

HVA VI SNAKKER OM NÅR VI SNAKKER OM *TV*

EN TEKSTANALYSE AV DISKURSER
I FANPODKASTER OM TV-SERIER

ADA EDVARDA SUNDBY

MASTEROPPGAVE I MEDIEVITENSKAP
INSTITUTT FOR MEDIER OG KOMMUNIKASJON
UNIVERSITETET I OSLO
11.05.2020

SAMMENDRAG

I denne masteroppgaven studeres TV-serie-diskurser i TV-podkaster, produsert av fans, om *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer*. Begrepet som brukes om denne typen podkaster er *fanpodkaster*, og studien fokuserer på hva podkastverter i fanpodkaster snakker om når de snakker om TV, og hvordan de snakker om det. Gjennom tekstanalyse av fanpodkastene *Skampod*, *Sammen om Skammen*, *Buffering the Vampire Slayer* og *Still Pretty* undersøkes hvilke TV-serie-diskurser som finnes i fanpodkastene, og hvordan podkastens medieegenskaper er med på å forme de konkrete TV-serie-diskursene. Siden nærmest alle TV-serier nå har sin egen podkast, stilles det også spørsmål i denne oppgaven om rollen fanpodkastene spiller til de gitte TV-seriene. Podkaster om bestemte TV-serier forstås ofte som paratekster innen TV-forskning. Om fanpodkaster er paratekster til TV-seriene de omhandler, avhenger av hva som sies i podkastene og hvilke funksjoner det har. Det podkastvertene fra de valgte fanpodkastene sier, og hvordan de formidler det, kategoriseres som næranalytisk og selvidentifiserende TV-serie-diskurser. I den næranalytiske diskursen vektlegges tolkning av seriens plottede koder og symboler, og å orientere lytteren. Den selvidentifiserende diskursen preges av vertenes egne liv, ved at de trekker inn egne erfaringer og verdenssyn i diskusjonene rundt *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer*. Hvordan podkastformatet tilfører noe til TV-serie-diskursene kommer særlig frem i den selvidentifiserende TV-serie-diskurs, som muliggjøres på grunn av podkastens særegne kvaliteter som medium. Oppgavens funn tilsier at det kan konkluderes med at fanpodkastene ikke er paratekster til *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer*, men står som selvstendige tekster på grunn av diskursene.

ABSTRACT

This thesis aims to study TV series discourses in TV-podcasts, produced by fans, about *Skam* and *Buffy the Vampire Slayer*. The term used for these types of podcasts are *fan podcasts*, and the thesis focuses on what podcast hosts in fan podcasts talk about when they talk about TV, and how they talk about it. Through textual analysis of the fan podcasts *Skampod*, *Sammen om Skammen*, *Buffering the Vampire Slayer* and *Still Pretty*, the TV series discourses that are created in the fan podcasts, and how the medium's characteristics help shape the specific TV series discourses, are identified and studied. Since almost every TV show now has its own podcast, this thesis also questions the role fan podcasts play in relations to the TV series. Podcasts about a particular TV show are often understood as paratexts, in the field of TV research. Whether fan podcasts are paratexts to the TV series or not, depends on what is said in the podcasts and what functions it has. What the podcast hosts from the selected fan podcasts say and how they convey it, is categorized as closely analytical and self-identifying TV series discourses. In the closely analytical discourse, the emphasis is placed on interpreting the series' plotted codes and symbols, and orienting the listener. The self-identifying discourse is characterized by the hosts' own lives, where they draw on their own experiences and worldviews in their discussions about *Skam* and *Buffy the Vampire Slayer*. How the podcast format shapes the TV series discourses is particularly evident in the self-identifying TV series discourse, which is made possible by the distinctive qualities of podcast as a medium. It is concluded that the studied fan podcasts are not paratexts to *Skam* and *Buffy the Vampire Slayer*, but rather works as standalone texts because of the discourses.

FORORD

1. april 2016 var datoen jeg for første gang satt meg bak miksebordet i lydstudioet, hvor vi spilte inn vår første episode av *Sammen om Skammen*. Fire år senere har jeg skrevet en masteroppgave om TV-serie-podkaster, og forskningsarbeidet har gitt meg en metaforståelse for hva vi egentlig produserte.

Dette har vært en utrolig berikende, spennende og utfordrende prosess. Arbeidet med oppgaven har gitt meg ytterligere innsikt i et forskningsfelt jeg allerede visste jeg var interessert i – podkast, og introdusert meg til en ny fasinasjon – fandom. Men ikke minst har det vært fascinerende å utforske en tematikk som er i ekspansjonsfasen av forskningsfeltet, og at jeg kan ha beriket fanpodkast og paratekst som fagfelt.

Først og fremst vil jeg takke veilederen min Gry Cecilie Rustad (V-19/V-20) for idémyldring, konstruktive innspill og tilbakemeldinger, og for de mange hyggelige samtalene om alle mulige TV-serier.

Også vil jeg rette en stor takk til min mamma og korrekturleser Ann Hilde Nilsen, min tante Nina Elisabeth Nilsen og min samboer Sondre Kehus Lind. De gir meg alltid all den støtten jeg trenger, og er mine største *fans*.

Oslo, mai 2020.

Ada Edvarda Sundby.

INNHALDSFORTEGNELSE

1. INNLEDNING	1
1.1 Problemstilling	4
1.2 TV-seriene og fanpodkastene	6
1.3 Oppgavens struktur	8
2. TEORETISK RAMMEVERK	9
2.1 Podkast	9
2.1.1 Definisjoner av podkast	10
2.1.2 Distribusjonsmodell.....	11
2.1.3 Intimitet og lytterlojalitet	12
2.1.4 Deltakerkultur og podkast	14
2.2 TV-serie-diskurs	16
2.2.1 Fandom.....	16
2.2.2 Transmedia-fortelling og transmedia-utvidelser	18
2.2.3 Diskurs om TV-serier	20
2.3 Paratekst.....	23
2.3.1 Definisjoner av paratekst.....	23
2.3.2 Paratekstens funksjoner	24
2.3.3 Ulike paratekster	25
2.3.4 Publikum og paratekst	27
2.3.5 Paratekstuell diskurs.....	28
3. METODISK TILNÆRMING	31
3.1 Tekstanalyse som forskningsmetode	31
3.1.1 Analyse av diskurser.....	35
3.2 Utvalg	37
3.2.1 Skam.....	38
3.2.2 Episode 9, Sesong 3 - Det går over	40
3.2.3 Buffy the Vampire Slayer	42
3.2.4 Episode 22, Sesong 3 - Graduation Day, Part 2.....	44
3.2.5 De valgte fanpodkastene.....	46
3.3 Etske vurderinger	47
4. NÆRANALYTISK DISKURS	50
4.1 Analytisk tilnærming til TV i podkastformatet	50
4.1.1 Dekoding som orientering	52
4.1.2 Humor i næranalysen.....	57
4.1.3 Tone som preger diskurs.....	60
4.2 En overordnet diskurs for fanpodkaster?	62
5. SELVIDENTIFISERENDE DISKURS	64
5.1 Seg selv og sitt syn på samfunnet.....	64
5.1.1 Personalisering	65
5.1.2 Forholdet mellom virkelig og fiktiv diskurs.....	70
5.1.3 Tolkning av fiktiv diskurs.....	73
5.2 Podkast som personlig medium	76
5.2.1 Personlige digresjoner	77

5.2.2 Et middel for selvuttrykk	80
6. FANPODKASTENS ROLLE.....	83
6.1 Grays utvidede paratekstbegrep	83
6.2 Fanpodkastens funksjon.....	86
6.3 Diskursen avgjør definisjonen	89
6.3.1 Mer enn kun paratekst	90
7. KONKLUSJON.....	93
7.1 TV-serie-diskurser i fanpodkastene	93
7.2 Hva er fanpodkaster om TV-serier?	96
7.3 Studiens bidrag og forslag til videre forskning.....	98
8. LITTERATURLISTE	99
8.1 Auditiv kilder	108

1. INNLEDNING

Russo: Let me tell you, I am hoping that if I am ever in a position, were the mayor of my town is trying to suffocate me, after I've lost a lot of blood, that my nurse is a little more efficient than the nurse that walks into the room. I understand that maybe she couldn't do anything, but she was like "stop please".
Owen Youngs: Yeah, sir?
Russo: Excuse me, sir?
Owen Youngs: [Laughing]
Russo: I feel like she should have sounded all the alarms, and be screaming, as she ran out the door, like "THERE IS A MAN TRYING TO KILL ONE OF OUR PATIENTS".
(*Buffering the Vampire Slayer*, 29.00-29.29)

Slik innleder Jenny Owen Youngs og Kristin Russo fra TV-serie-podkasten *Buffering the Vampire Slayer* diskusjonen om scenen hvor ordføreren i Sunnydale prøver å kvele Buffy Summers med en pute, mens hun ligger bevisstløs på sykehuset. Utdraget er fra podkastepisoden hvor podkastvertene tar for seg episode 22 i sesong 3 av *Buffy the Vampire Slayer*. Nettopp det podkastvertene gjør og sier her, samt hvilken funksjon slike TV-serie-podkaster har, er det denne oppgaven sikter på å forstå og konseptualisere.

Omtrent alle TV-serier har nå sin egen podkast – enten den er offisielt distribuert av kringkasterne av serien, eller skapt av seerne selv. Podkastteknologien har bidratt til å skape nye muligheter for publikum, og gir de anledning til å være aktive og deltakende, og selv fungere som produsenter og avsendere. Uoffisielle podkaster produsert av fans florerer, og har blitt publikums eget kommentarspor.

Podkast sies å være nisjens medium, sammenlignet med radio. De kan tjene et mer avgrenset publikum, og nå folk med samme egenartede interesse eller smak (Morris & Williams, 2008, s. 11). Podkast kan være for millioner av lyttere – eller bare fire. Dermed kan noe så snevert som én spesifikk TV-serie være et bærekraftig konsept for en podkast.

Komplekse TV-serier, sammen med podkastteknologien, bringer med seg en bølge av podkaster, designet for å forlenge opplevelsen av fortellingen. Med podkast så lett tilgjengelige på mobiltelefon, kan diskusjoner om ens favorittprogram lyttes til hvor som helst, når som helst. Flere TV-serier velger å opprette offisielle podkaster som en måte å sementere etablerte relasjoner med publikum, og trekke til seg flere seere. *Lost*, *Outlander*, *The Americans*, *Colony* og *Vikings* er blant noen kjente serier som har offisielle podkaster (Owen, 2018). Private aktører gjør noe av det samme ved å skape panel- og samtalepodkaster om TV-serier. I samtalepodkaster er det dialogen, menneskene og utvekslinger av tanker mellom de medvirkende, som er det interessante. Panelet er en gruppe som er satt sammen for

å diskutere TV-serien. De behøver ikke ha spesiell ekspertise innenfor emnet, men kan være valgt som deltaker på grunn av status, personlighet, eller personlig stor interesse for serien. Dette er formen de fleste TV-serie-podkaster tar. Jeg velger å beskrive slike TV-podkaster som er laget av private aktører for *fanpodkaster*. Hva vertene i slike fanpodkaster diskuterer, og hvordan de diskuterer det, er det denne oppgaven ønsker å undersøke. Formålet er å se på hvilke TV-serie-diskurser som finnes i podkastene, samt hvordan det mediespesifikke ved podkastformatet former TV-serie-diskursene.

Siden de fleste TV-serier har sin egen podkast, mener jeg det er viktig å forstå podkastens rolle i forhold til TV-seriene. Podkaster om TV-serier blir ofte innen TV-forskning forstått som paratekster (Gray, 2010), selv om det ikke har blitt gjort noen dedikerte studier som kun tar for seg TV-podkaster som paratekst. I boken *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts* definerer Jonathan Gray (2010) podkaster om filmer eller TV-serier som paratekster. Dog blir podkast kun nevnt gjennom oppramsing av eksempler på paratekster, før søkelyset vendes tilbake til andre medier. Dette hullet i forskningen ønsker jeg å fylle med denne studien, og oppgaven spør derfor også hvorvidt fanpodkaster om TV-serier fungerer som paratekster til TV-seriene de tar for seg, eller alternativt om de står som selvstendige tekster.

Jeg velger å forholde meg til begrepet tekst i utvidet forstand, slik Peter Larsen (1999) definerte det; “en fellesbetegnelse for mediernes meddelelser”. Dermed vil jeg videre bruke begrepet tekst om alt fra faktiske skrevne tekster, til TV-serier eller podkaster.

Begrepet paratekst er utviklet og beskrevet av den franske litteraturteoretikeren Gerard Genette, først introdusert i hans bok *Palimpsestes* (1982), og utdypet i boken *Seuils* (1987), som i 1997 ble oversatt til engelsk med tittelen *Paratexts - Thresholds of Interpretation*. “Seuils” er fransk for terskel, og begrepet paratekstualitet brukes om det Genette (1997) kaller “terskeltekster”. Det er tekster som befinner seg i og utenfor selve verket. Han forklarer det som medfølgende produksjoner, der funksjon er å presentere eller representere den opprinnelige teksten. I ettertid har flere forskere kommet på banen, og utvidet begrepet til å omhandle tekster som kommer i tillegg til, er vedlagt eller eksternt til kjerneteksten. Valerie Pellatt (2013, s. 1) beskriver i *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation* en paratekst som teksten som omgir og støtter kjerneteksten, og sammenligner det med et lag av emballasje som gradvis avslører essensen av det emballerte produktet. Gray (2010) definerer paratekster som tekster, publikum og industri som organisk og naturlig forekommer som en del av det medierte miljøet.

En vesentlig del av dagens TV-kultur innebærer at tilskuerne deler sine tanker om seriene de ser. Dette fenomenet har blitt viet mer og mer akademisk oppmerksomhet, og er spesielt gjeldene for seere som identifiserer seg med en fandom. Fandomstudier fikk først vitenskapelig oppmerksomhet på begynnelsen av 90-tallet. Fandom betegner et distinkt seerengasjement. Ved at seerne deler følelser og tanker om serien med venner eller andre fans, overføres engasjementet til en slags kulturell aktivitet (Jenkins, 2000, s. 473). Henry Jenkins (1992, s. 45) argumenterer for at fanlesninger av en tekst er en sosial prosess der individuelle tolkninger formes og forsterkes gjennom pågående diskusjoner med andre lesere. Han påpeker at det nåværende mediemiljøet, og kanskje spesielt diskusjoner som skjer på Internett, ser ut til å synliggjøre det en gang usynlige arbeidet til medietilskuere (Jenkins, 2006, s. 135). *Skams* eget kommentarfelt på skam.p3.no er et tydelig eksempel på dette. Selv tilbake på 90-tallet var dette fremtredende, med forumet "The Bronze" dedikert til *Buffy the Vampire Slayer*, hvor aktive fans diskuterte serien daglig (Stuller, 2013, s. 54). Nettbasert TV-serie-diskurs og paratekster blir med andre ord en mer og mer integrert del av seeropplevelsen.

Gray og Lotz (2012, s. 54-55) påpeker at den digitale tidsalderen har endret hvordan vi opplever TV. Digitaliseringen tillater aktive fans å legge ut, reposte eller remikse innhold i for eksempel kommentarfelt eller gjennom andre paratekster. Dermed kan fans gjennom partekstuell skapelse konstruere, endre eller forsterke grensene til den tekstlige verdenen. Fanpodkaster om TV-seier kan ses på som en arena for fans hvor de får formidlet tanker om serien. Jeg ønsker derfor å undersøke hvilke funksjoner fanpodkaster har i forhold til TV-seriene. Deretter vil jeg stille spørsmål om funksjonene er paratekstuelle.

For å kunne definere fanpodkaster som paratekster, og for å forstå deres funksjoner, må jeg se nærmere på hva podkastvertene egentlig snakker om. Ser en på hva forskere tidligere har skrevet om TV-serie-diskurs, deler blant annet Gry Rustad (2014) nettbaserte TV-serie-diskurser inn i plottorienterte, karakterorienterte og verdensorienterte diskurser, i hennes doktoravhandling "Contemplating Telephilia: A study of *Mad Men*, *The Wire*, *Luck* and *Treme*". Liknende undersøkte Nancy Baym (2000, s. 71-90), i boken *Tune in, Log on: Soaps, Fandom, and Online Communities*, det nettbaserte diskusjonsforumet "r.a.t.s" og identifiserte kategorier av diskurser som innebærer personalisering, karaktertolkning, spekulasjoner, oppdateringer, spoilere, "trivia" og "sightings".

Et annet relevant aspekt er å utforske på paratekstuell diskurs. Slade, Narro og Givens-Carrol (2015, s. 130) mener paratekstuelle diskurser legitimerer en viss assosiasjon med det som ikke bare består av TV en "må" se, men også som en "må" anmelde, diskutere og binge.

Rustad (2014, s. 22) siterer Noel Murray i det at kritikere ikke først og fremst er opptatt av å fortelle publikum om de skal se en TV-serie eller ikke, men heller fokuserer på seriens symbolikk, karakterutvikling og å knytte det til virkelige hendelser. På samme måte fungerer ikke fanpodkastene som anmeldelser, men heller som analyser av seriene de tar for seg. Hva podkastvertenes analyser dreier seg om, og hvordan de fremlegges er det jeg ønsker å undersøke.

Jeg vil i denne studien dermed se på hva podkastvertene snakker om, når de snakker om TV. Med det vil jeg undersøke hvordan podkastvertene forholder seg til TV-diskurser, og hvordan dette gjøres i podkastformatet. Derfor vil jeg også se nærmere på hvordan medieegenskapene til podkaster er med på å tilføre noe eller forme TV-serie-diskursene. Hva podkastvertene snakker om vil være de konkrete TV-serie-diskursene de skaper. Hvordan de snakker om det vil være preget av podkastmediet.

1.1 Problemstilling

Denne studien er en tekstanalysestudie som omhandler TV-serie-diskurser i fanpodkaster om bestemte TV-serier. Som nevnt ønsker jeg å undersøke hvordan podkastvertene snakker om TV-seriene, og se på hvilke diskurser som skapes. I undersøkelsen tar jeg for meg fanpodkaster om TV-seriene *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer*. Følgende fanpodkaster er utgangspunktet for det empiriske materialet:

- *Skampod* og *Sammen om Skammen*
- *Buffering the Vampire Slayer* og *Still Pretty*

Hensikten med studien er å undersøke diskursene i fanpodkastene, med ønske om å forstå hva disse podkastene er til TV-seriene de omhandler. Gray nevner bare podkast som paratekst, men utforsker ikke det noe ytterligere. Slik jeg ser det er det nødvendig å først forstå hva som skjer i en TV-serie-podkast før en kan avgjøre om podkastene er paratekster eller ikke. I tekstanalysen vil jeg derfor se på hvordan podkastvertene faktisk snakker om TV-seriene, og undersøke hvordan podkastformatet påvirker TV-serie-diskursene som føres. Ved å sette to podkaster som tar for seg samme TV-serie opp mot hverandre, ønsker jeg å se hvilke diskurser som produseres ved å analysere hvordan de tolker og omtaler, samt hvordan de velger å presentere sine lesninger av TV-seriene. Jeg vil ta for meg en episode fra hver av de utvalgte TV-seriene, og de tilhørende podkastepisodene, som da utgjør to TV-serier-episoder og fire podkastepisoder. Gjennom fortolkende tekstanalyse av fire podkastepisoder, skal denne studien besvare følgende problemstilling:

Hvilke konkrete TV-serie-diskurser skaper TV-serie-podkastene; Skampod og Sammen om Skammen, og Buffering the Vampire Slayer og Still Pretty, og på hvilke måter skapes diskursene?

I det første analysekapittelet undersøker jeg hvordan podkastvertene forholder seg til TV-seriene, samt TV-serie-diskurser. Jeg vil med andre ord analysere hvordan podkastvertene konkret snakker om TV-seriene. I det andre analysekapittelet ser jeg nærmere på hvordan podkastformatet kan bidra til å skape en distinkt TV-serie-diskurs. Her vil fokuset mitt være rettet mot hvordan podkastens medieegenskaper kan tilrettelegge for andre type TV-serie-diskurser, kontra hva andre medier kan gjøre.

En problemstilling tar ofte utgangspunkt i en hypotese (Berulfsen & Gundersen, 2004). Min hypotese er at tilnærmelsen til podkastvertene har noe å si for hvilke konkrete TV-serie-diskurser som skapes i fanpodkastene om *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer*. Videre er min antagelse at podkastformatet og podkastsjangeren også setter preg på hvilke diskurser som føres. Gjennom å svare på problemstillingen ønsker jeg å utpeke konkrete TV-serie-diskurser, og se på hvilke måter de skapes.

Ved å besvare problemstillingen ønsker jeg også å komme nærmere et svar på hva fanpodkastene er til sine tilhørende TV-serier. Det jeg da vil drøfte er om podkastene står som paratekster til TV-seriene, eller om de burde defineres som noe annet. Som tidligere presisert har det fram til nå vært lite forskning som belyser emnet podkast som paratekst til TV-serier. Via mitt bidrag til forskningsfeltet håper jeg å gi større innsikt i paratekstkonseptet, og forholdet mellom fanpodkaster og TV-seriene de omhandler. Med det ønsker jeg å besvare underproblemstillingen:

Hvordan kan fanpodkaster fungere som paratekster til TV-seriene Skam og Buffy the Vampire Slayer?

For å svare på dette vil jeg ta utgangspunkt i arbeidet som gjøres i forbindelse med tekstanalysen, samt Grays utvidede definisjon av paratekstbegrepet. Min hypotese er her at diskursene som vertene skaper har noe å si for funksjonene til fanpodkastene, og da for forholdet mellom fanpodkastene og TV-seriene.

David Gorman (2005, s. 419) påpeker at selv om paratekstbegrepet i senere tid har blitt mer omfattende, fokuserer fortsatt de fleste paratekstuelle undersøkelser på originalteksten. I denne oppgaven vil jeg som nevnt undersøke hvordan podkastvertene

tilnærmer seg TV-seriene, i søken om å besvare hva disse fanpodkastene er til seriene. Dermed blir denne oppgaven en studie om mulige eksterne paratekster, heller enn en paratekstuell studie om originalteksten.

