseret programmerne *X-Factor* og *Helt Lyrisk* med henblik på at kunne bestemme hvilke genre-elementer disse programmer er opbygget af, hvilken rolle det spiller, at begge programmer er købte tv-formater og slutteligt hvilken position programmerne har ift. reality-tv.

For at kunne analysere programmerne, har jeg indledningsvis redegjort for tv'ets fremkomst og dansk tv's historie for at få en bedre og bredere forståelse for selve tv'ets udvikling gennem tiden. En af de mest betydningsfulde forandringer i dansk tv historie er monopolbruddet i 1988, hvor TV2 så dagens lys. Monopolbruddet var med til at skabe konkurrence. I takt med den nye konkurrencesituation steg forbruget af indkøbte tv-formater væsentligt. Diverse tv-kanaler jagtede seernes interesse, hvilket fik dem til at satse på billigere indkøbte tv-formater fremfor omkostningsfulde egenproduktioner. Også public service kanalerne DR1 og TV2 begyndte at satse på underholdende programtyper om og fra hverdagen.

For at få en bedre forståelse af begrebet tv-format har jeg trukket på Magder, Kean og Morans definition af tv-formater. Deres inddeling af tv-formater som invariable og variable, hvilke kan sidestilles med skripterede og ikke-skripterede formater. I ikke-skripterede formater erstattes "the script" med det Magder, Kean og Moran kalder engine. Engines skal ses som et sæt regler og formatpunkter, der skal sørge for at skabe dramatiske akts og storylines i et givent program. Yderligere har jeg trukket på Chalabys beskrivelse af tv-formaternes papirformat, formatpakken, formatbiblen og versionering, der er grundlaget for køb og salg af tv-formater og ikke mindst tilpasningen til det lokale publikum.

I forbindelse med at kunne analysere programmernes position ift. reality, har jeg trukket på Jerslev beskrivelse af reality-tv. Reality-tv består af forskellige formater her blandt talentshow, livstils- og make-overprogrammer, der blander sig med hinanden. Betegnelsen reality-tv bliver brugt på samme måde, som man fx bruger drama, ungdomsfilm osv. Reality-genren er en betegnelse, som man ofte benytter til at beskrive ligheder mellem forskellige programmer, hvilket er kendetegnende for genre-betegnelser generelt. I forlængelse af redegørelsen af reality-tv har jeg trukket på Jerslev begreb følelses-tv, der ofte ses i reality-tv. Reality-tv har fokus på følelser og stræber efter at kommunikere direkte til seerne, så seerne bedre kan forholde sig til det personlige "jeg", via off frame interviews.

På baggrund af min analyse af programmerne *X-Factor* og *Helt Lyrisk* kan jeg konkludere, at på trods af at programmerne indeholder mange af de samme elementer, så har de forskellige positioner ift. reality-tv. Jeg kan konkludere, at *X-Factor* er et ægte reality program. Programmet er et købt tv-format, der er købt og har gennemgået en versionering, så det er tilpasset til det danske publikum. Programmet er et talentshow, hvor deltagerne er almindelige mennesker med en drøm om at blive sangstjerne. Hele vejen igennem programmet ligger fokus på at underholde, fremkalde forskellige følelser og skabe en tæt kontakt til seerne. I de indledende auditionsprogrammer har producerne haft tid til at klippe programmerne sammen på en sjov og underholdende måde, eftersom disse programmer ikke er live. De længere og mere dybe præsentationer af deltagerne forekommer ofte ved de deltagere, der på den ene eller anden måde skiller sig ud fra normalen og er lidt skæve eller har noget på hjertet. De skæve og anderledes auditions er med til at skabe underholdende indhold, eftersom de inviterer til, at seerne kan grine af de pinlige og håbløse performances og glæde sig over, at det ikke er dem selv. De længere præsentationer, hvor deltageren har noget på hjertet er med til at vække følelser ved seerne. Via off frame interviews fortæller det personlige "jeg" om sin personlige oplevelse, hvilket fungerer som om deltageren taler direkte til seeren. Udover fokuset på følelser og underholdning, så kan jeg videre konkludere, at *X-Factor* indeholder forskellige elimineringsprocesser, hvilket er et typisk element indenfor reality-tv. Programmet indeholder både "the popular eliminations engine", hvor seerne på baggrund afstemning over sms og via programmets egen app har indflydelse på elimineringsprocessen. Yderligere indeholder programmet "voting off engine", hvor det er dommerne, der har indflydelse på elimineringsprocessen. Videre kan jeg konkludere, at programmet indeholder elementer fra make-overformlen, der er typisk i reality-tv. Deltagerne gennemgår en make-over fra at være ukendte amatører til at blive stylede og trænede sangere. Programmet lover på intet tidspunkt, at deltagelsen i programmet garanterer en karriere indenfor musikbranchen, eftersom programmet blot fungerer som et make-overprogram, hvor deltagerne bliver coachet og hjulpet i den rigtige retning.