1.2 TV-seriene og fanpodkastene

Det empiriske grunnlaget er valgt etter kriterier som geografi, tid og seertall. Jeg ønsker i min undersøkelse å ta med norske eksempler på eventuelle paratekster. Derfor vil jeg se på *Skam* for å få et nordisk perspektiv i oppgaven. *Skam* er en av de mest anerkjente norske TV-seriene noensinne, med en rekkevidde langt utover det tiltenkte segmentet av tenåringer (Rustad, 2016). Fans av serien produserte mange paratekster som ga betydelig verdi utover selve serien, blant annet fanvideoer, fan fiction og fankunst. I tillegg ble det laget spesielt mange podkaster om serien, både norske, svenske og danske. Fanpodkaster om *Buffy the Vampire Slayer* ønsker jeg å undersøke da serien har blitt et kultfenomen, som igjen har ført til at serien har blitt gjenstand for omfattende forskning. I tillegg finner jeg det interessant å se hvordan diskursen formes når podkastvertene allerede vet hvordan serien ender.

Både *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer* er to innflytelsesrike tenåringsåper, der begge seriene har vært viktige tilføyelser for sjangeren. På tross av at *Skam* ofte regnes som en dramaserie og såpeopera, og *Buffy the Vampire Slayer* som et overnaturlig, horror drama, har seriene overlappende tematikk og budskap. Begge seriene handler unge personers mentale og fysiske reise mot voksenlivet. *Skam* sikter seg mot en mer realistisk fremstilling av å være ung i dag, mens *Buffy* derimot er en mer metaforisk tilnærming til konseptet.

I utvelgelsen har jeg valgt å fokusere på fanpodkaster, og ikke offisielle podkaster fra kringkastere av TV-serier. Jeg nevner dette ettersom det produseres offisielle podkaster for TV-serier, som en del av markedsføringsstrategien. Offisielle podkaster kan utelukkende være for promotering, og dermed vil diskursen bli mer kommersiell. Det er slike podkaster Gray (2010) nevner som eksempel på paratekster, og som han anser å fungere som bonusmaterieell.

Jeg har valgt å se på episodiske podkaster, hvor hver TV-serie-episode har sin podkastepisode. Dette er fordi podkastvertene går mer detaljert inn i serien og ser på hver enkelt episode, i motsetning til TV-serie-podkaster som omhandler TV-serier generelt, hvor de gjerne diskuterer en hel serie i en episode. Det gir i tillegg muligheten å undersøke podkastepisoden opp mot TV-serie-episoden.

Til TV-serien *Skam* har jeg valgt podkastene *Skampod* og *Sammen om Skammen*. *Skampod* var en ukentlig podkast som tok for seg ukas episode i sesong 3 og 4 av *Skam*.

Podkasten startet i oktober 2016, og hadde sin siste episode i juni 2017. I første sesong var Sigrid Velle Dydbukt programleder, med nye kjente gjester og P3-profiler hver uke. I andre sesong var Mari Garås Monsson fast programleder, og som i første sesong, hadde hun og med seg ulike kjendiser i studio. Podkasten tok for seg hver episode og gjennomgikk klipp for klipp, men diskuterte også de større overordnede temaene som ble tatt opp i serien.

Sammen om Skammen var en ukentlig podkast som diskuterte den nyeste episoden av sesong 2, 3 og 4 av *Skam*. Den startet i april 2016 og ble avsluttet juni 2017. Podkasten bestod av studentene Ingeborg Sleipnes Sivertsen, Renate Leth-Olsen og Ada Edvarda Sundby, alle i starten av 20-årene. I likhet med *Skampod*, tok også *Sammen om Skammen* for seg episodene klippvis, og reflekterte rundt temaene. *Sammen om Skammen* var en fanpodkast hvor vertene nesten var i *Skams* primærmålgruppe. Samtidig må det også nevnes at jeg var en av programlederne i *Sammen om Skammen*-podkasten, men i denne studien vil jeg forholde meg til podkasten utelukkende som en tekst. Jeg vil drøfte min rolle ytterligere i kapittelet om etiske vurderinger.

Podkastene om *Buffy the Vampire Slayer* jeg har valgt er *Buffering the Vampire Slayer* og *Still Pretty*. *Buffering the Vampire Slayer* er en to-ukentlig podkast der vertene Jenny Owen Youngs og Kristin Russo diskuterer *Buffy the Vampire Slayer*. I hver episode analyserer de en episode av TV-serien, og avslutter med en original sang laget av Youngs og Russo som oppsummerer episoden. I noen episoder har de med gjester i studio, i tillegg til å ha spesialepisoder der de intervjuer skuespillere eller medvirkende i serien, samt kjendiser som er fans av serien. I skrivende stund nærmer de seg slutten av femte sesongen av serien.

Still Pretty er en fortsettelse av podkasten *Dusted*, der Lani Diane Rich og Noelle LaCroix ukentlig analyserer *Buffy the Vampire Slayer*. De har valgt å se på serien fra regi og feministiske perspektiver, og har det som gjennomgående fokus i podkasten. Likt som *Buffering the Vampire Slayer* tar podkastepisoden for seg en episode av TV-serien, og er nå i midten av sesong fem. Hver podkastepisode starter med en recap av episoden, med stemningsmusikk i bakgrunn, som fungerer som et oppspark før diskusjonen starter.

Podkastene er strategisk valgt med et ønske om å dekke et spekter av ulike tilnæringsmetoder. Analysekapitlene er delt inn etter observerte TV-serie-diskurser. Dermed vil analysene av fanpodkastene bygge på, og henvise til, hverandre, noe som åpner for et komparativt aspekt. Gjennom analysene av oppgavens empiriske materiale vil jeg undersøke om mine hypoteser knyttet til fanpodkastene og TV-serie-diskurs er korrekte. I forkant av dette vil jeg gjennomgå de teoretiske og metodiske premissene analysene bygger på.

1.3 Oppgavens struktur

Det teoretiske kapittelet inneholder en gjennomgang av podkastmediet, teori knyttet til diskurs i TV-serier og paratekstbegrepet. Min intensjon her er å sette opp et akademisk rammeverk som tekstanalysen skal bygge på, og å plassere meg selv i forskningsfeltet.

I metodekapittelet redegjør jeg for oppgavens empiri. I kapittelet tar jeg for meg tekstanalyse som metode, og reflekterer rundt det å gjøre en analyse av diskurser, heller enn en kritisk diskursanalyse. Så vil jeg begrunne utvalget for tekstanalysen fra et metodisk ståsted. Her presenterer jeg TV-seriene *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer*, TV-serie-episodene jeg har valgt å ta for meg, og de valgte fanpodkastene. I tillegg vil jeg drøfte de etiske vurderingene jeg har foretatt i denne studien. Jeg vil da reflektere rundt det at jeg selv er en del av analyse materialet, og rollen som både fan og forsker.

Tekstanalysekapitlene består av to kapitler, og er inndelt etter de konkrete TV-serie-diskursene jeg observerer. Her kommer jeg tilbake til sentrale begreper som jeg presenterer i det teoretiske rammeverket, samt analyserer podkastepisodene fra de valgte fanpodkastene. Jeg vil fokusere på hva de velger å diskutere fra episodene, og hvordan de diskuterer det. I denne delen av oppgaven adresserer jeg dermed problemstillingen: *Hvilke konkrete TV-serie-diskurser skaper TV-serie-podkastene; Skampod og Sammen om Skammen, og Buffering the Vampire Slayer og Still Pretty, og på hvilke måter skapes diskursene?*

Funnene fra tekstanalysen vil jeg videre drøfte i et diskusjonskapittel. Disse vil jeg sette opp mot Grays definisjon av paratekstbegrepet, før jeg diskuterer hvorvidt de valgte fanpodkastene fungerer som paratekster eller om de bør kategoriseres som noe annet. Her vil jeg ta for meg det andre forskningsspørsmålet: *Hvordan kan fanpodkaster fungere som paratekster til TV-seriene Skam og Buffy the Vampire Slayer?*

2. TEORETISK RAMMEVERK

Den gjennomgripende teknologiske utviklingen i all medieproduksjon, har ført til endringer i relasjonene mellom de involverte, og i publikums forhold til produktene (Gripsrud, 2011, s. 329). Moderne teknologi og nye distribusjonsmåter gir mottakere anledning til å bli aktive og deltakende, og selv fungere som avsendere. Ragnhild Fjellro (2019) skriver for Store Norske Leksikon at både medieleverandører og private aktører har fått øynene opp for podkastmediet, som tilbyr lytterne “on-demand”-distribusjonssystem og et bredt nisjetilbud.

Som nevnt i innledningen er hensikten med studien å se på hvilke TV-serie-diskurser fanpodkastene om *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer* produserer, og hvorvidt fanpodkastene kan fungere som paratekst til TV-seriene. Jeg vil i dette kapitlet kartlegge overordnede teorier og begreper som er bakteppet for tekstanalysen og diskusjonen. Det teoretiske kapitlet er tredelt. I den første delen vil jeg vise til teori og tidligere forskning om podkast, nærmere bestemt det som kjennetegner podkast, som distribusjonsmodell, lytterlojalitet og deltakerkultur. Deretter trekker jeg frem teoretiske perspektiver om TV-serie-diskurs, i tillegg til å presentere teori om fandom. I den tredje delen belyser jeg forskning om paratekstbegrepet, hvor jeg vektlegger begrepets definisjoner, funksjoner og ulike kategorier av paratekster.

Denne studien trekker veksler fra tre forskningsfelt, podkast-, paratekst- og TV-serie-diskursstudier. I *Samfunnsvitenskapelig metoder* skriver Grønmo (2004, s. 54) at en kombinasjon av flere teoretiske perspektiver i samme studie kan være hensiktsmessig da forholdene en studerer kan være komplekse. Om en tar utgangspunkt i flere teoretiske rammeverk vil det kunne bidra til å forstå flere sider av det studien dekker.

2.1 Podkast

Formatet jeg undersøker i denne oppgaven er podkast. Derfor må jeg først sette meg inn i hva som er det mediespesifikke ved podkastformatet, før jeg kan undersøke TV-serie-diskursene i fanpodkastene. I de påfølgende underkapitlene vil jeg se nærmere på podkastmediets kjennetegn, som distribusjonsmodell, intimitet og lytterlojalitet, før jeg til slutt belyser forskning om podkast og deltakerkultur. Her vil jeg også kommentere på produksjonskonteksten for de valgte fanpodkastene, da det kan ha noe å si for TV-serie-diskursene som føres.

2.1.1 Definisjoner av podkast

Podkast har blitt definert på forskjellige måter, og definisjonene har endret seg fra begrepet ble introdusert til i dag. Podkasting ble teknisk mulig da programvareutvikleren Dave Winer i 2000 videreutviklet RSS-systemet. Funksjonaliteten ble første gang demonstrert 11. januar 2001, og fikk navnet audioblogging (Fjellro, 2019). Ordet podkast kommer fra en blanding av ordene “iPod”, der pod betyr “portable on-demand”, og “broadcast”. Begrepet ble først brukt i 2004, da Ben Hammersley formulerte fenomenet i en artikkel for The Guardian, og i 2005 ble podkast kåret til årets ord av New Oxford American Dictionary (Sawyer, 2008, s. 7).

Ordet podkasting ble i 2005 satt på dagsordenen hovedsakelig på grunn av muligheten for automatisk nedlasting av lyd, og for abonnementsmodellen RSS feed (Ott & Hayashi, 2007, s. 4). Siden den gang har definisjonen av ordet endret seg, og har gått fra å være en betegnelse på populære radioprogrammer, hvor musikken i hovedsak var klippet bort før det ble publisert på Internett, til også å inkludere radio og lydproduksjoner som blir produsert kun for nett (Norsk Rikskringkasting [NRK], 2015).

Den konvensjonelle definisjonen beskriver podkasting konkret som en metode for å publisere og levere lydproduksjoner via Internett (Dumova & Fiordo, 2009, s. 60). Fjellro (2019) legger til at podkast kjennetegnes ved at lytteren gjennom abonnements tjenester kan laste ned programmene til sin smarttelefon. Således mener Jham, Duraes, Strassler og Sensi (2007, s. 278) at essensen av podkasting er å skape lydinnhold for et publikum som ønsker å lytte til hva de vil, når de vil, hvor de vil og hvordan de vil.

Funksjonen til podkast skiller seg fra massemedia på strukturelt og institusjonelt vis (Lüders, 2008, s. 699). Til forskjell fra lineære radioprogrammer må ikke podkaster tilpasses fastlagte sendeflater, noe som åpner for at podkaster kan vie mer tid til nisjetemaer, enn det som er vanlig i tradisjonelle medier. Lüders (2008) beskriver podkast som personlig media, og hevder at podkast er et medium som gjør det mulig for uavhengige produsenter å lage egenproduserte medieprodukter av ulike slag.

Fjellro (2019) forklarer at podkaster kommer i en rekke sjangere og stofftyper. Det kan være produksjoner med flere kilder og krevende redigering, som dokumentar- og krimserier, grundige portretterintervjuer, eller mer eller mindre forberedte studiosamtaler. Videre nevner hun at blant annet studiosamtalen egner seg godt i podkastformatet, da en har mulighet til å bruke lengre tid enn i tradisjonelle, generiske radioformater, og kan skape intimitet på en annen måte enn i såkalt flytradio (Fjellro, 2019).

Som nevnt i innledningen vil mitt fokus være på samtalepodkaster, det Fjellro kaller studiosamtalen. En del av min hypotese er at både mediet og sjangeren spiller en vesentlig rolle i produksjonen av TV-serie-diskurser. Mer redigerte podkaster som omtaler TV-serier kan skape andre diskurser enn hva samtalepodkaster om TV-serier gjør. Dog havner nok ofte fanpodkaster om TV-serier i kategorien samtalepodkast, der podkastvertene diskuterer løst sammen, med noen holdepunkter, i en uformell tone. Dette er gjeldene for podkastene jeg har valgt å undersøke. Videre velger jeg å omtale det som enten podkast eller fanpodkast, og kun bruke det sjangerspesifikke samtalepodkast når sjangeren er relevant for diskusjonen.

2.1.2 Distribusjonsmodell

Å produsere en podkast innebærer tre komponenter; ta opp, publisere og distribuere digitalt innhold (Morris & Williams, 2008, s. 34). Det som skiller podkast fra tradisjonell radio og andre typer strømmetjenester er distribusjonsmodellen (Bottomley, 2015, s.166). Podkaster publiseres via lydopplasting-nettsider som benytter “Really Simpel Syndication”, kjent som RSS. Gjennom RSS vil podkasten en abonnerer på automatisk hente inn nytt materiale eller nye podkastepisoder på enheten en lytter til podkast på (Safko 2012, s. 397). Podkasting har dermed gitt uavhengige produsenter og kringkastings- og produksjonsselskaper en ny distribusjonsmetode.

Begrepet “timeshift” er det mange forskere peker på som et av podkastens viktigste særtegn (Markman & Sawyer, 2014, s. 20). Det vil si at lytterne kan høre på podkastepisoder når de selv ønsker, og ikke må forholde seg til radioens tradisjonelle sendeskjema (Murray, 2009, s. 206). Podkast tilbyr med andre ord mer lytterkontroll. En kan spole frem og tilbake, pause og starte som en vil, noe som gir mulighet for forskjellige produksjonsmetoder og ulike utforminger av innhold.

Med det føyer podkastens struktur seg inn i det generelle bruksmønsteret blant dagens publikum. Dagens medieforbruk er preget av “on-demand” plattformer som YouTube, Spotify, og streamingnettsider som Netflix og HBO (Sullivan, 2018, s. 38-39). I *Podcasting: The Audio Media Revolution* påpeker Martin Spinelli og Lance Dann (2019, s. 8) at podkaster ofte er produsert og distribuert uten å måtte gå gjennom en oppdragsgivende redaktør. Dette betyr at produsentene jobber med stor kreativ frihet. Vanligvis blir podkaster også distribuert som en del av en “freemium”-modell; kjerneprodukt er gratis å lytte til, og inntekter tjenes gjennom sekundære midler.

De lave produksjons- og distribusjonskostnadene har åpnet for at mange institusjoner og private aktører, som tradisjonelt ikke har produsert radio, har startet egne podkaster. Distribusjon- og produksjonsprosessen gir nye friheter når det gjelder å kommunisere kunnskap, og podkastvertene velger ofte fritt hvordan de formidler innholdet. Dette gjør at tilbudet av podkaster er større og mer variert i forhold til tradisjonelle radiostasjoner, noe Markman og Sawyer (2014) mener gjør podkast til et friere medium.

Podkastverter har, på grunn av podkastens struktur, mulighet til å nå et snevrere publikum, som ikke finner sitt program på radioen. Dette har også ført til et rikt nisje-tilbud (Fjellro, 2019). Et nisjepublikum kan ikke opprettholde en typisk offentlig radiostasjon, mens podkaster derimot kan tjene et mer avgrenset publikum. En podkast har større forutsetning for å nå folk med samme egenartede interesse eller smak. Dette muliggjør fanpodkaster om TV-serier. At lytteren aktivt velger en podkast om en bestemt TV-serie gjør det mulig for vertene å føre en mer konsentrert TV-serie-diskurs, kontra hva de kunne dersom det hadde blitt sendt på lineær radio. Samtidig gir det også vertene mulighet til å være mer intime, da publikum aktivt velger å lytte til en bestemt podkast, og returnere til den, og dermed ta det bevisste valget med å bli bedre kjent med podkasten og vertene.

2.1.3 Intimitet og lytterlojalitet

Bottomley (2015, s. 165) viser til en britisk studie om podkastlytting, som hevder at podkaster har høyere lytterlojalitet enn andre liknende medier. Lytterlojaliteten kan knyttes til podkastens intime natur (Swiatek, 2018, s. 179). Melanie Piper (2015) skriver at podkastformatet egner seg spesielt godt til å etablere og opprettholde en følelse av intimitet mellom lytterne og podkastvertene, og å skape parasosiale bånd. Fjellro (2019) forklarer dette ved at podkaster lager innholdsprodusenter, som vises i det at podkastvertene skaper en tettere forbindelse til sine lytterskarer gjennom en mer autentisk selvpresentasjon og mer intim tilknytning til sitt publikum.

Det at lytterne aktivt velger podkasten de vil høre, og hører fra begynnelsen, gjør at programlederne kan kommunisere med lytterne på en annen måte. En podkast kan derfor være mer personlig og “rett inn i øret” (Piper, 2015). Kombinasjonen av “on-demand”-distribusjonssystemet og det faktum at podkastvertene allerede har lytterens interesse, da podkasten er noe en selv oppsøker, kan skape en dypere form for intimitet (Berry, 2016, s. 13). I *Radiatoradio: Lyd i journalistikk* skriver Linda Eide og Lars Nyre (2004, s. 191) at

lytteren ikke lenger blir snakket til, men snakket med, selv om det er en monolog fra programlederens side. Dette gjør podkast til et personlig medium (Berry, 2006, s. 156).

Skillet mellom personlige medier og massemedier ligger i hvilken type involvering som kreves av brukerne. Personlige kommunikasjonsmedier er mer symmetriske og krever at brukerne opptrer aktivt, som i en dialog hvor de både lytter og svarer (Lüders, 2008, s. 691). Personlige medier gjør at hver og en av oss fungerer som både avsendere og mottakere. Derfor blir også innholdet i personlige medier ofte mer privat og personlig enn i massemediene (Lüders, 2007, s. 6). Jeg mener derfor det vil være interessant å se nærmere på podkast som personlig medium, og utforske hvordan mediet lar vertene spille på seg selv, og hvordan det igjen påvirker diskursen og funksjonene til podkastene.

Spinelli og Dann (2019, s. 12) påstår at engasjementet som skapes gjennom podkast, ikke bare hvordan den blir mottatt av publikum, men forholdene som genereres mellom produsentene, lytterne og emnene, er der en finner podkastens mest særegne kjennetegn. Med dette mener de at podkast ikke bare skal forstås som selve lydproduksjonen, men også forholdet som initieres gjennom produktet, menneskene som er involvert i å lage den og lytterne. Llinares, Fox og Berry (2018, s. 1) forklarer det heller som at podkastmediet fusjonerer kritikk, fandom og praksis, og gir muligheten for å tiltrekke et publikum som finner verdi i de konkrete samtalene og temaene som tas opp.

Podkast er først og fremst skapt for mobile medium. Det at brukerne lytter til podkast gjennom ørepropper oppmuntrer til en mer intim lyttemodus (Spinelli & Dann, 2019, s. 7). Mediet beveger seg med mennesket og blir lyttet til både hjemme, på jobb og i byrom. At mange velger å lytte til podkast med øreplugg, mens de er på reisefot eller på vei til eller fra jobb, kan gi en følelse av tilstedeværelse (MacDougall, 2011, s. 722). Ifølge Swiatek (2018, s. 179) er podkast et effektivt medium for å skape lojalitet, da lyttere kan høre på podkastvertenes stemmer i flere timer, og dermed føle at de blir kjent med dem.

Podkast karakteriseres i større grad av aktiv lytting, som står i kontrast til det typiske ved radio, som ofte anses som et bakgrunnsmedium (Swiatek, 2018, s. 177). Videre påpeker Swiatek (2018, s. 178) at det er en forskjell på *lytting* og *å høre*. Lytting er en aktiv og en bevisst handling. Når en lytter senkes tempoet i hjernen, og en oppmuntres til å prosessere og tolke ord og ideer. Den aktive lyttingen er noe av det som gjør at podkast omtales som et intimt medium. Teori om podkast som et intimt medium vil være vesentlig når jeg ser på hvilken rolle podkastmediet spiller når podkastvertene skaper konkrete TV-serie-diskurser. Podkastens intime natur vil også være sentralt å diskutere i forhold til det paratekstuelle, og hvilken betydning det kan ha for kategoriseringen av fanpodkaster.

2.1.4 Deltakerkultur og podkast

Nyere forskning innenfor mediestudier og medieproduksjon antyder at podkasting kan forstås som en form for brukergenerert innhold (McKenzie et al., 2012). Som McKenzie et al. (2012) påpeker skiller produksjons- og distribusjonsmodeller for brukergenerert innhold seg fra tradisjonelle medier, ved at alle som har tilgang til produksjonsmidlene har forutsetninger for å produsere innhold. Dette plasserer brukergenerert innhold innenfor det Jenkins (2006) kaller deltakerkultur, et sentralt aspekt av den større teorien om konvergenskultur.

Jenkins (2006, s. 2) definerer konvergens som flyten av innhold over flere medieplattformer, samarbeidet mellom medieindustrier og den flyktige atferden til mediegrupper som jakter på underholdningen de ønsker. Konvergens kan også forklares som “multiplatforming”, der medietekster og målgrupper beveger seg nesten sømløst over forskjellige plattformer (Slade et al., 2019, s. 127). En del av det som gjør konvergens mulig er de utviskede linjene mellom forbrukere og produsenter i deltakerkulturen. Begrepet deltakerkultur står i kontrast til eldre forestillinger om den passive medietilskuer. Jenkins (2006, s. 2) forklarer at heller å snakke om medieprodusenter og forbrukere som innehar separate roller, kan vi nå se dem som deltakere som samhandler med hverandre i henhold til et nytt sett regler som ingen fullt forstår. Forbrukerne i deltakerkulturen er ikke lenger passive, men deltar i en rekke produksjonsaktiviteter som å lage nye produkter, komme med anbefalinger og vurdere andres innhold (Jenkins, 2006, s. 3).

Jacob Andersen (2019) skrev i masteroppgaven “Om hvordan podkaster finner sin form - En analyse av hvordan podkastmediet er tatt imot, og institusjonaliseres, brukes og beskrives i 2019”, om podkastens fremvekst og utvikling. Han valgte å dele det inn i fire konstruerte faser, fra den første podkasteren ble til, fase 1, til der han hevder podkasteren befinner seg i dag, fase 4. Han kaller fase 4 “nye og etablerte aktører kommer inn”, og siterer Fjellro (2019) i at nå er det ikke bare avisredaksjonene som produserer podkaster, nå lager “alle” podkaster. Med nye aktører nevner Andersen (2019) uavhengige aktører, for eksempel kulturpersonligheter og ulike typer kjendiser som lager podkaster, mens etablerte aktører forklarer han som større mediehus som allerede har etablert seg på flere medieplattformer. Av podkastene jeg vil undersøke er det kun *Skampod* som er produsert av en etablert aktør, NRK, mens de tre andre kommer fra uavhengige produsenter. Jeg nevner dette da avsenderen av podkasteren kan ha innvirkning på diskursene som skapes. Som tidligere skrevet hevder Spinelli og Dann (2019) at uavhengige produsenter ofte jobber med stor frihet, da de ikke trenger godkjenning fra en oppdragsgivende redaktør. NRK har pålagte rammer og

samfunnsoppdrag, som er konkretisert i NRK-plakaten. Plakaten definerer statens krav og forventninger til NRK, og setter dermed rammene for NRKs virksomhet (NRK-plakaten, 2019). Dette påvirker innholdet i produksjonene fra NRK, mens private aktører ikke må forholde seg til liknende regler og retningslinjer.

Hvorvidt fanpodkastene er produsert av amatører eller profesjonelle, da selve produksjonskonteksten, arbeidsforhold og tidligere erfaringer, kan også påvirke innholdet og fremstillingen. *Skampod* er som nevnt produsert av NRK, og både programlederne og gjestene er kjente radioverter, eller kjendiser. *Sammen om Skammen* er laget av tre studenter uten tidligere podkasterfaring. Programlederne for *Skampod* blir lønnet for podkastproduksjonen, og må være i tråd med NRKs pålagte retningslinjer, i motsetning til *Sammen om Skammen* som er en ulønnet amatør-produksjon. Både Jenny Owen Youngs og Kristin Russo fra *Buffering the Vampire Slayer* har andre TV-serie-podkaster utover deres *Buffy*-podkast. Youngs er med i en podkast kalt *Veronica Mars Investigations*, som tar for seg en episode av *Veronica Mars* av gangen, mens Russo har podkasten *The Boiler Room*, en *My So-Called Life*-podkast, som har samme episodiske form. Podkastvertene i *Still Pretty*, Lani Diane Rich og Noelle Lacroix, har også flere podkastprosjekter. I *How Story Works* tar Rich for seg historiefortellinger fra kjente serier. Lacroix har podkasten *Awegasm*, som ikke er tematisert rundt TV-serier. Ingen av disse nevnte podkastene er redaktørstyrte.

I tillegg til produksjonsforhold finner jeg motivasjoner til podkastverter vesentlig å utforske, når en snakker om podkast og deltakerkultur. I studien “Why Pod? Further Explorations of the Motivations for Independent Podcasting” viser undersøkelsen til Markman og Sawyer (2014) at respondentene hadde både kreative, produksjonsmessige og personlige motiver for å bli involvert i podkasting. Kreativitetsfaktoren indikerer at noen podkastvertene er motivert av et ønske om å være en del av en gruppe eller bevegelse som lar dem vokse, ved å forbedre ferdighetene sine og ved å fungere som et middel for selvuttrykk. Produksjonsfaktoren understreker forbedring av tekniske og kreative ferdigheter, mens de personlige motivene er fokusert utad. De omhandler at de får muligheten til å uttrykke seg og sin kompetanse, og potensielt bli berømte. I tillegg har vertene funnet et samfunn der de kan motta tilbakemeldinger som inneholder både ros og kritikk (Markman & Sawyer, 2014, s. 32). Motivene til podkastvertene anser jeg som relevant å utforske for og kunne besvare begge problemstillingene for denne oppgaven. Grunnene som ligger bak, som hvorfor podkastvertene lager fanpodkastene og hvorvidt de tar sikte på og paratekstuelte utvide, fortolke eller evaluere kjerneteksten, både påvirker TV-serie-diskursene som skapes og definisjonen av fanpodkastene.

2.2 TV-serie-diskurs

Diskurser rundt TV-serier – hvordan vi snakker om og forholder oss til TV-serier, blir som regel forstått gjennom fandomsstudier, og selve fandomaktiviteten blir ofte forklart gjennom fandommens transmediale funksjon. Jeg vil i dette kapitlet ta for meg hvordan TV-forskere har forstått fandom, transmedia-fortelling og transmedia-utvidelser, før jeg ser nærmere på teorier om TV-serie-diskurser. Hva og hvordan fans tar for seg en valgt TV-serie påvirker diskursen rundt det fanobjektet. I kapitlet har jeg fokus på TV-seriene *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer*, som er seriene fanpodkastene jeg har valgt å undersøke omhandler.

2.2.1 Fandom

Fandom er ofte definert som en praksis som går utover bare å følge med og se regelmessig på en TV-serie. Det involverer følelsesmessig engasjement fra tilskuere, som forvandler TV-opplevelsen fra å kun se på, til en sammensatt deltakerkultur (Jenkins, 1992). Jenkins (1992), med boken *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, var en av de første akademikerne som tok for seg digitale fankulturer. Chandler og Munday (2016) forklarer i *A Dictionary of Media and Communication* at begrepet “textual poaching” involverer appropriasjonen av medietekster, eller karakterer i tekster, av fans for egen glede. Jenkins bruker begrepet deltakende for å understreke måten fans tar elementer fra sine favoritt-TV-serier, og lager noe nytt med det (Rose, 2016, s. 261).

Som nevnt i delkapitlet om podkast og deltakerkultur, presenterer Jenkins (2006) en ny tilnærming til TV-publikumet, hvor han beskriver et publikum som står i kontrast til tidligere tanker om TV-tilskuere som passive og uoppmerksomme. Jenkins ser på fans som et “tolkende fellesskap”, som fortolker medietekster for å undergrave den tilsiktede betydningen og gjenvinne eierskapet til populærkulturen fra store bedrifter med kapitalinteresser. Fansen slutter å være publikum og blir heller aktive deltakere i konstruksjonen og sirkulasjonen av den tekstlige meningen. Videre forklarer han organisert fandom som en institusjon for teori og kritikk – et semistrukturert rom der konkurrerende tolkninger og evalueringer av tekster blir foreslått og diskutert (Jenkins, 2013, s. 86).

I *Fans, Bloggers and Gamers* forsøker Jenkins (2006) å bidra til og forstå fanaktiviteter på en ny måte. Her bruker Jenkins Pierre Levys teori om “knowledge communities”, som skiller seg fra andre fellesskap som heller baseres på geografisk tilhørighet. Jenkins hevder elektroniske fankulturer er det nærmeste en kommer kunnskapsbaserte fellesskap. Han beskriver et slikt fellesskap som ekspansive selvorganiserte

grupper som bygger på den kollektive produksjonen, debatten og sirkulasjonen av betydninger, tolkninger og fantasier, som svar på forskjellige aspekter fra samtidens populærkultur. Kollektiv formidling og deling av kunnskap gjør at fellesskapene bedre kan forstå fanobjektet. Ved å dele med hverandre kan fansen få tilgang på mer informasjon, som bidrar til at deltakerne ser verdi i gjensidig kunnskapsutveksling (Jenkins, 2006, s. 177).

Fanengasjement er preget av en spesiell emosjonell investering i en gitt populær tekst (Sandvoss, 2005 s. 7). Det snakkes ofte om to konsepter når forskere prøver å forstå fans og deres engasjement: identifisering og parasosial interaksjon. Cohen (1999) skiller mellom identifisering, preget av et delt perspektiv, og ønsket identifisering, karakterisert av ønsket om å etterligne karakteren som en identifiserer seg med. Begrepet parasosial interaksjon handler om det sosiale samspillet mellom publikum og mediefigurer (Giles, 2002). Cohen (1999, s. 329) definerer parasosial interaksjon som et forhold der seeren er engasjert i det han kaller et “rolleforhold” med en TV-persona.

Robert Blanchet og Margrethe Bruun Vaage (2012) påpeker at en lojal seer av en TV-serie etter hvert vil utvikle følelser av vennskap overfor karakterene, og dermed øke graden av deres emosjonelle investering. *Skam* er et spesielt eksempel hvor dette var svært gjeldende for fansen. Sundet (2017) skriver at mange fans fikk en sterk følelse av identifikasjon, emosjonell investering og engasjement i seriens karakterer og historie. *Skam*-fansen viste dette tydelig gjennom tekstproduktivitet som fan fiction, kronikker, Facebook-grupper, Instagram-kontoer og podkaster. *Skam* tilrettela for engasjement med et bredere formål enn kun lojalitet: Hensikten var å trigge til debatt og refleksjon gjennom engasjement og innlevelse (Sundet, 2017). Fanpodkastene kan bli en arena for å skape debatt utover det som har en mer direkte eller indirekte tilknytning til serien.

I en undersøkelse gjort av Vivien Burr (2005) om *Buffy*-fans skriver hun at fans følelse av selvet og deres livserfaringer var viktige komponenter for å forstå betydningene de la i karakterene og hendelsene fra *Buffy the Vampire Slayer*. Mange opplevde deres tilknytning til *Buffy* som en resonans med aspekter ved seg selv. Videre observerte hun at *Buffy*-fans kommuniserte sitt forhold til serien gjennom to språk, som baseres på lokalisering i forhold til teksten. Når fans plasserte seg selv inni teksten, omtalte de karakterene som virkelige mennesker, reflekterte over deres oppførsel og valg, og prøvde å forstå hva som motiverte dem. Plasserte derimot fansen seg utenfor teksten kommenterte de heller på konstruksjonen, ofte ved å henvise til det de trodde forfatterne prøvde å oppnå, eller hvilke problemer de håpet de ville ta opp. Dette samsvarer med det David Buckingham (1996) hevder om at seere typisk skifter mellom et intenst engasjement rundt karakterene og den fiktive verdenen i teksten, og

en distansert anerkjennelse av dens kunstighet. Trolig skapte begge tekstene ytterligere engasjement også fordi de er tenåringssåper, og kan være et viktig aspekt i identitetsdannelsen til ungdom. Jeg vil derfor komme tilbake til såpesjangeren i tekstanalysen, og se på hvordan TV-sjangeren har innvirkning på diskursen.

Gray (2003) hevder at fans ofte er beslektet med akademiske lesere, og behandler TV-serier som en helhet som må undersøkes nøye for alle detaljer. Både fans av *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer* likner det Jenkins (2006, s. 21) kaller jegere og samlere, som jakter deler av fortellingen på tvers av mediekanaler, i ønske om å få et sammenhengende bilde av den spredte informasjonen og en rikere underholdningsopplevelse (Jenkins, 2006 s. 21). En slik jakt etter informasjon er fortellerteknikken Jenkins (2006) beskriver som transmediafortelling, som representerer en prosess der integrerte elementer i en fortelling spres systematisk over flere kanaler med formålet om å skape en enhetlig underholdningsopplevelse over flere plattformer.

2.2.2 Transmedia-fortelling og transmedia-utvidelser

Transmedia-fortelling er en historie som utspiller seg over flere medieplattformer, hvor hver tekst gir et særegent og verdifullt bidrag til helheten. Hvert produkt må være selvstendig slik at en ikke trenger å ha sett filmen for å for eksempel kunne spille spillet, og omvendt. Produktet er dermed et inngangspunkt i franchisen som helhet (Jenkins, 2006, s. 97). Videre hevder Jenkins (2006, s. 97) at tolkning på tvers av mediene opprettholder en opplevelse som motiverer til mer konsumering, og ved å tilby nye nivåer av innsikt og erfaring opprettholdes forbrukerlojalitet.

Transmedia-fortelling viser til en ny estetikk som har dukket opp som svar på mediekonvergens, hvor det stilles nye krav til forbrukere og er avhengig av aktiv deltakelse fra “knowledge communities”. For å oppleve en hvilken som helst fiktiv verden, må forbrukere innta rollen som jegere og samlere, finne biter av historien på tvers av mediekanaler, og dele med hverandre for å sikre en rikere opplevelse (Jenkins, 2006, s. 21). Jenkins (2006, s. 95) bruker eksempelet *The Matrix*, som han beskriver som en tekst som integrerer flere tekster for å skape en fortelling så stor at den ikke kan inngå i et enkelt medium.

Buffy the Vampire Slayer-teksten inkluderer en rekke andre medier, inkludert TV-serien *Angel* (1999–2004) og en tegneserie med samme tittel (2000–2002), spillefilmen *Buffy the Vampire Slayer* (1992) og den nylig utgitte tegneserien *Angel and Faith* (2011 – present).

Ifølge Jenkins (2009) fungerer transmedia-fortellinger i henhold til forskjellige spredbare funksjoner. Han hevder at en av kjernedualitetene som transmedia-fortellingene opererer med er kontinuitet kontra mangfoldighet. Serien *Buffy the Vampire Slayer* er basert på spillefilmen *Buffy the Vampire Slayer*, likevel er det to forskjellige produkter som inngår i samme tekstlige univers. Dette er kjent som mangfoldighet. Kontinuitet derimot gjør det mulig for fans å følge eller samle deler av fortellingen på måter som er sammenhengende over flere plattformer (Jenkins, 2009). *Buffy*-tegneseriene besitter kontinuitet-funksjonen, hvor historiene foregår i mellom episoder av TV-serien *Buffy the Vampire Slayer*, og fortsetter etter at serien sluttet.

I *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* skiller Jason Mittell (2015) mellom transmedia som historiefortelling og utvidelser. Transmedia som fortellingsmodus innebærer at alle de forskjellige mediene er knyttet til historien, mens transmedia-utvidelser utgjør tilleggs-segmenter som for eksempel salgsfremmende nettsteder, merchandise eller “behind the scenes”-materiale. Transmedia-utvidelser skal dermed være med på å utvide universet, ikke gi et unikt bidrag til historiens utfoldelse. Som jeg nevnte i innledningen blir TV-serie-podkaster ansett som en utvidelse av kjerneteksten (Gray, 2010). Jeg anser ikke fanpodkaster for å være transmedia-utvidelser, da de ikke utvider historieverdenen, men heller fortolker og evaluerer den. Derfor vil jeg fortsette å bruke begrepet paratekst og ikke transmedia-utvidelser når jeg undersøker fanpodkastene. Likevel vil jeg se videre på Mittells transmedia-utvidelser, da liknende utvidelser kan forstås som paratekster.

Mittell (2015, s. 314-315) deler transmedia-utvidelser inn i “hva er” og “hva om”-transmedia. Han definerer “hva er”-utvidelser som transmedia som søker å utvide fiksjonen kanonisk, og å fordype seerne i den fiktive verdenen. “Hva er”-transmedia fasiliterer det Mittell kaller “forensic fandom”. “Forensic fans” er, ifølge Mittell, interessert i det narrative spørsmålet “hva er?”. Komplekse TV-serier engasjerer forensic fans til å grave dypere og prøve å finne informasjonen som ligger under overflaten, for å forstå kompleksiteten til en historie og dens fortellermåte. “Hva er”-transmedia kan dermed forstås som tekstutvidelser som øker seernes forståelse av sammensatte fortellinger (Mittell, 2015, s. 288). Mittells teori om forensic fandom anser jeg som relevant å utforske i forhold til fanpodkastene jeg tar for meg. Vertene er fans som har lagd dedikerte fanpodkaster om *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer*, og min antagelse er derfor at vertene er interessert i å gjøre dypdykk i historiene.

“Hva om”-transmedia-utvidelser forklarer Mittell (2015, s. 315) som utvidelser som multipliserer mulighetene for hypotetiske variasjoner og transmutasjoner for fiksjonen. Denne tilnærmingen gir hypotetiske muligheter snarere enn kanoniske sikkerheter, og inviterer

seerne til å forestille seg alternative historier. Slike utvidelser ser ut til å legge til rette for en mer utforskende fandom, som fokuserer mer på karakterer og historieverden. Rustad (2014, s. 200) argumenterer for at Mittells “hva er” og “hva om”-spørsmål ikke bare gjelder transmedia-utvidelser, men også for forskjellig fan-generert digitalt innhold. Videre knytter Rustad (2014) “hva er” og “hva om”-transmedia-utvidelser til ulike digitale TV-serie-diskurser, som jeg vil utforske ytterligere i neste underkapittel. Til tross for at jeg ikke anser fanpodkastene å være transmedia-utvidelser velger jeg å knytte Rustads diskurser til fanpodkaster. Selv om formatene er forskjellige, kan innholdet i fanpodkaster og nettbaserte diskusjoner i stor grad ligne.

2.2.3 Diskurs om TV-serier

Rustads (2014, s. 200) digitale TV-serie-diskurser baseres på Mittells transmedia-begreper, hvor hun utvider distinksjonen og anvender den mer generelt for å skille mellom ulike seerdiskurser. Diskursen generert fra “hva er”-spørsmål, kaller Rustad plottorientert diskurs. Hun argumenterer for at disse diskursene har en plottorienterende funksjon som manifesteres i, for eksempel produksjon av wikier og diskusjonstråder med fokus på plottdetaljer. Diskurser generert rundt “hva om”-spørsmål, betegner hun som karakterorientert diskurs. Disse diskursene fokuserer på karakterene, og manifesteres for eksempel gjennom fan-fiction, memes og fanvideoer – praksiser som fokuserer på å appropriere karakterer og historieverdener. Plottorienterte fans ønsker å finne svar på serienes plottede spørsmål. Dette produserer en diskurs der hovedmålet er å søke etter ledetråder, å spekulere og finne svar på de plottede gåtene. Karakterorienterte diskurser omhandler derimot spørsmål knyttet til karakterutvikling og karakterenes forhold til hverandre og til omgivelsene (Rustad, 2014, s. 200-201). Rustad (2014, s. 201) legger til at plottorienterte og karakterorienterte diskurser ikke er særskilte, og fans tar del i begge diskursene, og ofte samtidig.

En annen måte å utforske diskurs på er, ifølge Rustad (2014, s. 206), å se på en series tone. Hun viser til Gibbs (2002, s. 112) som forklarer at begrepet tone kommer fra “tone of voice”, og hvordan noe sies indikerer for lytteren hvordan det skal forstås. Tone spiller en sentral rolle i hvordan seere opplever tekster, og kanskje spesielt for TV-serier på grunn av måten serier utvikler seg over sesonger. Tone former seerens forventninger og antyder hvordan seerne skal forstå serien. Det påvirker dermed diskursene rundt seriene. Hun bruker blant annet finaleepisodene av *Lost*, *Friday Night Lights* og *The Wire* som eksempler på hvordan tone påvirker diskursen. *Lost*-seerne var misfornøyd med alle de uavklarte løse

trådene. Seerne av *Friday Night Lights* brydde seg ikke så nevneverdig om plottene som forble uavklarte, men var fornøyde med hvordan karakterene endte sin karakterreise. *The Wire*-seerne tolket derimot alle små detaljer i seriens finalepisode, i lys av seriens overordnede temaer, og den reelle virkeligheten i narkoverdenen (Rustad, 2014, s. 207-208).

Seerne av blant annet *The Wire* var engasjert i sosiale, kulturelle og filosofiske spørsmål, konsepter og fenomener fra det virkelige liv. Med det kommer Rustad inn på et nytt “hva”-spørsmål, som er “hva egentlig?” (what really?), som igjen skaper en annen kategori av diskurs. I denne kategorien deltar seerne i en diskurs sentrert rundt virkelige historiske og kulturelle kontekster, som inspirerer dem til å stille spørsmålet “hva egentlig?”, og legge til rette for hva Rustad (2014, s. 211) betegner som verdensorientert diskurs. En slik diskurs innebærer analyser av de estetiske detaljene, som ofte resulterer i tolkninger av hvordan de kan forstås i lys av et større tematisk perspektiv, som vanligvis blir satt inn i sosiale og kulturelle virkelighetskontekster (Rustad, 2014, s. 219).

Å skille mellom de tre diskursformene er verdifullt for å illustrere hvordan tekstlige egenskaper og tekstlig kommunikasjon påvirker måtene fans samhandler med og opplever teksten (Rustad, 2014, s. 215). Min problemstilling er sentrert rundt hvilke diskurser de valgte fanpodkastene skaper rundt TV-seriene *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer*. Rustads kategorier av diskurser vil være hjelpelig for å konkretisere diskursene som podkastvertene fører. I tillegg kan det muligens tydeliggjøre forskjeller innad i TV-serie-diskursene, både ulikheter mellom *Skam* og *Buffy*-podkastene, samt i podkastene som tar for seg samme TV-serie.

Andre akademikere som har skrevet om TV-diskurser er Roberta Piazza, Monika Bednarek og Fabio Rossi (2011) i bindet *Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Film and Television Series*. I studien bruker de gjennomgående begrepet telekinematiske tekster og diskurs. Slik jeg forstår telekinematiske tekster så inngår TV-serier i begrepet, og vil derfor videre omtale det som TV-serie-diskurs, heller enn telekinematisk diskurs.