I forbindelse med *Helt Lyrisk* kan jeg konkludere, at det er et købt format, der er versioneret til det danske publikum. Som udgangspunkt er programmet et livstilsprogram med fokus på dansk lyrik. Programmets fokus er at formidle faktuel viden om dansk lyrik, hvilket de har valgt at gøre via elementer fra reality-tv. Programmet indeholder et make-over element, idet de kendte sangere får til opgave at omdanne et digt til en sang. Det er ikke

sangerne selv, der gennemgår en make-over, men derimod den bundne opgave. Gennem processen med at omdanne digtet til en sang inddrages seerne i sangernes personlige tanker, følelser og holdninger omkring det tildelte digt via off frame interviews. På baggrund af dette kommunikerer sangerne direkte ud til seerne, hvilket er med til at skabe en tæthed mellem seerne og sangeren. Videre kan jeg konkludere, at programmet i overensstemmelse med DR's public service position indeholder læringsprocesser, hvilket kommer til udtryk via den fremtrædende vært Lise Rønne og diverse litteratureksperter, der hjælper sangerne med at forstå det tildelte digts mening og digteren bag. Yderligere kan jeg konkludere, at programmet ikke indeholder et konkurrenceelement, eftersom fokuset ligger på lyrikken og den faktuelle viden frem for deltagerne. Ud fra min analyse af *Helt Lyrisk* kan jeg konkludere, at programmet ikke er et fuldgældigt reality-program, men derimod går ind under Jerslevs betegnelse "reality-tv-light" version.

6. Kilder

Litteratur:

- Bruun, Hanne. »Tv-underholdning.« I *Dansk tv's historie*, af Stig Hjarvard, 219-253. Forlaget Samfundlitteratur, 2006.
- Chalaby, Jean K. *The Format Age Television's Entertainment Revolution*. Polity Press, 2016.
- Jensen, Klaus Bruhn, og (red). *Dansk Mediehistorie 1995-2015*. Årg. 4. Samfundslitteratur, 2016.
- Jensen, Pia Majbritt. »Formatversionering - Et overblik.« *Tv-formater og format-tv*, 9. maj 2005: 4-13.
- Jerslev, Anne. »Den store bagedyst og reality-tv.« I *TV-Analyse*, af Jørgen Riber Christensen og Louise Jacobsen (RED.) Gunhild Agger, 161-177. Systime, 2018.
- Jerslev, Anne. *Reality-tv*. København: Samfundslitteratur, 2014.
- Jerslev, Anne. *Vi ses på tv*. København: Nordisk Forlag, 2004.
- Magder, Ted. »The end of TV 101: Reality programs, formats, and the new Business of Television.« I *Reality Tv. Remaking Television culture.*, af Susan Murray og Laurie Ouelette (Red.). New York og London: New York University Press, 2004.
- Moran, Albert. *Understanding the Global Tv Format*. Intellect, 2006.
- Søndergaard, Henrik. »Tv som institution.« I *Dansk tv's historie*, af Stig Hjarvard. Forlaget samfundslitteratur, 2006.
- Waisbord, Silvio. »McTV - Bidrag til en forståelse af tv-formaternes globale popularitet.« *Tv-formater og format-tv*, 2005: 14-27.
- Wedell-Wedellsborg, Thomas. »Markedet for Tv-formater.« *Tv-formater og format-tv*, 9. maj 2005: 28-37.

Elektroniske kilder:

- Bang, Jørgen. »Tv 1930-« *Danmarkshistorien.dk*. 18. august 2011.
<https://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/tv-1930/> (senest hentet eller vist den 4. februar 2021).

- Bang, Jørgen. »Tv2, 1998-.« *Danmarkshistorien.dk*. 2. juli 2012. <https://danmarkshistorien.dk/leksikon-ogkilder/vis/materiale/tv2-1988/> (senest hentet eller vist den 5. februar 2021).
- Christensen, Christa Lykke, og Stig Hjarvard. »Reality-tv: Fra niche til mainstream.« *Alle tiders køn - køn til alle tider. Køn og kulturelle praksisser i hverdagsliv og medier*, 5. marts 2012. *Digitalt TV*. 2019. <https://digitalt.tv/dr-efteraaret-2019/> (senest hentet eller vist den 23. april 2021).
- ElkEntertainment. *About Elk Entertainment*. 2012. elkentertainment.se (senest hentet eller vist den 6. april 2021).
- Frandsen, Kirsten. *Medie- og kommunikationsleksikon*. 2013. <https://medieogkommunikationsleksikon.dk/tv-underholdning/> (senest hentet eller vist den 4. februar 2021).
- Gripsrud, Jostein. *TV*. <https://medieogkommunikationsleksikon.dk/tvfjernsyn/> (senest hentet eller vist den 4. februar 2021).
- Jensen, Louise Brodthagen. *Sådan kom X-Factor til Danmark*. 30. marts 2017. <https://www.dr.dk/nyheder/webfeature/xfactor> (senest hentet eller vist den 20. marts 2021).
- Jerslev, Anne. *Medie- og kommunikationsleksikon*. 2013. <https://medieogkommunikationsleksikon.dk/faktaunderholdning-2/> (senest hentet eller vist den 15. marts 2021).
- Johansen, Christina. »Samsnet.« *Tv-formater: genbrug der batter!* 24. marts 2012. <https://samsnet.dk/tv-formater/genbrug-der-batter/> (senest hentet eller vist den 7. februar 2021).
- Lauridsen, Emma Kjær. »Horsens Folkeblad.« *Reality-tv gennem tiden: det er ligesom at kigge ind ad naboens vindue*. 23. september 2018. <https://hsfo.dk/artikel/reality-tv-gennem-tiden-det-er-ligesom-at-kigge-ind-af-naboens-vindue> (senest hentet eller vist den 10. februar 2021).
- Ullberg, Sara. *Kända artister ger lyriken ett lyft i SVT*. 21. december 2018. <https://www.gp.se/kultur/kanda-artister-ger-lyriken-ett-lyft-i-svt-1.11946626> (senest hentet eller vist den 3. april 2021).

Tv-programmer:

- Helt Lyrisk Afsnit 1. 14. november 2019. https://www.dr.dk/drtv/se/helt-lyrisk_-poul-krebs-og-bro_147967 (senest hentet eller vist den 3. april 2021).
- Helt Lyrisk Afsnit 2. 21. november 2019. https://www.dr.dk/drtv/helt-lyrisk_-caroline-henderson-og-jokeren_147968 (senest hentet eller vist den 3. april 2021).

- Helt Lyrisk Afsnit 3. 5. december 2019. https://www.dr.dk/drtv/se/helt-lyrisk_-lina-rafn-og-hjalmer_147970 (senest hentet eller vist den 3. april 2021).
- Helt Lyrisk Afsnit 4. 5. december 2019. https://dr.dk/drtv/se/helt-lyrisk_aura-og-wafande_147971 (senest hentet eller vist den 3. april 2021).
- Helt Lyrisk Afsnit 5. 19. december 2019. https://www.dr.dk/drtv/se/helt-lyrisk_-dorthe-gerlach-og-steen-joergensen_147969 (senest hentet eller vist den 4. april 2021).
- Helt Lyrisk Afsnit 6. 19. december 2019. https://www.dr.dk/drtv/se/helt-lyrisk_-barbara-moleko-og-soeren-sko_147972 (senest hentet eller vist den 4. april 2021).
- X-Factor Afsnit 1 - 1. Auditions i København. 1. januar 2020. <https://play.tv2.dk/programmer/underholdning/tv-shows/x-factor/auditions-i-koebenhavn-207225> (senest hentet eller vist den 20. marts 2021).
- X-Factor Afsnit 10 - Første liveshow. 21. februar 2020. <https://play.tv2.dk/programmer/underholdning/tv-shows/foerste-liveshow-212620?playing> (senest hentet eller vist den 20. marts 2021).
- X-Factor Afsnit 20 - Finalen. 23. maj 2020. <https://play.tv2.dk/programmer/underholdning/tv-shows/x-factor/finalen-219289> (senest hentet eller vist den 20. marts 2021).
- X-Factor Afsnit 5 - 5 Chair Challenge - Oh Land. 25. januar 2020. <https://play.tv2.dk/programmer/underholdning/tv-shows/x-factor/5-chair-challenge-oh-land-209842?playing> (senest hentet eller vist den 20. marts 2021).
- X-Factor, Afsnit 15 - Tredje afgørelse. 6. marts 2020. <https://www.play.tv2.dk/programmer/underholdning/tv-shows/x-factor/tredje-fgorelse-213967?playing> (senest hentet eller vist den 20. marts 2021).
- X-Factor, Afsnit 18 - Hvem er videre til finalen. 22. maj 2020. <https://play.tv2.dk/programmer/underholdning/tv-shows/hvem-er-videre-til-finalen-218870?playing> (senest hentet eller vist den 20. marts 2021).
- X-Factor, Afsnit 2 - Auditions i Aarhus. 3. januar 2020. <https://play.tv2.dk/programmer/underholdning/tv-shows/x-factor/auditions-i-aarhus-207436?playing> (senest hentet eller vist den 20. marts 2021).