I studien samler de bidrag til TV-serie-diskurs og etablerer en kobling mellom fortellende filmer og TV-serier, gjennom å se på mediene som eksempler på multimodale (verbale og visuelle), fiktive fortellinger. Ifølge Piazza et al. (2011, s. 9) reguleres TV-serie-diskurs av de doble kommunikasjonsnivåene som kjennetegner enhver skjermdiskurs – selve fortellingen og seerne. Det første nivået angår arten av TV-serie-diskurs, som preges av forholdet mellom de diegetiske karakterene og seerne. Det andre nivået omhandler multimodalitet, som de forklarer som grensesnittet mellom den verbale og den visuelle diskursen.

Det første nivået beskriver Piazza et al. (2011, s. 9) som seriens forhold til diskurser fra det virkelige liv. Det handler om hvordan diskurser karakteriseres. TV-serie-karakterer skaper et forhold til seerne gjennom seriens lengde og regelmessighet. Karakterutvikling arter seg ut fra fortellingen karakteren deltar i. Videre skriver Piazza et al. (2011, s. 9) at den fiktive diskursen skal tolkes som et eksempel på representasjon. Fra et slikt perspektiv speiler eller representerer TV-tekster verden, tiden, stedet og diskursen de befinner seg i.

Sundet (2017) forklarer at karakterdrevet relasjonsdrama skaper identifisering med karakterene, og at *Skam* forsterket identifikasjonen ved å konsekvent invitere seeren til å innta hovedkarakterens perspektiv. Med kun få unntak ser en bare det hovedkarakteren ser, en vet bare det hovedkarakteren vet, og opplever det fra deres ståsted og utgangspunkt. Videre skriver hun at *Skam* brukte empati som effektivt virkemiddel, som ga fansen en sterk identifikasjon med karakterene og deres historier. Seerne blir invitert til å se og føle med karakterene, samtidig som en ikke direkte blir fortalt hva en skal føle (Sundet, 2017). I studien “The Transformative Potential of Popular Television: The Case of Buffy the Vampire Slayer” undersøker Jarvis og Burr (2011) hvordan fans av *Buffy the Vampire Slayer* og deres referanserammer ble utfordret da fansen identifiserte seg med karakterer som møtte komplekse moralske dilemmaer, og som oppførte seg på måter som stred mot seernes verdier. Videre skriver de at seerne også brukte serien som hjelp til å takle vanskelige omstendigheter, og fant ut at de metaforiske elementene hjalp dem å se tidligere ukjente sider ved seg selv.

Grensesnittet mellom den verbale og den visuelle diskursen er en annen ingrediens i TV-serie-diskurs. Det verbale og visuelle blir, ifølge Bell (2001, s. 15), analysert som sammenhengende enheter innrammet i det gjeldende mediet og sjangeren. Piazza et al. (2011, s. 9) velger å bruke *The Wire* som eksempel, der verbal og visuell informasjon er forent for å gjøre et komplisert narrativ mer overkommelig for seerne. Den multimodale integrasjonen av verbale, visuelle og orale modaliteter mener Piazza et al. (2011, s. 9) gjør det mulig for seerne å bli underholdt av den “uforståelige” dialogen i serien.

De to nivåene til Piazza et al. vil være nyttig for å besvare på hvilke måter fanpodkastene skaper konkrete diskurser, da ved å se på karakterisering, identifikasjon, seernes forhold karakterene i serien, og multimodalitet. Jeg vil av den grunn komme tilbake til dette i analysekapitelene og se på hvordan podkastvertene forholder seg til disse nivåene, samt hvordan det påvirker diskursen.

2.3 Paratekst

Som nevnt innledningsvis blir podkaster om TV-serier ofte forstått som paratekster. For å kunne drøfte hvorvidt dette stemmer er jeg nødt til å se nærmere på hva paratekster kan være, og hva de kan gjøre. I dette delkapittelet følger derfor en grundig gjennomgang av paratekstbegrepet. Jeg vil også gå inn på parateksters funksjoner, noe som vil være vesentlig å utforske siden jeg vil komme tilbake til fanpodkastenes funksjoner i forhold til de gjeldende TV-seriene. I tillegg vil jeg ta for meg ulike typer paratekster, for å kunne drøfte hvorvidt fanpodkastene kan kategoriseres som en type paratekst. Deretter vil jeg belyse teorier som omhandler forholdet mellom publikum og paratekst, før jeg til slutt tar for meg paratekstuell diskurs.

2.3.1 Definisjoner av paratekst

Gerard Genette (1997) utviklet og beskrev teorien om paratekst, og definerte begrepet som det som gjør at en tekst kan bli en bok. Videre forklarer han det som medfølgende produksjoner, som varierer i omfang og tekstuell stil, der funksjonen er å presentere eller representere den opprinnelige teksten. Genettes definisjon begrenser paratekstbegrepet til tekster som stammer fra forfatteren av teksten, i tillegg til intenderte eller autoriserte tekster av forfatteren. Han tar hovedsakelig for seg paratekster som befinner seg inne i selve verket, men som ikke tilhører den lineære teksten.

Paratekstbegrepet har siden Genettes introduksjon blitt utvidet og tatt i bruk av forskere utover litteraturteoretikere. Pellatt (2013, s. 1) beskriver som nevnt en paratekst som teksten som omgir og støtter kjerneteksten. Røssaak (2001) definerer derimot paratekster som tekster som befinner seg mellom selve verket og verden utenfor, og sammenligner det med en dørterskel som er mellom rommet den leder inn til og alt som er utenfor. Pellatt (2013, s. 1) ser på paratekst som materiale som kommer i tillegg til, er vedlagt eller eksternt til kjerneteksten, som har funksjoner om å forklare, definere, støtte eller presentere bakgrunnsinformasjon eller relevante meninger og holdninger. Røssaak (2001, s. 284-285) forklarer det med at paratekster ikke bare handler om begge sider av en grenselinje mellom innenfor og utenfor, men at det også kan fungere som selve grenselinjen.

Gray (2010, s. 23) tok steget videre, og skriver at paratekster involverer tekster, publikum og industri som organisk og naturlig forekommer som en del av det medierte miljø. En paratekst kan både være et liknende produkt, et produkt med en annen distinkt form, eller en del av teksten. Paratekster er ikke bare tilføyelser, men de kan være egne tekster, som er

fylt med egne betydninger (Gray, 2010, s. 6). Jeg vil her legge til at Gray hovedsakelig har fokus på populærkulturelle tekster, og at paratekster tilknyttet slike tekster ofte inngår i en større underholdningsindustri.

I denne studien velger jeg å benytte meg av paratekstbegrepet i den utvidede betydningen. Både Gray, Pellatt og Røssaak tar utgangspunkt i Genettes definisjon, men utvider det til å også inkludere tekster som kommer i tillegg til kjerneteksten. Jeg vil vektlegge Grays definisjon og teori i min bruk av begrepet. For at podkastene jeg tar for meg skal kunne regnes som paratekster vil jeg undersøke hvordan fanpodkastene, som produkter med en annen distinkt form, ikke bare tilfører kjernetekst noe, men er egne tekster med egne betydninger. Dog, for å kategorisere fanpodkastene som slike paratekster, må de inneha paratekstuelle funksjoner til tekstene de omhandler.

2.3.2 Paratekstens funksjoner

Flere teoretikere har forsøkt å undersøke hva paratekstens funksjoner er. Genette (1997, s. 13) fremhever at undersøkelsen av paratekstenes funksjoner er selve hovedpoenget med paratekstuelle studier. I korte trekk er paratekstens funksjon å presentere eller representere teksten. Videre nevner han at paratekster kan ha fire funksjoner; å utpeke eller identifisere deler av teksten, gi en beskrivelse av arbeidet, supplere med konnotativ verdi eller det Genette kaller “fristelse”. Videre skriver han at det kun er den første som er paratekstens obligatoriske funksjon, mens resten er supplerende (Genette, 1997, s. 76).

I artikkelen “Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field” kartlegger Dorothee Birke og Birte Christ (2013) studiefeltet som omhandler sammenhengen mellom paratekst og digitaliserte fortellinger. I diskusjonen om paratekstens funksjonalitet mener de at det kan sees i samspill med (1) tolkningsfunksjonen; (2) den kommersielle funksjonen; og (3) navigasjonsfunksjonen. Tolkningsfunksjonen handler om at paratekstuelle elementer antyder for leseren spesifikke måter å forstå, lese eller tolke teksten. Gjennom den kommersielle funksjonen reklamerer og markedsfører parateksten kjerneteksten. Navigasjonsfunksjonen omhandler derimot at paratekster fungerer som en guide for hvordan leseren både kan tilnærme seg teksten og orienterer seg i teksten (Birke & Christ, 2013, s. 67-68).

Dag Solhjell (2001) presenterer i *Formidler og formidlet - en teori om kunstformidlingens praksis* syv mulige paratekstuelle funksjoner, og påpeker at paratekster ofte har flere funksjoner samtidig. 1) Parateksten har en påpekende funksjon, den påpeker at den aktuelle teksten finnes. 2) Parateksten har en kontekstuell funksjon, i at kontekstene

etablerer relasjoner mellom teksten og noe utenfor, som bidrar til å gi den mening.

3) Parateksten kan ha en hermeneutisk funksjon, og si noe om hvordan vi skal tolke eller forstå deler ved teksten. 4) Parateksten kan ha en retorisk funksjon som dreier seg om å overbevise publikum om noe. 5) Parateksten kan ha en kritiserende funksjon som omhandler å bedømme kvaliteten på verket. 6) Parateksten kan ha en autentiserende funksjon som kan for eksempel være å garantere verkets ekthet. 7) Parateksten kan ha en markedsførende funksjon (Solhjell, 2001, s. 87).

Funksjonen som Solhjell kaller en hermeneutisk funksjon, eller det Birke og Christ kaller tolkningsfunksjonen, vil være mest sentralt i min forskning. Hvordan podkastvertene forstår, leser eller tolker bestemte scener, karakterer, eller episoden i sin helhet, er en av nøkkelpunktene i fanpodkaster. Disse tolkningene og hvordan de presenteres, utgjør en stor del av TV-serie-diskursene i podkastene som jeg skal undersøke. Samt vil det være relevant å se på den kritiserende funksjon fanpodkaster som paratekster kan inneha. Å tolke og kritisere er overveiende deler av fanpodkastene, og derfor vil jeg senere undersøke om fanpodkastene jeg tar for meg gjør dette på et paratekstuet nivå. I tillegg vurderer jeg det som aktuelt å komme tilbake til Genettes konnotative verdi, og kommentere på hvilke sekundære verdier som eventuelt skapes av fanpodkastene rundt kjernetekstene.

2.3.3 Ulike paratekster

Genette (1997) skiller ulike type paratekster gjennom paratekstens posisjonering – hvor en kan plassere den i forhold til teksten, og hvem som er avsender av teksten. Han introduserte kategoriene peritekst og epitekst i sammenheng med forholdet mellom paratekst og originaltekst. Genette regner peritekster som autografiske, forfatterens egne tekster, mens epitekster enten kan være autografiske eller allografiske, der noen utenforstående skriver på vegne av forfatteren. I den utvidede versjonen av begrepet påpeker Gray (2010) at avsender for epitekster kan være helt uten formell tilknytning til teksten.

Peritekster er paratekster som er en del av selve verket, eller som tilhører det mer perifere i verket (Gray, 2010, s. 25). Genette (1997, s. 16) ramser opp omslag, tittel, sider, font, papir, navn på forfatter, dedikasjoner, forord og introduksjoner som eksempler på peritekster. Tekstens tittel er kanskje den mest utbredte periteksten, da den også forekommer mange andre steder enn på selve verket. Tittelen er rettet mot flere enn bare mottakeren av teksten. Andre oppfatter også tittelen og viderefører den, som fører til at de blir en del av den tekstlige sirkulasjonen. For mange seere og ikke-seere, vil tittelen på filmen eller TV-serien

representere hele verket (Gray, 2010, s. 3). Dermed blir identifikasjon tittelens viktigste funksjon.

Epitekster er paratekster som befinner seg utenfor selve verket. Genette (1997, s. 344) nevner intervjuer, anmeldelser, offentlige svar og magasinannonser som eksempler på epitekster. Jeg velger å forholde meg til Grays utvidede definisjon som sier at avsenderen av en epitekst ikke må være tilknyttet teksten.

Da jeg velger å fokusere på fanpodkaster og ikke offisielle TV-serie podkaster, vil epitekster være mitt fokus i denne studien. Offisielle podkaster kan fungere mer som peritekster, siden de har autografiske avsendere. Fanpodkaster har derimot allografiske avsendere, da det er fansen selv som produserer og distribuerer.

Paratekstene Gray tar for seg går inn under epitekst-kategorien, dog omtaler han epitekster utelukkende som paratekster, noe jeg også vil gjøre videre i studien. Gray (2010, s. 6) poengterer at paratekster ofte har en håndgripelig form, som for eksempel plakater, videospill, podkaster, anmeldelser eller merchandise. Han skiller mellom brukergenererte paratekster og paratekster som kommer fra den opprinnelige forfatteren, eller som er bransjeskapte. Som eksempler på forfatter eller bransjeskapte epitekster nevner han alt fra “hype” og markedsføring, til spinoffs, og til introduksjonssekvenser. Derimot er brukergenererte paratekster enhver form for omtale eller verk som lages av publikum om den bestemte teksten (Gray, 2010, s. 143). Slike paratekster, både fra bransjen og publikum, tar sikte på å skape ytterligere verdi for en film eller TV-serie (Gray, 2010, s. 115). Gray sitt paratekstbegrep og Mittells transmedia-utvidelser kan definisjonsmessig virke som det samme. Jeg anser dog paratekster å ha et mer litterærteoretisk perspektiv, mens transmedia-utvidelser å komme fra en mer industriell kontekst.

Mittell (2015) har også skrevet om paratekster, og legger til en underkategori for paratekster fra allografiske avsendere som han kaller orienterende paratekster. Han skriver at deres funksjon er å oppklare, eller foreslå alternative tolkninger som kanskje ikke er implisert av den originale fortellerstilen, heller enn å oppdage den kanoniske sannheten til et univers (Mittell, 2015, s. 261). Mittell nevner spesielt tidsorientering, plottutvidelser, karakterguider/analyser og “mapping”. Tidsorientering handler om å sette hendelser inn i en tidsforståelse (Mittell, 2015, s. 265). Plottutvidelser tar sikte på å kontekstualisere hendelsene i en TV-serie til et større intertekstuell nett, mest typisk ved å koble det som skjer i en fiktiv serie til den virkelige verden (Mittell, 2015, s. 267). Karakterguider holder tritt med seriens rollefigurer, mens karakteranalyser fokuserer derimot på karakterers forhold til hverandre, karakterutvikling og de ulike personlighetene i rollerepertoaret (Mittell, 2015, s. 268).

“Mapping” er å lage orienterende kart av seriens univers, som hjelper seerne med å fordype seg i seriens mytologi og landskap (Mittell, 2015, s. 270). Selv om Mittell først og fremst skriver om skriftlige medier vil jeg påstå at disse kategoriene kan en også finne i fanpodkaster, dog tilpasset podkastmediet. Jeg vil derfor komme tilbake til begrepet orienterende paratekster når jeg skal undersøke TV-serie-diskursene i de valgte fanpodkastene og vertenes orienterende praksis.

2.3.4 Publikum og paratekst

Gjennom å se på retorikken i en paratekst kan en i noen grad slutte seg til hvem som er de impliserte leserne (Solhjell, 2001, s. 89). Enkelte paratekstuelle elementer er tiltenkt offentligheten generelt, mens andre er adressert mer spesifikt eller restriktivt til leserne av teksten (Genette, 1997, s. 9). Selve tittelen på teksten når ut til langt flere enn for eksempel en fanpodkast, som har et mer begrenset publikum og rekkevidde.

Publikum lager også paratekster, og i sin mest vanlige form forekommer publikums paratekstualitet når to eller flere personer diskuterer en film eller TV-serie. Publikums paratekstualitet inkluderer også kritikk og anmeldelser, fan fiction, fan film, fan art, spoilere og mange andre former. Produktene fra fan-kreativitet kan utfordre en teksts foretrukne betydninger ved å fremstille egne alternative lesninger og tolkninger (Gray, 2010, s. 144).

Porter Abbott (2008, s. 30-31) påstår at innflytelsen paratekster kan ha på publikums opplevelse av en tekst kan være så kraftig at disse blir en del av selve teksten. Han nevner videre at i noen tilfeller kan en paratekst utenfor selve teksten transformere den uten å faktisk endre den. Det å koble en tekst til en paratekst, enten den er offisielt sanksjonert eller publikumsskapt, kan endre hvordan vi ser på originalen (Mittell, 2015, s. 262). En serie kan transformeres gjennom paratekstuelle utvidelser, særlig om parateksten har som mål å redegjøre og forstå kjerneteksten.

Fanproduserte tekster kan utfordre kjernetekstens betydninger som var tiltenkt av bransjen, ved å stille sine egne alternative lesninger og tolkninger. En kan dermed si at å lage egne paratekster innebærer å bidra til, forsterke og eller personalisere en tekstlig verden. Seerskapte paratekster er ressurser som, enten de er blitt til gjennom skapelse, forbruk eller begge deler, gir seere sin egen stemme til å uttrykke interesser om en tekstlig verden (Gray, 2010, s. 165). Dette utsagnet fra Gray er noe av det jeg vil se nærmere på i min drøfting av hvorvidt fanpodkaster fungerer som paratekster eller ikke.

2.3.5 Paratekstuell diskurs

I kapittelet “Fan-tagonisme: Factions, Institutions, and Constitutive Hegemonies of Fandom” teoretiserer Derek Johnson (2007, s. 291) at fan-fraksjoner kan utøve kraftig politisk overtalelse gjennom paratekstuell diskurs. Videre påstår han at publikum også kan utfordre produsenter ved å konstruere tolkende konsenser som delegitimerer institusjonell autoritet over kjerneteksten. Johnson (2007, s. 286) nevner *Buffy the Vampire Slayer* som en TV-serie hvor paratekstuelle fan-fraksjoner konkurrerer og forenes på måter som utfordrer seriens gang. Han skiller mellom grupperinger som dannes blant fansen som enten lager en fortolkende eller evaluerende konsensus. Med fortolkende konsensus mener Johnson fans som er involvert i diskusjoner for å oppnå diskursiv dominans i fandomen de deltar i. Evaluerende konsensus handler om å bedømme hvilken status en skal gi til fanobjektet eller segmenter ved det. Fortolkende konsensus likner det Birke og Christs (2013) kaller tolkningsfunksjonen, mens evaluerende konsensus minner om Solhjells (2001) kritikkfunksjon.

Hva fans diskuterer avhenger av hvilket fanobjekt de tar for seg. Nancy Baym (2000, s. 71-90) identifiserte disse kategoriene i sin analyse av diskusjonsforumet “r.a.t.s”: Personalisering, karaktertolkning, spekulasjoner, oppdateringer, spoilere, trivia og “sightings”. Diskusjonstypene kan videre inndeles etter informative og fortolkende egenskaper. Personalisering, karaktertolkning og spekulasjoner har i stor grad fortolkende kvaliteter, mens oppdateringer, spoilere, trivia og “sightings” har informative egenskaper. Som Baym (2000, s. 71) påpeker kan kategoriene ha overlappende egenskaper, og fungere som både fortolkende og informative. Etter definisjonene kan diskusjonsforum fungere som både transmedia-utvidelser og paratekster. Når Gray (2010, s. 2) skriver at hver form for spredning har potensialet til å endre betydningen av teksten, nevner han at diskusjonsforum kan forsterke eller utfordre teksten. Jeg velger derfor å anse diskusjonsforumet som Baym har studert å være en paratekst, da jeg videre velger å overføre Bayms kategorier til fanpodkaster. Kategoriene mener jeg er gjeldende for andre plattformer, og eventuelle paratekster, hvor fans kan diskutere, og ikke utelukkende gjelder for diskusjonsforumer.

Ien Ang (1985) forteller at såpefans er interessert i karakterer og mellommenneskelige handlinger, da de ofte vurderer de opp mot sin egen virkelighet. Dette er hva Baym definerer som personalisering. Videre mener Ang at dette fører til at en foretar realistiske vurderinger av teksten, og at vurderingene er betinget ut fra denotative og konnotative lesninger. Ang (1985, s. 42) skriver at gjennom denotativ lesning blir teksten i større grad vurdert som

urealistisk, mens gjennom konnotativ tolkning blir innholdet oftere vurdert som realistisk, og mer relevant for tolkerens eget liv. Torben Grodal (2003) legger frem at i en diskusjon om virkelighet og realisme snakker en ikke alltid om hva som er virkelig, men hva som oppleves som virkelig. Gjennom en aktiv fortellerteknikk knyttet *Skam* seerne til karakterenes personlighet og dilemmaer. Da NRK benyttet flere ulike plattformer for utveksling og samhandling for å vise seriens temaer og persongalleri, ble overgangen mellom fiksjon og virkelighet mindre, og publikum opplevde nesten hendelsene i sanntid. Dette var i tråd med serieskapernes intensjoner om å gi publikum flere arenaer, der seerne aktivt viste følelser, reflekterte, diskuterte og tok stilling til dilemmaene som ble tatt opp (Sundet, 2017).

Fans ser på tidligere handlingsforløp for å spekulere rundt hva som kan skje videre (Baym, 2000, s. 81). I *Skam*-fandommen var spekulasjon en vesentlig del av fanproduktivitet. Sundet (2017) skriver at de mange arenaene for fellesskap skapes delvis ved å legge til rette for diskusjon, men også ved at *Skam* som tekst har flere lag, er mangetydig og full av koder, hint og selvrefleksivitet. I likhet med spekulasjon tar også spoilere sikte på å avdekke fremtidige hendelser. Spoilere handler om å hente informasjon fra diverse kilder som ikke nødvendigvis alle fans har tilgang til (Baym, 2000, s. 87). I fanpodkaster vil ikke det som skjer i selve TV-serie-episoden regnes som spoiler, da podkastvertene tar utgangspunkt i at lytteren har sett episoden de tar for seg. Eventuelle spoilerdiskusjon en finner i fanpodkaster vil da være informasjon som hentet utenfor selve TV-serie-episodene, som ikke er tilgjengelig for alle.

Baym (2000, s. 84) skriver at oppdateringer gjør at folk som ikke er i stand til å faktisk se seriene, kan følge med. Hun legger vekt på at mange velger å følge med på en serie utelukkende gjennom oppdateringer. Jeg velger å se på nye episoder og generelt nytt innhold som oppdateringer. *Skam* skiller seg fra tradisjonelle dramaserier i sin publiseringsform, ved at serien verken er laget som et ukentlig klassisk “prime-time” søndagsdrama, eller som en serie som skal “bingewatche”. *Skam* var primært laget som en dramahistorie som ble fortalt gjennom daglige oppdateringer på skam.p3.no. Oppdateringene var publisert i sanntid, og scenene ble publisert på samme tid som de utspilte seg. Å lese, dele og kommentere ble en måte å fylle ut tomrommet mellom oppdateringene (Sundet, 2017). Mer lettbeint informasjon derimot regnes som trivia, som er underholdning knyttet til kunnskap om og rundt fanobjektet (Baym, 2000 s. 90). Bayms siste kategori er “sightings”, som er at en for eksempel observerer skuespillere i serien utenfor settet (Baym, 2000, s. 90). *Skam* tok “sightings” til et nytt nivå, da fans over hele verden kom til Oslo for å trække i fotsporene til karakterene i serien. Visit

Oslo opprettet en “*Skam* Tour”, der de guidet fans til 25 steder i Oslo, som var sett i serien (Visit Oslo, u.å, The locations from SKAM).

Bayms kategorier vil være relevant i min analyse, dog vil kategoriene som fanpodkastene har i fokus kunne variere. Hvilke kategorier podkastvertene tar for seg er med på å forme TV-serie-diskursene. Først og fremst vil nok de fortolkende kategoriene være mest vesentlig for fanpodkastene, mens de med informative kvaliteter kommer i andre rekke. Derfor vil jeg se nærmere på de kategoriene som gir rom for tolkning, men også “sightings”-kategorien vil være aktuell å studere da observasjoner av skuespillerne var sentralt i diskusjonene rundt *Skam*. Jeg vil dermed i analysen komme tilbake til Bayms teori for å undersøke hva som vektlegges i de forskjellige diskursene, og hva som diskuteres om de valgte TV-seriene.

3. METODISK TILNÆRMING

Metode defineres gjerne, og svært generelt, som en planmessig fremgangsmåte (Berulfsen & Gundersen, 2004). Kvalitative metoder kjennetegnes ved at de undersøker relativt få enheter, men til gjengjeld går i dybden av disse, og fører søkelyset mot et stort antall egenskaper ved enhetene (Grønmo, 2004, s. 336). Jeg har valgt å benytte meg av kvalitativ forskningsmetode, og videre valgt metoden tekstanalyse, for å besvare mine problemstillinger. Studien er metodisk lokalisert i humaniora-tradisjonen for tekstanalyse, hvor fantekster om TV-serier analyseres. Formålet med studien er å analysere diskursene som skapes i de fire valgte fanpodkastene. Funnene fra analysen ønsker jeg å bruke videre når jeg diskuterer hva fanpodkastene er til kjernetekstene, og om de fungerer som paratekster eller selvstendige tekster.

I dette kapittelet vil jeg presentere min fremgangsmåte. Først vil jeg starte med å redegjøre for hva tekstanalyse er som metode, og hvordan jeg vil anvende metoden i min studie. Deretter vil jeg reflektere rundt hva slags undersøkelse jeg vil gjøre av diskurser. Videre vil jeg beskrive og begrunne utvalget av TV-serier og fanpodkaster for analysene. Til slutt vil jeg rette fokuset mot de etiske vurderingene jeg har foretatt.

3.1 Tekstanalyse som forskningsmetode

Tekstanalyse er en generell betegnelse på kvalitative studier av tekster (Østbye et al., 2013). Det består av å gjøre konkrete observasjoner av teksten. De analytiske verktøyene en bruker er derfor metaspråk, det vil si, et språk om språket. Når en kjenner og behersker det språklige verktøyet, kan en derfor både analysere tekster og språk om tekster på en presis og meningsfull måte (Jensen, 2011, s. 45). Innen medievitenskap forstås tekstbegrepet i en utvidet forstand, der tekst er definert som uttrykksformer for kommunikasjon (Østbye et al., 2013). Som jeg presiserte i innledningen er dette slik jeg forholder meg til tekstbegrepet i oppgaven.

Leif Becker Jensen (2011) skriver i boken *Indføring i tekstanalyse* at formålet med tekstanalyse i første omgang er å fortolke teksten i forhold til en gitt problemstilling. Å fortolke teksten handler om å stille spørsmålene: Hva antar jeg forfatteren mener med teksten, og hvorfor mener jeg at forfatteren mener det? I min problemstilling tar jeg stilling til begge spørsmålene: "Hvilke konkrete TV-serie-diskurser skaper TV-serie-podkastene; *Skampod* og

Sammen om Skammen, og *Buffering the Vampire Slayer* og *Still Pretty*, og på hvilke måter skapes diskursene?”. Mine antagelser om hva forfatterne mener med teksten vil i denne studien være de konkrete TV-serie-diskursene jeg fortolker ut ifra teksten. På hvilke måterdelen av problemstillingen er knyttet til hvorfor jeg mener podkastvertene skaper de konkrete diskursene, der begrunnelsene baseres på det teoretiske rammeverket jeg har valgt meg.

Videre skriver Jensen (2011, s. 57) at fortolkning av tekster består av to trinn, nemlig forståelse, som går på tekstens egne premisser, og forklaring, som er på analytikerens premisser. Analytikerens er dermed et aktivt subjekt i analyseprosessen, og enhver analyse er en vekselvirkning mellom det Jensen kaller innlevelse og avstand (Jensen, 2011, s. 45).

Tekstanalyse spenner over en rekke kritiske tilnærminger og praksis på tvers av studiefelt. I boken *Visual Methodologies* beskriver og forklarer Gillian Rose (2016) diverse metoder for tekstanalyser. Blant annet fokuserer hun på innholdsanalyse, semiotisk analyse, psykoanalyse og diskursanalyse. Innen medievitenskap er tekstanalyse en hyppig brukt metode for å stille spørsmål ved teksten. Jensen (2011, s. 56) skriver at tekstanalyse er en hermeneutisk sirkel hvor en hele tiden veksler mellom å analysere helheter og deler. Det er ingen entydig oppskrift på hvordan en skal gjennomføre en tekstanalyse, men en skal strebe etter å dekonstruere og analysere, for så å rekonstruere teksten igjen, og deretter sette den i en større, teoretisk sammenheng, for å øke forståelsen (Østbye et al., 2013, s. 67-70). Når det gjelder TV-studier, har de i stor grad blitt formet av kommunikasjonsstudier og samfunnsvitenskap, og dermed har publikumsstudier og kvantitative studier ofte blitt foretrukket i motsetning til analyse av tekstene selv (Rustad, 2014, s. 29).

Rose (2016, s. 263) skriver at studier av fankultur påpeker et viktig metodisk poeng i forhold til å bestemme hvor fokuset i publikumsstudier skal ligge. For mange publikumsstudier er fokuset TV, både TV-teknologi og innhold. Publikumsstudier av fankultur konsentrerer seg derimot i stedet om innholdet på TV, og hvordan innholdet er appropriert av fans, ofte i et annet medium. Dette impliserer en diskusjon som omhandler skillet mellom publikum og fans; publikum ser på innhold levert via spesifikke kommunikasjonsteknologier, mens fans er involvert i innhold som krysser forskjellige medier (Rose, 2016, s. 263).

I denne oppgaven tar jeg for meg fanpodkast som “textual poaching”. Da min interesse ligger i diskursene som skapes i de valgte fanpodkastene om TV-seriene *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer*, og forholdet podkastene har til TV-seriene, ser jeg det mest hensiktsmessig å benytte meg av en fortolkende tekstanalyse som forskningsmetode. Hvis jeg skulle gjennomført en kvantitativ metode med intervjuer av podkastvertene, er min antagelse

at fokuset i analysen heller ville blitt hvilke diskurser vertene ønsker å skape, i motsetning til diskursene jeg tolker at de skaper. Alternativt kunne jeg intervjuet lyttere av podkastene, og stilt spørsmål ved deres diskurstolkninger. Min antagelse da er at forskningen ville dreiet seg om umiddelbare tanker fra respondentene om diskurs. Jeg ønsker å foreta en nærlesing av fanpodkastene, med hensikt å gjennomføre en grundig tolkning som er forankret i teori.

Tekstanalysedataet inneholder fire podkastepisoder som er basert på to TV-serie-episoder. Jeg har valgt en episode av hver av TV-seriene, og de medfølgende podkastepisodene, for å se hvordan podkastverteene forholder seg til, snakker om og diskuterer de aktuelle episodene. Senere i metodekapittelet presenterer jeg TV-seriene og de valgte TV-serie-episodene. I tekstanalysekapitlene tar jeg utgangspunkt i TV-serie-diskursene jeg identifiserer gjennom å analysere og sammenligne de forskjellige fanpodkastene. Deretter samler jeg trådene fra analysen og teorikapittelet i en diskusjon, hvor jeg prøver å besvare mitt andre forskningsspørsmål som dreier seg om fanpodkastenes forhold til kjernetekstene. Podkast som paratekst til TV-serier er som nevnt et felt som er forsket lite på. Derfor sikter studien etter å utvikle ny kunnskap i et lite utforsket fagfelt.

Tekstanalyse har blitt kritisert for å være basert på fortolkende kritikk og subjektive meninger. Gibbs og Pye (2005, s. 4) understreker viktigheten av en granskende tilnærming, og hevder at gjennom å etablere en delt forståelse kan fortolkende praksis bevege seg utover individuell subjektivitet og gi verdifull kunnskap. Jensen (2011, s. 49) skriver at posisjonen som analytiker inntar, er et vesentlig aspekt i tekstanalyse som metode.

Tekstanalytikerposisjonen kjennetegnes ved at en analyserer teksten grundig og prøver å se fordomsfritt og saklig på teksten. Det innebærer å distansere seg fra ens normale leserposisjon, som er den daglige lesningen som er basert på ens egne interesser, behov og perspektiver, og dreier kriteriene til et individuelt nivå. Distansen fungerer dermed som en selvkritisk bevissthet hos leser, som deretter overføres til teksten. Jensen (2011) hevder det er kun med denne distansen en kan snakke om tekstanalyse i faglig forstand. I min analyse vil jeg tilstrebe å etablere denne distansen Jensen mener en tekstanalytiker skal ha. Gjennom et nøytralt ståsted til fanpodkastene, vil jeg ikke ta stilling til hvorvidt jeg finner podkastene gode eller mindre gode, eller om de er innenfor mitt interesseområde. Ved å kun undersøke diskursene i fanpodkastene, vil jeg ikke direkte vurdere eller rangere kvaliteten på podkastene eller innholdet.

Min metodiske fremgang baseres på næranalyse. Jensen (2011, s. 55) forklarer at en kan analysere en tekst ut fra referanserammer på flere abstraksjonsnivåer. Han skiller mellom tre analytiske nivåer. Det første nivået er det han kaller næranalytisk nivå, det andre er det

kommunikasjonsanalytiske nivå, og det siste beskrives som det samfunnsanalytiske nivå. Han legger til at grensen mellom de tre nivåene er overlappende. Blant annet skriver han at en ikke kan foreta en næranalyse av en tekst uten å vite noe om avsenderen og normer som har preget teksten (Jensen, 2011, s. 55-56). De tre nivåene kan være representativt for hvordan jeg kunne tilnærmet meg oppgaven. Imidlertid har jeg valgt å jobbe ut i fra et næranalytisk nivå, hvor også det kommunikative vil være en naturlig del av arbeidet med tekstutvalget. Det samfunnsanalytiske nivået hadde også vært et spennende område å bevege seg inn i, men er ikke i tråd med problemstillingen denne gang.

Larsen (1999, s. 28) forklarer at uansett hvor systematisk tilnærming en har, er tekstlig analyse generelt basert på grundig gjetningsarbeid. Som med alle former for analyse, er tekstanalyse en prosess hvor en prøver å besvare relevante spørsmål, men en streng skjematisk tilnærming til vitenskap, er dog ikke nødvendigvis mulig eller fordelaktig når en opererer innen humaniora (Larsen, 1999, s. 28). I kapittelet “analyzing television issues and methods in textual analysis” presenterer Glen Creeber (2006) en guide til god tekstanalysepraksis. Han skriver at som forsker må en være klar over at en bare tilbyr en tolkning av en tekst, da det er umulig å fastsette en absolutt mening. Videre påpeker han at en ikke bør komme med for mange storslåtte påstander som kan være vanskelig å forsvare. Derimot burde en se på tolkningen som en del av en dialog med andre, i stedet for et stykke avgjørende bevis.

Som tidligere nevnt vil min metode sentreres rundt det podkastvertene sier, og hvilke diskurser det skaper. Da jeg har et mindre utvalg av populasjonen, totalt fire fanpodkaster, kan jeg ikke estimere sannsynligheter. Jeg kan med andre ord ikke bekrefte antagelser i den grad at de kan generaliseres. Det må derfor gjøres klart at målsetningen ikke er å estimere, men å antyde noen retninger innenfor de spørsmål mine problemstillinger er konsentrert om. Dette handler om forskningens validitet, som beregnes etter hvorvidt oppgaven besvarer de aktuelle problemstillinger som er lagt til grunn for studien. Kvalitative studier søker å fremheve “sannheter”, ikke “sannheten” (Gentikow, 2005, s. 59). I og med at jeg tolker det som sies, kan ikke fremlagte funn kategoriseres som den “rette” tolkningen, eller den absolutte sannhet. Jeg vil heller ikke hevde at mine lesninger av de valgte fantekstene representerer alle mulige avlesninger. Det jeg tar sikte på å undersøke er hvordan en distinkt form for fanappropriering, og de utvalgte fanpodkastene, fasiliterer konkrete TV-serie-diskurser. Fokuset er dermed rettet mot å bidra med konsepter, i motsetning til generaliseringer.

Liv Hausken (2000) påpeker at en også må reflektere rundt det tekst- og mediespesifikke, i arbeidet med medievitenskapelige tekstanalyser. Hun advarer mot “tekstblindhet” og “medieblindhet”. Begrepet tekstblindhet forklarer Hausken (2000, s. 106) som at en analyserer som om det var likegyldig hvor, hvordan og til hvem det aktuelle temaet ble formidlet. Videre skriver hun at de mest påfallende utslagene av tekstblindhet finnes i tilsynelatende tekstanalytiske studier, men hvor forskeren neglisjerer trekkene ved analyseobjektet som berører tekstlige forhold, som for eksempel sjanger, diskurstype eller tekstlig oppsett. I forlengelse av tekstblindhet, handler medieblindhet om å overse det bestemte mediets særegne kvaliteter, og at en utelater at mediet i seg selv spiller en rolle (Hausken 2000, s. 101).

Hausken (2000, s. 115) skriver at den analytiske utfordringen er å holde tungen rett i munn, og ha et bevisst forhold til hva som er tekstlig, og hva som er medierelatert. Da først kan en utføre mediesensitive tekstanalyser. For å unngå fallgruvene Hausken legger frem, vil jeg strebe etter å skille det tekstlige, og det mediespesifikke. I analysen legger jeg frem funn som omhandler diskursene i podkastepisodene, som jeg ser i lys av det teoretiske kapittelet og sjangertrekkene ved samtalepodkast. Mediet spiller en viktig rolle i min analyse, da oppgaven også sikter etter å undersøke fanappropriering gjennom podkast. Jeg har i teorikapittelet lagt frem kjennetegn ved podkastmediet. Disse kjennetegnene vil jeg trekke inn når jeg vil undersøke hvordan mediet kan tilføre noe til TV-serie-diskursene, og drøfte fanpodkasters tilknytning til TV-seriene de omhandler.

3.1.1 Analyse av diskurser

På tross av at tekstanalyse ikke kommer med en tydelig mal, betyr det ikke at en tekstanalytisk tilnærming ikke krever prosedyrer. Det må derfor avklares hvilke retningslinjer analysen tar utgangspunkt i. Disse retningslinjene er med på å definere hva oppgaven faktisk skal undersøke, og hvordan analytikeren skal gå til verks for å analysere og drøfte funnene. Et klart formål og metodiske retningslinjer, gjør det dermed mulig å besvare problemstillingen.

Som beskrevet tidligere vil jeg foreta en tekstanalyse av diskurser. En formell tilnærming til diskurs har stått sentralt i fagfeltet, og for mange språkvitere er diskursanalyse et vitenskapelig prosjekt med høye ambisjoner på det teoretiske og formelle plan. Dette prosjektet forbindes særlig med Michel Foucaults bruk av begrepet. For Foucault er en diskurs de historiske, sosiale og kulturelle betingelsene som gjør det mulig at en ytring eller en handling blir oppfattet som naturlig eller akseptabel (Grue, 2019). Senere har kritisk

diskursanalyse, som kombinerer kritisk lingvistikk med samfunnsvitenskapelige analyser på mikro- og makronivå, blitt en utbredt forskningsmetode. Den britiske forskeren Norman Fairclough er blant de som er særlig knyttet til denne metoden av diskursanalyse (Grue, 2019). Det som skiller denne metoden fra andre former for diskursanalyse er de detaljerte analysene av språklige valg, og det maktkritiske perspektivet på teksters sosiale funksjon (Hågvar, 2013). Hovedtanken i denne retningen er at språk aldri er et nøytralt medium, da brukeren har et bestemt perspektiv på verden. Innen kritisk diskursanalyse er forskere særlig opptatt av ordvalg og grammatiske strukturer, og å finne forbindelsene mellom dem og de retoriske strukturer (Grue, 2019). Jeg har valgt å forholde meg til Foucaults tilnærming til diskurs, da Faircloughs metode er for detaljstyrt med tanke på min problemstilling, som kan resultere i at jeg overser vesentlige momenter siden den er så rigid i formen. Foucaults fokus på de historiske, sosiale og kulturelle betingelsene samsvarer bedre med det jeg ønsker å undersøke.

Rose (2016, s. 187) presiserer at diskurs har en spesifikk betydning. Det refererer til grupper av utsagn som strukturerer måten ting blir tenkt på, og måten en handler ut fra de tankegangene. Med andre ord gir diskurs en spesiell kunnskap om verden, som former hvordan verdenen forstås og hvordan ting gjøres i den. Rose henviser til Lynda Nead (1988, s. 4), som definerer diskurs som en spesiell form for språk, som innehar egne regler og konvensjoner. Mangfoldet av former som en diskurs kan artikuleres gjennom, betyr at intertekstualitet er viktig for å forstå diskurs. Intertekstualitet betegnes som måten betydningen av en diskursiv tekst ikke bare avhenger av den ene teksten, men også av betydningene fra andre tekster. Når betydningene kobles sammen i en bestemt diskurs kalles det diskursiv formasjon, som Foucault beskriver som spredningssystemer (Rose, 2016, s. 187-188).

Å gjøre en diskursanalyse forutsetter, ifølge Rose (2016, s. 194), at en er opptatt av den diskursive produksjonen av en slags autoritativ beretning, og den sosiale praksisen som både finnes i produksjonen og som den selv produserer. Oppgaven stiller spørsmålet: Hva snakker podkastvertene om når de snakker om TV – altså diskursene som skapes i de utvalgte fanpodkastene om de bestemte TV-seriene. Creeber (2006, s. 35) hevder at å støtte en tekstanalyse med kontekstuell og ekstratekstuell informasjon er gunstig for legitimiteten til tilnærmingen. Derfor vil jeg også ta stilling til podkastenes produksjonskontekst for å adressere det kontekstuelle som kan være med på å påvirke diskursene. Det vil ikke bli behandlet separat i analysene, men diskutert når det er relevant for å forstå den tekstlige diskursen.

3.2 Utvalg

Fremgangsmåten jeg har valgt for å besvare forskningsspørsmålene er nærlesninger av to forskjellige podkastepisoder, av ulike avsendere, om samme TV-serie. All forskning bruker ulike prosedyrer for å velge dataene som skal inkluderes i metoden. Omfanget av utvalget avhenger av hvilken type forskning en har tenkt å gjøre, som også gjelder i tekstanalysestudier (Everett & Furseth, 2012, s. 133). Som tittelen indikerer er diskurs i fanpodkaster det som utgjør oppgavens empiriske forskning. Jeg har valgt to TV-serier der min antagelse er at de i utgangspunktet generer liknende diskurser, dog på forskjellige måter. *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer* tilhører ulike TV-sjangere, men begge er tenåringssåper med overlappende tematikk og budskap. Begge seriene sentrerer rundt “coming of age”-konseptet, som fokuserer på hovedpersonens mentale og fysiske reise mot en mer voksen alder. Det å takle diverse utfordringer, samtidig som en skal sjonglere hverdag og forventninger som ung, er et tema som begge seriene i stor grad dreier seg om. Tenåringssåpe-sjangeren vil ha stor relevans for hvordan diskursen rundt TV-seriene tar form, som jeg vil utforske i analysekapitlene.

Skam og *Buffy the Vampire Slayer* er også serier som har blitt mye omtalt og diskutert, i tillegg til å ha store fanbaser. Dette sier noe om diskursene som allerede finnes rundt TV-seriene, som også vil ha betydning for diskursene som skapes i fanpodkastene. Som nevnt er disse seriene valgt på bakgrunn av seertall, tidsaspekt, men også geografi. Da *Skam*-podkaster ble så utbredt, ønsker jeg å bruke to av fanpodkastene som en del av analyseutvalget for å få et nordisk perspektiv i studien. *Buffy the Vampire Slayer* er et kjent kultfenomen, som det er gjort mye forskning på. Jeg synes det derfor er interessant å se hvordan podkastvertene tar for seg en serie som er preget av en akademisk diskurs, med en så tydelig og tilstedeværende fandom. I tillegg blir tidspunktene seriene er produsert et aspekt i analysen. *Skam*-podkastene ble produsert i takt med TV-serien, mens *Buffy*-podkastvertene har sett serien før, vet hvordan det ender, og deretter lagd TV-podkaster.

I de påfølgende underkapitlene vil jeg introdusere de valgte TV-seriene, og presentere deres kjennetegn, for å unngå tekst- og medieblindhet. Deretter tar jeg for meg de valgte TV-serie-episodene, og ser på handlingsforløpet, siden jeg vil komme tilbake til konkrete deler ved episodene i analysekapitlene.

3.2.1 Skam

Skam (2015-2017) er en dramaserie produsert av NRK som skildrer en gruppe elever ved Hartvig Nissen videregående skole i Oslo. Serien brukte elementer fra sjangerne sitcom og såpeopera, og kombinerte fortellende dramaturgi med humor og daglige “cliffhangere” (Faldalen, 2016). Hver sesong følger ett semester i skoleåret og et nytt “point of view”. Serien er produsert av NRK, og har blitt en av de mest anerkjente norske seriene noensinne, med en rekkevidde langt utover det tiltenkte segmentet av tenåringsjenter (Rustad, 2016). I løpet av sesong tre ble serien et internasjonalt fenomen, og til tross for at den ikke hadde en internasjonal distribusjonslisens, sirkulerte piratkopierte klipp på Internett, særlig på YouTube og Tumblr.

I serien følger vi fire forskjellige karakterer gjennom hver sin sesong der de alle prøver å “finne seg selv”, og takle små og store problemer. Kjærlighet er et gjennomgående tema i de fire sesongene, og på tross av at deres kjærlighetshistorier er unike, presenteres de på en universell måte. I sesong 1 følger vi Eva (Lisa Teige), og hennes første semester på videregående skole, der hun prøver å navigere seg gjennom skolearbeid, kjærlighetsproblemer og det å finne ut hvem hun er. Denne sesongen tar opp temaer som vennskap, og det å tilgi seg selv. Sesong 2 er fra Nooras (Josefine Frida Pettersen) synsvinkel, hvor hun dras mellom følelsene hun har for William (Thomas Hayes), og hennes lojalitet overfor venninnen Vilde (Ulrikke Falch), som i likhet med Noora også har følelser for han. Denne sesongen tematiserer blant annet feminisme og seksuelle overgrep. I sesong 3 har Isak (Tarjei Sandvik Moe) hovedrollen. Han møter og forelsker seg Even (Henrik Holm), samtidig som Even har kjæreste og bipolar lidelse. Dermed tar denne sesongen for seg seksualitet og psykiske lidelser. Sesong 4 fokuserer på karakteren Sana (Iman Meskini), som er muslim. Sesongen vektlegger hvordan Sana balanserer troen og miljøet hun er i, i tillegg til å få følelser for Yousef (Cengiz Al) som ikke er muslim. Med det tematiserer *Skams* siste sesong ensomhet, religion og det multikulturelle Norge.

Skam ble produsert for å oppfylle en todelt ambisjon innad i NRK – å treffe en målgruppe NRK ellers ikke pleide å nå, og å gi den målgruppen betydningsfullt innhold (Magnus 2017, ref. i Sundet 2017). Regissøren Julie Andem og web-produsent Mari Magnus gjorde omfattende undersøkelser om målgruppen ved å bruke NABC-metoden (need, approach, benefit, competition), før de utformet karakterene og skrev manuset. Dataene ble samlet inn gjennom undersøkelser, statistikkanalyse, dybdeintervjuer med tenåringsjenter på landsbasis og fra sosiale medier og ungdomsblogger (Hole, 2016). Produksjonsteamet leste

kontinuerlig kommentarer publisert på nettstedet, og tok fanuttalelser og innspill fra de unge skuespillerne med i betraktningen etter hvert som serien utviklet seg (Krüger & Rustad, 2019, s. 77). Hensikten var å fortelle relevante historier fra nåtiden om tenåringer på en engasjerende og virkelighetsnær måte, ved å benytte sosiale medieplattformer som unge bruker. Dermed prøvde *Skam* å skape historier som er hentet fra virkeligheten (Magnus, 2016).

Skam.p3.no var seriens primære publiseringsplattform, hvor videoklipp med varighet på mellom 2-20 minutter, Facebook-chattmeldinger og bilder fra Instagram ble publisert på daglig basis gjennom sesongene (Sundet, 2017). Serien betegnes som et nettdrama, men videoklippene ble også samlet sammen til en episode som ble publisert i NRK Nett-TV og sendt lineært på NRK3 hver fredag (Magnus, 2016). Videoklippene og innleggene ble publisert i sanntid, som vil si at postene ble publisert når det skjedde, da i samsvar med en fiktiv tidslinje som speiler seernes virkelige liv. Publikum visste aldri når de kunne forvente et nytt klipp, noe som var med på å skape suspensjon og en generell iver etter å finne ut hvordan historien ville utvikle seg.

Gjennom en aktiv fortellerteknikk knyttet *Skam* seerne til karakterenes personlighet og dilemmaer. Da NRK benyttet flere ulike plattformer for å vise seriens temaer og persongalleri, ble overgangen mellom fiksjon og virkelighet mer tilsløret (Sundet, 2017). Hovedkarakterene hadde hver sin Facebook- og Instagram-konto som de oppdaterte jevnlig. Ytterligere karakterer hadde også profiler på Instagram og Facebook, og i løpet av den fjerde sesongen drev blant annet Sanas bror, Elias, en YouTube-kanal med sine kompis.

Et likhetstrekk ved alle sesongene av *Skam*, er det enorme engasjementet som ble vist fra både seere, kritikere og massemedia. I sosiale medier ble kommentarfeltene fylt hver gang det ble postet noe nytt på skam.p3.no. På Facebook ble det laget diskusjonsgrupper, og i aviser ble artikler og kronikker som tok opp tematikk fra serien regelmessig publisert (Sundet, 2017). *Skam*-teamet behandlet aktivt sitt publikum som jegere og samlere. *Skam*-fans jaktet biter av historien på tvers av mediekanalene, sammenlignet notater med hverandre via nettbaserte diskusjonsgrupper og samarbeidet for å sikre at alle skulle få en rikere opplevelse (Jenkins, 2006 ref. i Sundet, 2017). Sundet (2017) refererer til Jenkins (2006), og skriver at *Skam* tydelig tok fra konvergenskultur, i tillegg til å bringe med nye komponenter til historiefortelling. Hun nevner for eksempel seriens sanntidsaspekt, og det at den ble drevet av Norges offentlig eide allmennkringkaster, som skiller seg fra andre transmedia-franchiser ved at den ikke prøvde å skape fans som lojale forbrukere, men heller som engasjerte borgere.

Gray (2010, s. 165) påpeker at i stedet for å se medieselskapers paratekster og fans i konkurranse eller kontrast, er det en økende forekomst av mediebedrifter som lager polerte lekeplasser for fans, og setter opp fansider som inviterer til ulike former for paratekstuell kreativitet. Gjennom skam.p3.no og karakterenes sosiale medier-profiler inviterte NRK til diskusjon om hvert klipp og innlegg. Dette var i tråd med serieskapernes intensjoner om å gi publikum flere arenaer, der seerne aktivt kunne vise følelser, reflektere, diskutere og ta stilling til temaer og dilemmaer som ble tatt opp (Sundet, 2017). Både i NRKs eget kommentarfelt, og i grupper på Facebook var fanaktiviteten omfattende, og varierte fra å være seriøse diskusjoner om sentrale temaer til tolkninger av referanser, spekulasjoner om fremtidige plotthendelser, sladder om skuespillerne, fan fiction og fanprodusert kunst, memes og GIFs.

3.2.2 Episode 9, Sesong 3 - Det går over

“Det går over” er sesong tre sitt klimaks, hvor trådene samles, og konfliktene forløses. Episoden har tydelige symbolske virkemidler, samtidig som den også tar opp mange av de virkelige diskursene som sesongen ønsket å belyse. Dette er også en av grunnene til at jeg har valgt denne episoden som en del av min empiri, da podkastvertene har mulighet til å diskutere diskurser og hendelser fra hele sesongen. Even og Isak sin kjærlighetsreise går mot slutten, i det at de igjen finner hverandre. Dette gir podkastvertene rom for å snakke om utviklingen som både har skjedd hos Even, Isak og forholdet som helhet. I tillegg var episoden en av de som skapte mest engasjement. Både Gry Rustad og Mari Garås Monsson uttalte til Aftenposten at *O Helga Natt* var et av *Skam*-øyeblikkene de husket best (Aanstad, 2017). Under vil jeg følge *Skam* sitt format og gå gjennom klipp for klipp, da jeg i analysen vil komme tilbake til detaljer fra episoden.

Lørdag 10:38 – *Life is good*

Isak har nettopp funnet ut at Even er manisk. Han er kjent med psykiske lidelser da moren hans sliter med noe som aldri helt konkretiseres. Isak vet derfor ikke helt hvordan han skal forholde seg til moren sin, og i episoden før forteller han Even at han ikke vil ha psykisk syke folk i livet sitt. Episoden 9 starter med klippet “Life is Good”, og sangen “Hjernen er alene” av DeLillos. Isak googler “mani”, og leser seg gjennom Wikipedia-siden. Eskild kommer inn på rommet hans, og forteller at kjærlighetssorg går over etter hvert, selv om det ikke virker sånn nå. Han har et oppriktig ønske om å hjelpe, uvitende om at dette handler om mer enn kun kjærlighetssorg for Isak. Deretter tikker det inn meldinger fra Even som inneholder utdrag fra sangen “Cherry Vine” sunget av Nas og Amy Winehouse. Til det svarer Isak at han ikke

forstår, og ikke ønsker kontakt. Så får Isak en ny melding, denne gangen fra moren sin, som forteller at hun alltid vil elske han til evig tid. Dette er et svar til gårsdagens melding, hvor Isak fortalte moren om sin seksuelle legning. Isak feller en tåre, på tross av han og morens tidligere uenigheter.

Tirsdag 11:46 – *Klikka*

I kantina konfronterer Jonas Isak med at han ikke har vært på skolen de siste dagene. Isak forteller Jonas at “Even har klikka”, og at han er bipolar. I det kommer Magnus og setter seg, og forteller at moren hans også er bipolar. Han presiserer at moren hans ikke er gal, bare bipolar. Isak forteller guttene at Even gikk naken midt ut på natta, og Magnus svarer med å le, og mener situasjonen er komisk. Videre forteller Isak at han ikke har snakket med Even siden den natten, og at han tenker at alt har vært løgn fordi han har vært manisk. Isak og Even har kjent hverandre en stund, og Magnus mener derfor at han ikke kan ha vært manisk i hele den perioden. Med det blir Magnus, som tidligere har vært sesongens “comic relief”, den som hjelper Isak med å prøve og forstå bipolar lidelse, og sette det i et virkelighetsnært perspektiv.

Onsdag 17:01 – *Sees fredag*

Isak ringer Even, men får ikke noe svar. Så ringen faren hans, som vil forsikre seg om at han kommer på fredag. Faren synes det er hyggelig at Isak har fått seg kjæreste, men Isak forteller at det “bare var kødd”. Vi får så vite at moren kommer også på fredag, og etter litt prat forteller Isak at det ikke var kødd, men at det er slutt. Faren spør om han er lei seg for det, da svarer Isak nei, mens tårene pipler frem i øyekroken. Han legger på telefonen kjapt, for han ønsker ikke at faren skal høre han gråte.

Fredag 20:24 – *O Helga Natt*

Isak trer inn i kirken. Ved alteret er det pyntet med et blått neonkors, som likner det fra *Romeo + Juliet*-produksjonen. Han hilser på moren og faren sin, men virker fraværende. Så får han melding fra Even. I meldingen er det en kodet beskjed som sier “21:21”, som er navnet på klippet hvor Isak og Even for første gang kysset i bassenget for en stund tilbake. Mens Isak leser meldingen, begynner Nils Bech å synge “O, Helga Natt”. Isak blir grepet av sangen og Even, og drar for å møte han ved skolen. Glimt av han og Even sammen trenger seg på – det første kysset i bassenget, kysset i heisen, kysset i skolegangen, “Spiderman-kysset”. Isak ser for seg at Even venter på han på krakken ved skolen, men i realiteten sitter det ingen der. Minner og nåtid flettes sammen, men idet Even kommer ut skoledøren blir Isak dratt tilbake til virkeligheten. De omfavner hverandre. “Du er ikke alene”, sier Isak, før de kysser til Nils Bechs falsett i bakgrunn.

3.2.3 Buffy the Vampire Slayer

Buffy the Vampire Slayer (1997-2003) er en amerikansk overnaturlig tenåringsdramaserie basert på 1992 filmen med samme navn. TV-serien, samt filmen, er skrevet av Joss Whedon, og produsert av hans produksjonsselskap Mutant Enemy Productions. Serien mottok både anerkjennelse fra kritikere og publikum, og er nå ansett å være et kultfenomen. Suksessen førte til produksjonen av mange transmedia-utvidelser, inkludert romaner, tegneserier og videospill. Serien, så vel som spinoff-serien *Angel*, og utvidelser derav, blir samlet kalt for “Buffyverse”. Serien og universet en har en stor fanskare, en etablert fandom, og har fått mye oppmerksomhet fra akademikere. Mark Roush (ref. i Short, 2011, s. 101) hevder blant annet at *Buffy the Vampire Slayer* er en form for TV-litteratur, som kan studeres og analyseres, i likhet med enhver god allegori.

I serien følger vi high school-eleven Buffy Summers (Sarah Michelle Gellar), den siste i linjen med unge kvinner kjent som “Slayers”. I historien blir “Slayers” valgt av skjebnen for å kjempe mot vampyrer, demoner og andre mørke krefter. Ansvaret til Buffy er å beskytte samfunnet hennes, og ofte hele verden, ved å drepe de forskjellige demoniske kreftene som dukker opp i den fiktive forstaden Sunnydale, California. For å kunne oppfylle hennes kall har hun fått overmenneskelig styrke og helbredende evner. Som tidligere Slayers får hun hjelp av en “Watcher”, som for Buffy er Rupert Giles (Anthony Head), som guider og trener henne. I motsetning til forgjengerne, omgir Buffy seg med en sirkel av lojale venner, kjent som “Scooby Gang”, som består av Willow Roseberg (Alyson Hannigan) og Xander Harris (Nicholas Brendon).

Buffy the Vampire Slayer kombinerer trekk fra fem TV-sjangre, foruten om fantasy. Aspekter fra komedie, action, drama, såpeopera og horror brukes konsekvent i hver episode av serien. Hovedplottstrukturen er påvirket av såpeoperasjangeren. Såpeserier er preget av følelser og internt drama, og fokuserer på individer i mindre samfunn (Brunsdon & Spigel, 1997). I *Buffy* har hovedpersonene og deres liv den sterkeste appellen, og Whedon har selv uttalt at det ble tidlig klart at relasjonen mellom karakterene var det mest interessante (Walworth, 2003). I tillegg, akkurat som i *Skam*, spiller familie, kjærlighet og forelskelse en stor rolle i fortellingen. Buffys forhold til Angel (David Boreanaz) og Spike (James Marsters), og til moren Joyce (Kristine Sutherland) og søsteren Dawn (Michelle Trachtenberg), Willows forelskelse i Xander og Oz (Seth Green) og Xanders interesse for Cordelia Chase (Charisma Carpenter), er plott som strekker seg over flere sesonger. Mittell (2004, s. 156-157) forklarer at såpeoperaer, med sitt generelle fokus på mellommenneskelig forhold, behandler

politiske spørsmål nesten utelukkende som personlige forhold. Fokus er ofte rettet mot hvordan det påvirker karakterene og deres forhold, mer enn samfunnet som helhet. Selv om serien er innenfor fantasy-sjangeren, flettes virkelighetsnære problemstillinger inn i plottet. Disse problemstillingene er knyttet til mellommenneskelige, sosiale og politiske spørsmål (Havens, 2003, s. 47).

Den sekundære plottstrukturen likner en klassisk detektivhistorie, med innspill fra action og horror-sjangerne. Gjengen blir typisk presentert for en ond trussel som de må identifisere og beseire. I stedet for å fengsle den onde skapningen, tar vanligvis Buffy saken i egne hender, og “slayer” den demoniske figuren. Med det har hver episode slutt på det sekundære plottet, mens hovedplottet strekker seg utover episodene og noen ganger sesongene. Følgelig er *Buffy the Vampire Slayer* hva Rustad (2019) kaller en “serialised series” i det at serien har en episodisk struktur, men en eller to plottlines fortsetter gjennom sesongen.

Journalister fra underholdningsindustrien beskriver *Buffy* som en innflytelsesrik serie. Stephanie Zacharek (2015) i *Village Voice* skriver at hvis vi er i “The Golden Age” av TV var *Buffy the Vampire Slayer* en av budbringerne som brakte oss dit. “The Golden Age” diskurs snakker gjerne om fremveksten av kult-TV-serier, som *Twin Peaks* og *Buffy* (Rustad, 2019). Hill og Calcutt (2007) hevder at *Buffy*, som andre kult-serier, handler eksplisitt om søken etter kunnskap, og fanbasens nivå av investering i serien. Med sine troper og deres ofte åpne natur, inviterer de fans til å delta i dette universet og til å konstruere videre kunnskap om det.

Buffy the Vampire Slayer utfordrer tradisjonelle kjønnsroller ved å tilby en alternativ tolkning av kvinners posisjon. I TV og film blir ofte kvinner portrettert som ofre, mens menn som helter. Samtidig med seriens opprettelse og realisering, var “third-wave feminism” fremtredende blant generasjonen av unge kvinner, målgruppen til serien. Irene Karras (2002) hevder “third wave”-feminister velger å bruke popkultur som både deres terreng og “weapon of choice”. Ved å skape og støtte positive forbilder for seg selv, vil de kunne infiltrere de siste restene av patriarkatet. Karras (2002) mener *Buffy* er ett eksempel på denne ideologien manifestert i kulturell reproduksjon.

Mange studier om *Buffy the Vampire Slayer* er basert på teorier om fandom som en progressiv måte å bruke og transformere kulturelle tekster på måter som svarer til behovene og ønskene til sosialt marginaliserte grupper. Dette arbeidet har hatt en tendens til å antyde at serien gir verdifulle ressurser for unge mennesker, og spesielt jenter, til å utforske identifikasjoner som ofte blir sett på som uegnet innen tenåringskultur (Middelton, 2007, s.

7). Stuller (2013, s. 29) mener at *Buffy The Vampire Slayer* berører fans mer enn det vanlige. Blant grunnene til det nevner hun Whedons engasjement for feministisk aktivisme, som han utforsket og delte med fansen gjennom karakteren Buffy. Hun skriver at noen av *Buffy*-fansen har gjort handling på skjermen til aktivisme i virkeligheten ved å leve på måter som utfordrer kjønnsroller og sexisme. Som Rhonda Wilcox (2005, s. 101) meddeler har Whedon gjentatte ganger sagt at et av hovedmålene med serien *Buffy* har vært å endre holdninger i den virkelige verden – spesielt holdninger om kvinner.

3.2.4 Episode 22, Sesong 3 - Graduation Day, Part 2

Grunnlaget for valg av episoden “Graduation Day, Part 2” er at episoden var et vendepunkt for *Buffy the Vampire Slayer* på flere måter. Det er episoden som representerer overgangen fra videregående skole til høyere utdanning, og som ekspanderte *Buffys* TV-univers fra å være en TV-serie til to med serien *Angel*. Kjærlighetshistorien mellom Buffy og Angel som vi har fulgt i tre sesonger går mot slutten. I likhet med den valgte *Skam*-episoden “Det går bra” og Even og Isak sin historie, forløses også i denne episoden kjærlighetsproblematikken mellom karakterene. Videre er også episoden ansett å være en av de beste episodene av *Buffy the Vampire Slayer*. Både Rolling Stone, NME og Goomba Stomp setter “Graduation Day, part 1 og 2” på 5 plass på listene over deres favorittepisoder (Armstrong, 2017; Britton, 2017; Worby, 2017). Jeg vil videre presentere handlingsforløpet i episoden, da jeg vil komme tilbake til detaljer fra den i tekstanalysen.

Etter å ha knivstukket Faith, en annen “Slayer” og Buffys rival, står Buffy lamslått i noen øyeblikk, for så å slippe kniven og rømme fra stedet. Samtidig går ordføreren av Sunnydale inn i Faiths tomme leilighet hvor en gruppe vampyrer også leter etter henne. Wilkins, ordføreren i Sunnydale, beordrer vampyrene å finne Faith da de to har en allianse.

På herskapshuset passer Willow og Oz på Angel, som blir sykere og sykere med tiden. Han klarer ikke å skille Willow fra Buffy og tilstår til henne hvor mye han trenger og elsker Buffy. Når Buffy endelig kommer tilbake, ber hun Willow og Oz å gå, og krever deretter at Angel drikker blodet hennes slik at han blir kurert.

Angel tar med Buffy til sykehus og forklarer at hun har mistet mye blod. I rommet ved siden av forteller en lege ordfører Wilkins at Faiths hodeskade kombinert med et massivt blodtap betyr at hun neppe vil gjenvinne bevisstheten. Wilkins legger merke til Buffy, og prøver å kvele henne, men Angel river ham bort. Før Wilkins går sier han at de bør glede seg

til andre “akt”. Giles, Willow og Xander ankommer, og Angel forklarer dem hva som skjedde med Buffy. De blir umiddelbart sinte på ham og klandrer ham for det som skjedde.

Gjennom en delt drøm, er Buffy og Faith sammen i Faiths leilighet. Faith sier at menneskelige svakheter aldri forsvinner, selv ikke Angel sine. Faith har gjennom sesongen vært en portrettering av Buffys “mørke side”, dog i denne drømmesekvensen prøver ikke Buffy å ødelegge hennes mørke side, men anerkjenne den og Faith. Faith gir Buffy den siste avgjørende delen for å beseire ordfører Wilkins – hans menneskelighet. Når Buffy våkner går hun over til Faith og kysser henne på pannen, og takker henne for det hun fikk i drømmen.

På skolebiblioteket skisserer Buffy en plan, og diskuterer hva Wilkins menneskelige svakhet er. Angel innser at svakheten er Faith, gitt hvor mye han sørget på sykehuset over de dårlige nyhetene fra legen. I en kryssklipp-sekvens samler Wilkins og Buffy hærene sine, og gjøre seg klare til kamp.

Før kampen er det omsider tid for uteksaminering. Ordføreren holder en tale, men før han får avsluttet starter solformørkelsen, og han forvandles til en 20 meter høy slangedemon. Ordføreren representerer institusjonalisert kontroll, og hans plan om å drepe og spise alle avgangselevne blir en satt på spissen metafor for hvordan elevene vil bli presset til å føye seg etter institusjoners regler og kulturelt hegemoni. Elevene gjør seg klare, og ved Buffys signal, river alle av seg kappene og avslører at de har gjemt våpen og kors under dem. Under Xanders veiledning angriper elevene demonen med flammekastere og brennende piler. I slagmarken blir Rektor Snyder spist av ordføreren, som resulterer i at noen elever løper av sted i frykt, rett inn i Wilkins hær av vampyrer.

Buffy roper til ordføreren for å få hans oppmerksomhet, og begynner så å løpe fra han, som er fast bestemt på å drepe henne. Hun leder ham gjennom skolen mens han raserer hele bygget. Når demonen kommer til biblioteket, som er fylt med eksplosiver, trykker Giles ned detonatoren, som dreper ordføreren og ødelegger Sunnydale videregående skole. Giles gratulerer Buffy og presenterer henne med vitnemålet sitt. Etter at han drar, ser Buffy Angel på avstand. De står og ser på hverandre en kort stund før Angel snur seg og forsvinner i nattens mørke, på vei mot et nytt liv i Los Angeles.

Buffy møter gjengen igjen før de går hjem. Oz mener de burde ta et øyeblikk til å reflektere over det faktum at de overlevde. Buffy kommenterer at det var et helvete av en kamp, men Oz referer ikke til slaget, men det at de overlevde videregående skole. Gjengen forlater restene av skolen, klare for et nytt kapittel i livet. En forkullet årbok ligger på bakken som sier: “The Future Is Ours”.

3.2.5 De valgte fanpodkastene

Min interesse ligger i hvordan fanpodkaster som tar for seg samme TV-serie, behandler og diskuterer den, og dermed hvilke diskurser som skapes. Fanpodkastene som forutsetter det empiriske materialet, og som vil bli analysert er: *Skampod*, *Sammen om Skammen*, *Buffering the Vampire Slayer* og *Still Pretty*. Utvalget av fanpodkaster er grunnet i hypotesen om at tilnærmingen til TV-seriene er noe ulike. Disse er også relativt store podkaster, med høye lyttertall. Nøyaktige tall er vanskelig å finne, da antall lyttinger er skjult fra RSS feed-ene til podkastene. De mest kjente podkastene av de jeg har valgt er *Skampod* og *Buffering the Vampire Slayer*. *Skampod* lå på podkast-topplisten da *Skam* gikk, og *Buffering the Vampire Slayer* er økonomisk støttet av over 2000 medlemmer på Patreon, en folkefinansieringsplattform. Podkastepisodene som jeg vil analysere er de tilhørende episodene til “Det går over” og “Graduation Day, Part 2”.

Skampod-besetningen består i den valgte episoden av Mari Garås Monsson som programleder, og Morten Hegseth, Adiele Arukwe og Sigrid Velle Dydbuk som gjester i studio. Gjennom den 39-minutters lange episoden vektlegges referanser, både kulturelle og innad i serien, og realisme knyttet til *Skam*-universet. Podkasten har en redigert stil, og bruker lydklipp fra episoden og jingler mellom overganger. Som en nyhetsreportasje, trekker vertene fram det viktigste innledningsvis, og starter med å diskutere siste klipp fra den gjeldende episoden. De følger ikke en bestemt rekkefølge, slik som *Sammen om Skammen* tar for seg episoden klippvis fra start til slutt, men lar heller temaene styre hvor samtalen føres, og hvilke klipp de tar for seg.

Sammen om Skammen-panelet består av de tre faste studentene Ingeborg Sleipnes Sivertsen, Renate Leth-Olsen og Ada Sundby. Podkastepisoden varer i 1 time og 5 minutter og tar for seg klippene i kronologisk rekkefølge, mens de trekker paralleller til egne personlige opplevelser. *Sammen om Skammen* er mindre formelt redigert enn *Skampod*, og strukturen tillater digresjoner og refleksjoner utenfor tematikken.

Buffering the Vampire Slayer består av de faste podkastvertene Jenny Owen Youngs og Kristin Russo. I løpet av den 1 time og 24 minutters lange podkastepisoden fokuserer vertene på plottet i episoden, og forholdet mellom fiktive og virkelige diskurser. De går kronologisk gjennom episoden, men trekker veksler fra tidligere og framtidige hendelser. Samtidig har de ingen fast struktur på spaltene, som heller kommer sporadisk ettersom de passer med temaene som diskuteres. Podkasten har en tydelig lyddesign, i det at de spiller av lydklipp fra serien og hver spalte og overgang har en tilhørende jingle.

Still Pretty består av de faste vertene Lani Diane Rich og Noelle Lacroix.

Podkastepisoden er 1 time og 39 minutter lang, og er samling av både episode 21 og 22 fra sesong 3, da episodene var delt opp i to parter – “Graduation Day, Part 1” og “Graduation Day, Part 2”. Episoden starter med en recap av *Buffy*-episodene hvor de bruker lydklipp fra viktige scener. Podkastepisoden er inndelt etter temaer, heller enn kronologisk handling, og diskusjon om episodene er derfor ikke separert. Siden jeg tar for meg part to, vil jeg kun analysere delene hvor vertene snakker om den gjeldende episoden.

Grunnlaget for utvelgelsen er både personlig kjennskap til podkastene, og basert på søking etter kjente og etablerte podkaster som omhandler de valgte TV-seriene. Da jeg selv var med i *Sammen om Skammen* har jeg også kjennskap til diverse andre *Skam*-podkaster. *Skampod* er *Skam*-podkasten med flest lyttere i og med at den er produsert av P3. Å analysere podkaster om samme TV-serie fra både uetablerte podkastverter og etablerte radioverter er ett bevisst valg, da jeg antar at diskursen preges av faktorer som både produksjonskontekst og hvem som sitter i studio. Utover dette har jeg ikke hørt på de valgte fanpodkastene om *Buffy the Vampire Slayer* før jeg startet denne studien. Før jeg startet min research hadde jeg heller ikke ytterligere kjennskap til disse podkastene, annet enn at de er kjente fanpodkaster om den gjeldende TV-serien.

Materialet jeg har valgt er meget stort å studere i sin helhet, og har derfor begrenset meg til kun å analysere en episode av hver podkast. En svakhet kan derfor sies å være at jeg bare presenterer et utdrag fra analysematerialet. Jeg velger dog å høre på flere episoder enn kun de jeg tar for meg i tekstanalysene for å få et helhetlig bilde av de aktuelle fanpodkastene, og hvordan vertene tar for seg TV-serien. Gjennom nærlesning av en bestemt podkastepisode, og at jeg lytter til flere episoder utover det jeg skal analysere, mener jeg at det skal være mulig å tolke TV-serie-diskursene, og observere om det er betydelige likheter eller forskjeller i kommunikasjonen. Episodene fra TV-seriene jeg har valgt å analysere er basert på popularitet og reaksjonsnivået fra fansen. Da dette er episoder som vakte oppsikt, mener jeg det vil være interessant å se hvordan podkastvertene omtaler og diskuterer dem, og at det kanskje tydeligere eksemplifiserer diskursen de skaper rundt seriene.

3.3 Etiske vurderinger

I alle valg som skal tas i forskningssammenheng, må etikk vurderes. Da jeg skal gjennomføre analyse av innhold fra Internett, ser jeg det nødvendig å kommentere NESH - Den nasjonale forskningsetiske komité for samfunnsvitenskap og humaniora, sine retningslinjer for Internett-

forskning, i forhold til min studie. Podkastene jeg har valgt å analysere er offentlige, og tilgjengelige for alle. Videre er ikke innholdet av privat eller sensitiv natur. Podkastvertene diskuterer i utgangspunktet en bestemt TV-serie, samtidig vil jeg påpeke at verter i studiosamtale-sjangeren noen ganger trekker inn erfaringer fra egne liv. Imidlertid har avsenderne en tydelig forståelse om at informasjonen og kommunikasjonen er offentlig. NESH mener også at det er relevant å snakke om både kommunikasjonens form og teknologiens utforming for den forskningsetiske vurderingen. Hvor informasjon eller kommunikasjon finner sted er altså viktig i vurderingen av hva som er privat og offentlig (Den nasjonale forskningsetiske komité, 2018). Med det finner jeg min forskning i etisk samsvar med retningslinjene til NESH, og at jeg kan benytte meg av det valgte materialet i analysen og diskusjonen.

Som nevnt i innledningen var jeg en av podkastvertene i *Skam*-podkasten *Sammen om Skammen*. Jeg er dermed en del av selve diskursen jeg forsker på, og forskningen min blir påvirket av denne diskursen. Videre tenker jeg det er både positive og negative elementer ved at jeg selv er en del av forskningsmaterialet.

At jeg har vært med på å produsere en fanpodkast som tar for seg en bestemt TV-serie i episodisk form, gjør at jeg har ytterligere innsikt og forståelse for produksjonsprosessen. En vesentlig del av podkastproduksjonen for *Sammen om Skammen* var det å tenke målgruppe, og “tone of voice”. “Tone of voice” er hvordan personligheten til en merkevare skal uttrykkes, som er med på å skape diskurser i podkastene. Denne erfaringen ser jeg på som behjelpelig når jeg vil gjøre nærlesninger av fanpodkastene.

Å være både deltaker og forsker i samme diskurs er en utfordring når det gjelder min rolle som forsker. Ved at jeg selv er en del av analysematerialet gjør det umulig å være helt objektiv. Objektivitet er sett på et ideal i vitenskapen, som omhandler at en skal være saklig og upartisk (Tønnessen, 2013). Samtidig anser jeg ikke objektivitet som det viktigste kriteriet for min oppgave, men heller forståelse og dybdekunnskap, som jeg har fått gjennom å være en produsent selv. Jenkins (1992) påpeker at et problematisk aspekt ved å både være fan og forsker, er den vitenskapelige etterspørselen etter avstand. Likevel argumenterer han også for at objektivitet og avstand ikke nødvendigvis alltid er å foretrekke. Han hevder at som en fan kan en oppnå en dypere forståelse, og få tilgang til kunnskap som ikke er tilgjengelig for den distanserte akademiker.

Med det ønsker jeg og å introdusere begrepet “aca-fan” i denne vurderingen, som ble popularisert av Matt Hills i boken *Fan Cultures* fra 2002. I boken tilskrev Hills (2002) forskjellige betydninger til begrepene “aca-fan” og “fan scholar”, og baserte forskjellen på

den primære interessen til forskeren. For en aca-fan ligger den primære interessen i det akademiske, mens hos en fan scholar er interessen heller om fandommen. Cristofari og Guitton (2016) anser aca-fans-posisjonen som et knutepunkt mellom academia og fansamfunn, hvor forskeren er kjent med begge språkene. De argumenterer for at en rasjonalisert posisjon som aca-fan ikke bare kan være en optimal metode for å studere fans, men også kan være en etisk måte å henvende seg til disse store forbrukermiljøene på. I likhet med en aca-fan ligger min interesse i det akademiske, heller enn fandommen, da jeg i denne studien ser på diskurser som skapes i fanpodkastene, og hvilken tilknytning fanpodkastene har til de tilhørende TV-seriene. Med dette, og refleksjonene rundt det å både være fan og forsker, ser jeg det derfor forsvarlig og fordelaktig, å benytte meg av *Sammen om Skammen*-podkasten som en del av mitt analysemateriale, selv om jeg er en av podkastvertene.

Utover dette velger jeg å forholde meg til podkastene som tekster, der det jeg vil analysere er diskursene som skapes, og ikke vurdere kvaliteten. Sammenligningen jeg vil gjøre mellom *Skampod* og *Sammen om Skammen* er basert på det podkastvertene sier. Jeg vil ikke vurdere de kvalitetsmessig opp mot hverandre, eller komme med subjektive betraktninger, men kun reflektere rundt TV-serie-diskursene jeg tolker ut fra podkastene. Dette gjelder for alle fanpodkastene jeg har valgt å analysere. Det må være tydelig for leseren at ingen blir foretrukket, at tekstene blir vurdert og studert ut ifra samme grunnlag. Jeg vil fokusere på innholdet i fanpodkastene, og tolke det etter gitte kategorier. Dette handler om forskningens reliabilitet, som viser til materialets og resultatenes pålitelighet og troverdighet (Gentikow, 2005, s. 57). Det er ofte vanskelig å teste forskningens reliabilitet i kvalitative studier på grunn av forskerens aktive rolle som fortolker (Gentikow, 2005, s. 56). I metoden inntar jeg en aktiv fortolkningsrolle. Samtidig vil jeg påpeke at de forskningsmessige avgjørelsene er gjort ut ifra ønsket om å belyse både likheter og ulikheter i materialet når resultatene omtales.

4. NÆRANALYTISK DISKURS

Ved å besvare min hovedproblemstilling ønsker jeg å finne ut av hva slags TV-serie-diskurser de valgte fanpodkastene skaper, samt på hvilke måter de skapes. Med andre ord ønsker jeg å undersøke hvordan TV-serie-diskursene formidles i podkastene, og hvordan mediet tilfører noe til diskursene. For å forstå dette har jeg i det teoretiske kapittelet sett på podkastmediets kjennetegn, samt hvordan TV-serie-diskurs tidligere har blitt forsket på. Jeg vil i de to påfølgende kapitlene analysere hvilke TV-serie-diskurser som finnes, og hvordan de produseres i fanpodkastene.

I dette analysekapittelet ønsker jeg å studere hvordan podkastvertene konkret tar for seg TV-seriene, og forholder seg til TV-serie-diskurs. Her vil det være sentralt å trekke frem Mittells orienterende paratekster, samt se på hans forensic fandom begrep. Likeså anser jeg det som relevant å utforske hvilken rolle tonen til TV-seriene har i den næranalytiske diskursen, og hvordan dette preger hva podkastvertene analyserer. Fokuset vil ligge på hvordan næranalytisk diskurs fremtrer i et muntlig medium som podkast, og dermed belyses også hvordan de særegne kvalitetene ved podkast som medium spiller inn når vertene snakker om TV. Til slutt vil jeg drøfte om en næranalytisk diskurs kan sies å fungere som en overordnet diskurs for fanpodkaster, som tar for seg en enkelt TV-serie.

4.1 Analytisk tilnærming til TV i podkastformatet

LaCroix: It is, again, such a complex relationship. And he is not shy about telling her who she is, and what she is. That she is his daughter, and he does own her in these ways. You know, he says to her, in a coma in the hospital, that “this is your day”. Like, it is some weird patriarchal nonsense. But there is also that real connection, which of course makes him interesting as a villain. He is not just a moustache curling villain, he has this heart and this weakness.

Rich: The mayor! I mean the mayor! Here we are at the end of this villain arc [...]. But what makes the mayor most interesting is his love for Faith. He loves Faith, to the point where his love for her is the weakness that undoes him in the end.

(*Still Pretty*, 1.10.00-1.11.30)

Slik avslutter *Still Pretty*-vertene en ti minutters lang diskusjon om ordfører Wilkins fra *Buffy the Vampire Slayer*. Han og Faith sitt forhold, samt hans komplekse karakter, har ligget til grunn for mange diskusjoner rundt sesong 3 av TV-serien. Ifølge Mittell (2015, s. 47) inviterer komplekse fortellinger seerne til å engasjere seg på nivå med den formelle analytikeren, og dissekerer teknikkene som brukes for å formidle deler ved historiefortellinger. Han beskriver dette som et bevissthetsnivå som overskrider det

tradisjonelle fokuset på diegetisk handling som er typisk for de fleste seere. Disse komplekse fortellingene, sammen med Jenkins (2006) teorier om at fans er fortolkere som kan undergraver den tilsiktede betydningen, og som er aktive deltakere i konstruksjonen og sirkulasjonen av den tekstlige meningen, legger derfor til rette for timelange fanpodkaster som analyserer disse fortellingene.

Serier som Rustad (2019) kaller “serialised series”, fremmer “teksteksperter”. TV-serie-fankulturer er opptatt av å kronologisere, analysere og dokumentere franchiser. Imidlertid syns også Mittell (2015, s. 298) at moderne fiksjonsserier er bemerkelsesverdige, både for de digitale verktøyene som har gjort det mulig for fans å kollektivt bruke og dele sin forensic innsats, og kravene som seriene stiller til seerne om å koble de narrative delene sammen. Både *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer* er TV-serier som stiller krav til seerne, og tilrettelegger for at fansen skal spekulere og knytte trådene sammen. Fanpodkaster gir da fans og podkastverter en arena for å dele sine funn, og ta del i fandommen og fandiskusjonen.

Komplekse serier oppfordrer også seerne til å generere orienterende paratekster for å hjelpe hverandre til å forstå og engasjere seg i serien, og for å fylle hullene mellom episoder med dypere og mer bredt engasjement. Orienterende praksis står utenfor den diegetiske historieverdenen, og hjelper seerne med å forstå fiksjonsverdenen ved å se på den på avstand (Mittell, 2015 s. 261). Videre skriver Mittell at de fleste orienteringspraksiser involverer paratekster, enten de er i håndgripelige former som for eksempel kart og lister, eller i mer flyktige samtaler, som innebærer å orientere oss i forhold til TV-serien, og som plasserer oss utenfor selve kjerneteksten. Flyktige samtaler er et av sjangertrekkene til samtalepodkaster, og dette er hovedsakelig hvordan orienteringen fungerer i fanpodkaster om TV-serier. Jeg vil likevel legge til at i slike podkaster, på tross av at det er flyktige samtaler, er podkastvertene dedikert til å orientere lytteren. Den orienterende praksisen i fanpodkaster vil dermed være mer konsentrert, enn hva den er i vanlige samtaler. Dette gjøres i de utvalgte podkastene gjennom at podkastvertene går gjennom tidligere hendelser, virkemidler og karakterreiser, samtidig som de analyserer den gjeldende episoden, og dermed orienterer lytteren i historiens mange lag. Jeg vil av den grunn påstå at en næranalytisk diskurs og en orienterende diskurs i de utvalgte fanpodkastene går hånd i hånd. Podkastvertene kommer ikke utenom i å orientere lytterne når de gjør et dypdykk i historiene for å finne svar. Med det vil jeg se på hvordan podkastvertene skaper en næranalytisk diskurs gjennom orienterende praksis.

4.1.1 Dekoding som orientering

Monsson: “21:21” har vært planta hele sesongen, også tenker jeg at i går så fikk vi liksom sirkelen sluttet med hele “21:21”-greia.

Hegseth: Og Vilde, sendte meldingen til Isak kl. 21:21 om at Even er psykopat.

Monsson: Og Isak ble jo født 21:21, de kysset første gang 21:21, i går møttes de igjen da, og vi fant vel ut at det er en Bibel-referanse “the Genesis 21 NIV - The Birth of Isaac”. Og det er jo en sånn fin symbiose, alt går liksom tilbake.

Arukwe: Alt stemmer.

Monsson: Alt startet et sted, og i går så kom vi liksom tilbake til starten.

Hegseth: Det er en slags gjenfødelse 21:21 nå eller?

Monsson: Ja, jeg tror det. Og nå starter det liksom på nytt igjen på en helt annen måte.

(*Skampod*, 12.22-13.08)

Russo: We’re in some kind of “slayerscape”.

Owen Youngs: They both have prophetic dreams, not that we have ever seen evidence of Faiths prophetic dreams. But I am down to consider the possibility that, in addition to having prophetic dreams, they can, I mean, this is the first time in history that we are aware of that there have been two slayers, but it makes sense that since they’re coming from the same lineage that they might be able to pop into each other’s dreams [...]

Russo: Then you think “oh my god what an incredible experience that was, having Faith and Buffy together”.

Owen Youngs: How can it get any more intense?

Russo: How can it get any more intense! Buffy, like, gets out of bed, and she is in her hospital gown [...] And she walks over to Faith, in her hospital bed, and what does she do everybody? She returns the kiss that Faith once gave to her [...]

Owen Youngs: It is so fucked up that this is where Faith has ended up.

Russo: We have had a fun time with Faith and Buffy all season, but if I’m being serious, this moment is not sexual at all. It is really gutting. Buffy loves Faith, and she has always loved Faith, and they shared something really special.

Owen Youngs: This is not the kind of love you can measure. If you think about it, none of us can understand what it means to be so singular. To be a supernatural force in the world, and have no one, and then gain someone, and then loose that someone kind of by your own hand.

Russo: It is just really sad, and I think that this is that moment, like Xander said, “I don’t want to lose you”. We did lose a part of Buffy when she put that knife in Faith. When she sees that Faith is in a coma, and it is by her own hand, we lost a part of Buffy, and that part will never come back. This is an extreme example of it, but it is a part of growing up and moving through life. Things happen to you, and you do things that you can’t erase, and they become a part of you and take away a part of you. I think we see that all in the forehead-kiss.

(*Buffering the Vampire Slayer*, 35.23-40.00)

I alle de valgte fanpodkastene er det å dekode symbolikk og hendelser en vesentlig del av analysene og podkastepisodene. Både *Skampod* og *Buffering the Vampire Slayer* har en gjennomgående muntlig tone, også i selve analysedelene. Siden podkast er et muntlig medium vil analysene og dekodningen ikke nødvendigvis gå rett på sak. Det er heller som å overhøre noen som engasjert diskuterer en TV-serie, og i slike diskusjoner utelukkes ikke digresjoner. Dette er særdeles tydelig i *Buffering the Vampire Slayer*, hvor vertenes fokus skiftes kontinuerlig. De bytter mellom drøftinger om mer seriøse temaer og vitser som letter stemningen, som gjør at det blir mye latter mellom analysebitene. I utdraget forsøker vertene å tolke meningen bak kysset mellom Buffy og Faith på sykehuset, men tar også for seg det

mer skjulte budskapet fra sesong 3 av *Buffy the Vampire Slayer*. I utdraget fra *Skampod* er vertene mer direkte i sin orienterende praksis, i det at de ramser opp hvordan de tidligere har tolket “21:21”-symbolikken, og hvordan de nå tror at sirkelen er sluttet. Med disse avsnittene illustreres dermed to ulike metoder for orienterende praksis. Mittell (2015, s. 266) skriver at det ikke bare er *hva* som blir orientert, men også *hvordan* orienteringen skjer, som er innlemmet i begrepet orienterende paratekst. Han nevner tre typer orienteringspraksiser, der den første tar sikte på å oppsummere innholdet på en lett forståelig måte. En annen praksis for orientering er gjennom analyse, hvor en utforsker teksten via en representasjonsmodus, som gir en analytisk dimensjon som går utover oppsummeringer. En slik analysemodus tar sikte på å bedre forstå hva som skjer innenfor tekstens rammer. Konseptet til fanpodkastene jeg har valgt å ta for meg bygger på en slik analysemodus, hvor podkastvertene ønsker å fordype seg ytterligere i kjernetekstene. Derfor vil analysemodusen alltid være en del av den orienterende praksisen i fanpodkastene. Den siste modusen, utvidelser, tar derimot steget utenfor kjerneteksten, og kobler serien med andre ekstratekstuelle segmenter. Mittell (2015, s. 266) påpeker at disse tre modusene er overlappende, og orienterende paratekster kan ofte ha flere moduser enn bare en. Mittell skriver dog først og fremst om skriftlige medier, og hvordan modusene overlapper i skriftlig form. I muntlige medier vil jeg påstå at skillet blir mer flytende, og at podkastvertene tar del i alle tre modusene sporadisk, som en kan se i eksemplene over.

I *Skampod*-utdraget blander vertene oppsummering og analysemodus når de orienterer lytteren om “21:21”-symbolikken. Baym (2000, s. 96) hevder at når fans tolker en serie, bygger de ofte tolkning på konvensjonelle, generiske signaler og symboler, noe som indikerer at fans analyserer serien fra avstand, selv når de er personlig tilknyttet historien. Når fans tar avstand til historieverdenen, slik teksten krever, vil de også uunngåelig evaluere konstruksjonen av den verdenen (Baym, 2000, s. 96). *Skampods* tolkninger er her basert på de konvensjonelle, generiske symbolene som er å finne i episoden, og i tidligere episoder. En kan dermed anta at de forsøker å tolke symbolikken på avstand. Sundet (2017) skriver at Isaks sesong i *Skam* er full av tallmytologi, religiøse symboler og referanser til populærkulturelle verk, som naturligvis preger diskursen i *Skam*-fanpodkastene. Vertene tolker i utdraget at “21:21”-sirkelen er sluttet, og at symbolikken, som da også er Isak og Even, har gått tilbake til start. For å komme til denne beslutningen, oppsummerer og analyserer vertene tidligere sekvenser hvor symbolikken har blitt brukt. Samtidig evaluerer de også symbolikkens og tallmytologiens gang gjennom sesongen, i og med at de mener at “alt stemmer”. Med det

orienterer de lytteren i symbolikken fra den gjeldende scenen ved å minne om symboler brukt tidligere i sesongen, og setter de inn i en kontekst.

Buffering the Vampire Slayer-vertene blander analysemodus og modus for utvidelse, i deres lesning om hva kysset fra Buffy til Faith kan bety. Allen (1983) skriver at såpeopera oppfordrer seerne til å bruke forskjellige typer kunnskap når de skal tolke, inkludert kunnskap om seriens plott, seriens intensjon, sjangerkonvensjoner, og oppfordrer spesielt til å referere til ens egne opplevelser for å skape mening. I utdraget bruker vertene både plottet, sammen med deres personlige kunnskap om seriens intensjon, for å tolke deler av drømmesekvensen. Vertene er også godt kjent med “coming of age”-konseptet, og hvilken rolle det spiller i serien. Samtidig løfter de diskusjonen til å ikke bare handle om Buffy og hennes reise mot voksenlivet, men hva valg generelt i livet innebærer, og hvilke konsekvenser det kan få.

LaCroix: I do think that some of the symbols, in this particular dream, are really powerful, and really do add meaning to the story as a whole. So, the cat, which I love, because Faith doesn't have a cat, you know, this isn't something from the world. But the cat, and this is from Theresa Cheung's *The Element Encyclopedia of 20,000 Dreams* quote: “Young saw cats in dreams as representing the hidden or secretive side of a person's nature. Cats often features in dreams when meant to represent the urge to care for someone”. So, we're at this difficult place with Buffy and Faith. Because of course, Buffy has had this plan to kill Faith and bring her to Angel. [...] But this bit about the urge to care about someone. Buffy was gonna feed Faith to Angel, but she still also loves Faith. And Faith loves Buffy, and seems to have this odd admiration for her, when Buffy stabs her in the gut. It's really brutal stuff. And then we have this secret hidden nature in the dream, in the form of the cat, who of course flashes onto Faith in a coma. Is Faith the cat? Does the cat represent Buffy's desire to care for Faith after having put her in a coma? I don't know, but I love the dual symbolism that are there with the cat.

(*Still Pretty*, 18.15-20.35)

Sleipnes Sivertsen: Så kommer vi til fredag, og det som det har bygget opp til. Mange så jo for seg da det her var avtalt at Isak skulle ta med seg Even og møte foreldrene. Det var liksom et drømmescenario for veldig mange, men det skjedde jo ikke.

Leth-Olsen: Nei.

Sleipnes Sivertsen: Men det er jo et veldig interessant klipp på veldig mange måter.

Sundby: Og veldig estetisk pent, hvert fall i kirken. Spesielt hvis man legger merke til klærne til han som synger [...].

Leth-Olsen: Jeg så en sånn veldig morsom, dere vet det memet “how to get the look”, så var det noen som hadde gjort det på han.

Sundby: Men jeg syns det så dritkult ut jeg. Han hadde de klærne, foran den bakgrunnen, og den lyse stemmen. Han så liksom så alien ut.

Sleipnes Sivertsen: Det er jo Nils Bech [...] Men ja, veldig estetisk pent som du sier. De har jo stjålet, eller tatt det fra *Romeo + Juliet* ...

Leth-Olsen: Nasket litt her og der!

Sleipnes Sivertsen: Med det neon korset, det er likt som i *Romeo + Juliet*.

Sundby: Jeg syns det er kult.

[...]

Sleipnes Sivertsen: *Skam* begynner å bli veldig estetisk pent, litt mer sånn finurlig og med detaljer som gjør opplevelser litt bedre.

Leth-Olsen: Nå har det blitt mer TV-serie. I første sesong var det en web-serie liksom. Det var det det var. Nå er det mye mer TV-serie.

(*Sammen om Skammen*, 29.00-31.00)

I likhet med *Skampod* tar også *Sammen om Skammen* for seg de tydelige symbolene i episoden, dog på en mindre granskende måte. Vertene har en avslappet samtale om det visuelle i scenen, og tonefallet tilsier at de nærmest sitter lent bakover i stolen. Rustad (2017, s. 21) har beskrevet *O Helga Natt* som det mest ikoniske visuelt fra sesongen og det mest emosjonelle, klimaktiske øyeblikket. Korset i *O Helga Natt* klippet blir lest av *Sammen om Skammen*-vertene som et intertekstuellet symbol. Teorier om intertekstualitet hevder at mening i en tekst bare kan forstås i forhold til andre tekster, og at intet verk står alene, men henger sammen med tradisjonen som kom før og konteksten det produseres i (Allen, 2011). Referanser til Baz Luhrmanns *Romeo + Juliet* fra 1996, var gjennomgående i historien, og flere stilistiske og narrative referanser til filmen var spredt utover sesong 3. I både filmen og i *Skam* representerer kirkescenen et betydelig, dramatisk narrativt vendepunkt, som imidlertid skiller seg fra hverandre når det gjelder de påfølgende konsekvensene. Å tyde hva disse referansene har å si for historien har dog et større fokus i *Skampod*, enn hva det har i *Sammen om Skammen*. Dette utdraget illustrerer hvordan *Sammen om Skammen* anerkjenner intertekstualiteten, samtidig som de ikke har det som hovedfokus. Leth-Olsen velger heller å trekke frem et meme knyttet til klippet, og belyse hvordan *Skams* estetikk har utviklet seg. Vertene er dermed mer personlige, i det de vender samtalen mot hva de selv er opptatt av. Med det tar de for seg grensesnittet mellom den verbale og visuelle diskursen, som Piazza et al. (2011, s. 6) kaller det multimodale grensesnittet, men velger å omtale TV-serie og web-serie estetikk, heller enn å tolke intertekstualiteten og hva det kan ha for betydning.

Historien som foregår på skjermen er designet for å stimulere tolkninger, og gleden ved å gjøre disse tolkningene er den største appellen til såpeserier (Baym, 2000, s. 70). En vesentlig del av diskursene i de valgte fanpodkastene handler om å se på alle delene ved fortellingen for å forstå det store bildet. Dette gjelder også drømmescenen i *Buffy the Vampire Slayer*-episoden, som er et fruktbart utgangspunkt for diskusjon om det multimodale grensesnittet. I utdraget fra *Still Pretty* prøver vertene å tolke hva katten i drømmen kan bety ved å lete etter svar i andre tekster. I likhet med *Buffering the Vampire Slayer* blander dermed *Still Pretty*-vertene både analysemodus og modus for utvidelser. Vertene trekker inn tidligere hendelser når de prøver å tolke symbolbruken, og forsøker å knytte det til en større kontekst. Dermed orienterer de lytteren rundt sekvenser som er betydningsfulle og som spiller en rolle i forholdet mellom Buffy og Faith, og hvordan disse sekvensene kan tolkes ut ifra symbolikken i drømmescenen.

I teorikapitlet redegjorde jeg for Mittells (2015) forensic fandom-begrep. Som presentert der er forensic fandom, ifølge Mittell (2015 s. 314), fasilitert av “hva er”-

transmedia-utvidelser. Jeg mener at “hva er” er nettopp det *Still Pretty*-vertene spør når de prøver å forstå hva slags rolle katten spiller i drømmescenen. Mittell (2015, s. 288) påpeker at ved å grave dypere i universet, presenterer ofte forensic fans alternative lesninger av tekstene. Dette er noe *Buffy*-podkastene i stor grad gjør, som likner det Mittell (2015) kaller ekspansive paratekster. Vertene graver dypere i serien for å finne det som er begravd under overflaten, for å finne mulige lesninger og betydninger. Samtidig går de også utenfor kjerneteksten, og leter etter svar i andre tekster, og i deres personlige kunnskap om seriens intensjoner. Selv om podkastvertene ofte går utenfor kjerneteksten for å prøve og forstå den, er de klar over at det er kun deres tolkninger, og presenterer det ikke som det rette svaret, men heller som forslag til hva som kan ha vært skapernes intensjoner. Henvisningene til andre tekster tydeliggjør også at vertene ønsker å finne alternative tolkninger, og at de forbereder seg grundig før opptak.

Skampod-vertene er opptatt av å oppdage og formidle informasjon som faktisk befinner seg i historieverdenen. De tar for seg informasjon som allerede finnes i teksten, både det visuelle og det verbale, og analyserer det i forhold til historien. Særlig gjelder dette tall-symbolikken i *Skam*-episodene, hvor *Skampod*-vertene forsøker å tolke informasjonen fra avstand og sette det i kontekst. Dekoding er ikke en like vesentlig del av *Sammen om Skammen*. Selv om de også adresserer symbolene, vier vertene mer tid til andre aspekter som er mer personlig eller humorbasert, og tilbyr med det en annen type orientering. I motsetning til *Buffy*-podkastene er dekodningen i *Skam*-podkastene mindre forberedt, og fremstår som spontane samtaler om symbolbruk.

Likheten mellom fanpodkastene ligger i den orienterende praksisen. Podkastvertene refererer til og knytter samtalen opp mot tidligere hendelser fra seriene, og prøver å se sammenhenger og det helhetlige bildet. De tre ulike modusene for orientering blandes sporadisk når vertene diskuterer scenene fra episodene. Ulikhetene i de næranalytiske diskursene er at fokus er forskjellig. Det er naturligvis en forskjell i næranalysene i *Buffy*- og *Skam*-podkastene, da *Buffy*-podkastvertene diskuterer en TV-serie som er avsluttet, forsket mye på og som har blitt et kultfenomen. Derfor vil kanskje ikke det å utelukkende finne informasjonen som allerede finnes i teksten være like relevant, da dette har blitt gjort tidligere. *Skam*-podkastene ble produsert i takt med TV-serien, og grunnet det blir det å tyde det som befinner seg i teksten mer aktuelt, for å spekulere om hva som kunne skje videre. Likevel ser en også et skille i *Skam*-podkastene, hvor *Skampod* er mer dedikert til å dekode symbolene og virkemidlene, mens *Sammen om Skammen* nevner dette, men heller vektlegger andre trekk knyttet til symbolene basert på personlige interesser.

4.1.2 Humor i næranalysen

Rich: This is our first sweater-Giles.

LaCroix: I was gonna ask you if this counted as sweater-Giles.

Rich: Well, sweater-Giles, in the full context of sweater-Giles is season 4 Giles, depressed and unemployed.

LaCroix: [Laughing]

Rich: But here he is, he is wearing a sweater to work. Giles, in the beginning in season 1... We get the evolution of Giles in his wardrobe. Season 1 – it is a three-piece tweed suit every goddamn day in the middle of California.

LaCroix: Southern California, it is a hundred to ninety degrees in October.

Rich: I hope the library is seriously air-conditioned. But the only time we see him... we see him at home wearing less formal attire. For the most part though, he has been three-piece tweed suit-guy in season 1. In season 2, I believe he loses the vest, but he still got the jacket and the tie and all that.

LaCroix: The suspenders are happening.

Rich: And now we have moved on, he has left the Watchers Council, it is usually just the shirt and the tie, sometimes the shirt and suspenders, but he is not wearing a jacket anymore. And now he is in the school, in a sweater, which by the way looks great.

(Still Pretty, 40.00-41.45)

Owen Youngs: She (Buffy) is looking really hot, and she is like “drink me”.

Russo: Wait wait wait – first, Angel is like, “I am ready to diiiiie”. I have waited for this moment for 243 years, my time has come, I am ready. And then Buffy is like “not just yet, studmuffin”.

Owen Youngs: [Laughing]

Russo: So, she is like “drink me”, and Angel is like “I would never!”.

Owen Youngs: How could you!

Russo: How could you possibly suggest that! And he stands up, and he staggers... [Laughing] And he staggers into the living room.

Owen Youngs: He is just such a klutz.

Russo: And like, the props-department... The decision in this scene... Angel needs to fall, but it won't be dramatic enough for him to just fall, so can you put five copper plates in row...

Owen Youngs: On the coffee table! [Laughing]

Russo: Plates that no one would ever use for any purpose! But they must all be metal and look like they came from the medieval times! And then he just falls, and they're like “hick hick hick hick”.

(Buffering the Vampire Slayer, 17.00-18.05)

Russo: Did Angel run Buffy all the way to the ER?

Owen Youngs: Or did he carry her onto the city bus?

Russo: You know, in *Twilight*, I think the thing in *Twilight* is that Edward Cullen can run, and the vampires can run really really fast.

Owen Youngs: That sounds familiar.

Russo: Like they're a blur... Do you think that Angel might have just usurped some of that ability here?

Owen Youngs: No...

Russo: Does he not have a car? Does Angel not drive? Cause he is so clumsy?

Owen Youngs: He is such a klutz, he can't get his license.

(Buffering the Vampire Slayer, 22.36-23.12)

Selv om jeg argumenterer for at de valgte fanpodkastene skaper en næranalytisk diskurs, er analysene annerledes fra skriftlige TV-serie-analyser. Analysene er mindre rigide, og blandes sammen med humor, vitser og personlige anekdoter. Podkastformatet og studiosamtale-sjangeren egner seg spesielt godt for diskusjoner rundt og analytiske tilnærminger til TV-serier, da en, som Fjellro (2019) skriver, har mulighet til å vie mer tid til enkelte

diskusjonsemner, enn hva en kan i mer tradisjonelle medier. Det legger til rette for diskusjoner på detaljnivå, og podkastvertene kan granske viktige og uviktige faktorer ved serien. Forståelsen av de kodede symbolene og metaforene som er å finne i seriene, er gjerne med på å pusle sammen puslespillet, mens de uviktige faktorene gir rom for humor i podkastepisodene, og lar vertene fleipe om fortellingen, rekvisitter og karakterene på en lettbeint måte.

I utdraget fra *Still Pretty* tar vertene for seg Giles sin garderobe, og hvordan den endres over sesongene. “Sweater-Giles” er tydelig en intern vits, som strekker seg utover denne podkastepisoden, som har blitt diskutert tidligere, og som vertene vil diskutere senere når de tar for seg sesong 4 av *Buffy the Vampire Slayer*. For å forstå humoren forutsettes det at en har sett de fire første sesongene av serien, samt lyttet til podkasten tidligere, og i tillegg har noe kjennskap til vertene. Jeg vil her trekke frem det Søbstad (1995, s. 49) skriver om å forstå og tolke humor, og at de sosiale og kulturelle perspektivene er nødvendige forutsetninger for å kunne dette. Samtidig er humor en del av den næranalytiske diskursen i podkaster. I og med at podkastvertene legger merke til de små detaljene, i dette tilfelle hvordan garderoben til karakteren endres med hans personlighet gjennom sesongene, analyserer de serien på nært hold, selv om det er ment i en humoristisk forstand.

I *Buffering the Vampire Slayer*-utdragene gjør vertene narr av rekvisittene og enkle snarveier som ble gjort av produsentene. De trekker frem det som ikke gir mening i scenen, selv innenfor tekstens gitte rammer. De fleste teorier om humor argumenter for at det oppstår av inkongruens, eller uoverensstemmelse, som skapes ved at to motstridende meninger, eller forståelseshorisonter, holdes opp mot hverandre (Kjus & Kaare, 2006, s. 16). Humoristiske skifter i den perseptuelle rammen får seeren til å gjenkjenne tvetydighet, inkonsekvens og motsetninger (Mulkay, 1988, s. 26). Dermed er humor egnet til å påpeke denne kontrasten mellom ens tilknytning til en serie og ens kritikk av den serien, spesielt for sjangre som legger til rette for fortolkning, slik som såpeopera gjør.

I samtalepodkaster er tonen muntlig og uformell, og gir rom for digresjoner. Som en ser i utdragene utnytter podkastvertene dette, og analyser av symbolikk, karakterer og plottede gåter er forent med humor rundt små detaljer. Det kan gjøres i podkastformatet, da podkaster har en annen funksjon enn hva skriftlige medier har. Skriftlige medier er ofte mer formelle. Selv om en fortsatt kan spille på humor i skrevne tekster, gir podkastmediet andre muligheter for å legge frem humoren med tanke på presentasjon, tonefall og at mediet lar vertene spille på flere sider av seg selv. Samtalepodkaster skal underholde lytteren, og få de til å returnere til podkasten og abonnere på den, og humor får dermed en naturlig plass i episodene.

De humoristiske skråblikkene viser noe av personlighetene til podkastvertene, og er med på å skape en mer intim tilknytning mellom vertene og publikum. Denne intime tilknytningen er en del av det å skape lytterlojalitet. Jeg har tidligere referert til Piper (2015) som skriver at podkastformatet egner seg spesielt godt til å etablere og opprettholde en følelse av intimitet mellom lytterne og podkastvertene, og å skape parasosiale bånd. Dette er fordi podkast er et personlig medium, som tilrettelegger for at vertene i ytterligere grad kan spille på seg selv og sin personlighet, og ofte gjøres dette gjennom humor.

Hegseth: At *Skam* er genialt er en ting, men hva skjer med at *Skam* lager verdens beste morra-scener?

Arukwe: ... De må jo nesten akkurat ha våkna, jeg skjønner ikke.

Hegseth: Hver gang jeg ser de på morran så tenker jeg sånn; Nei, hold deg unna “morra-breathe” hans.

Arukwe: Det syns jeg er så utrolig befriende å se, og det er det jeg føler kommer til å være et problem med den amerikanske versjonen, for der kommer de til å være stilet fra topp til tå, og sminka og ditten og datten. Men her er det sånn, jeg så Noora en gang på ekte og hun hadde mye mer sminke i virkeligheten.

Hegseth: Mer kajal.

Arukwe: Veldig mye mer kajal enn hun har i serien! Og da slo det meg hvor lite sminka, men også så utrolig yndig og vakker hun er i serien. De stripper bare folk helt da.

Hegseth: Men det overrasket meg. Jeg husker på Gullruten så møtte jeg Ulrikke, Josefine, eller Vilde og Noora da, de kom ut fra sminka og “herregud så digg å bli sminka”, sa de, så sa jeg sånn “men herregud du blir jo sminka hver dag på jobb”, og de bare “mmm.. nei vi må sminke oss selv”.

Dypbukt: Der er NRK vettu, spare litt penger [ler].

Monsson: Men jeg vet at folk hang seg så opp i... Dere vet i garderoben, når Even drar Isak ut av gymsalen, altså de tørre leppene til Even, også bare “herregud gi den mannen en lypsyl”. Men det hadde han også i dag tidlig.

Arukwe: Det er det som gjør det så ekte da.

(*Skampod*, 10.40-12.02)

Sleipnes Sivertsen: Jeg føler sånn storebror lillebror forhold, fordi Eskild føler han må ta vare på Isak og det har han gjort siden sesong... siden han tok han inn liksom.

Sundby: Men han er litt sånn med alle da, han tok jo vare på Noora også. Han er bare en far han.

Leth-Olsen: Daddy!... Nå ble jeg klein av meg selv.

Sleipnes Sivertsen: Samtidig er han og liksom sånn... Eller kanskje vi har fått litt feil inntrykk av Eskild, som en litt sånn artig type, som bare fjaser rundt, men han har liksom ekte følelser.

Leth-Olsen: Men humor kommer jo ofte av ekte følelser.

Sundby: [ler] Humor kommer ofte av ekte følelser? Men en annen ting, som også Eskild sier er “hvis du trenger noe, så er det bare å si i fra”, og jeg tenker sånn: hadde det jeg vært Isak så hadde jo jeg utnyttet det så jævlig og bare “yes, please, give me a plain double cheeseburger menu with coke to drink”.

Leth-Olsen: Kanskje det er derfor du ikke har en Eskild, Ada.

Sundby: Jeg lurer på om jeg faktisk hadde gjort det i virkeligheten. Jeg tenker sånn – vet du hva? Altså kjæresten min har kommet med McDonalds-mat til meg når jeg er trist liksom, og det har vært sånn “ja, dette er bra, dette er sånn det skal gjøres”.

(*Sammen om Skammen*, 13.30-14.37)

I tråd med den mer personlige vinklingen som er å finne i *Skam*-podkastene, er også humoren ofte sentrert rundt vertene selv. Spesielt gjelder det de valgte podkastepisodene, da “Det går over” er en episode med tyngre tematikk, hvor sosialrealisme og såpeopera får mer spillerom enn sitcom. Som medium legger podkast til rette for selvuttrykk, og lar avsenderne spille på

seg selv. Ifølge Morreall (2005) må ikke vitser ha en annen rolle enn å være en leken sidekommentar, som kan nytes for det den er uten at en trenger å lære noe eller brukes for at det skal oppnås noe. Den kan rett og slett være et humoristisk innslag, bygd på en uoverensstemmelse og en resolusjon. Østbye et al. (2013, s. 85) mener humor som virkemiddel også kan forstås som en type pathos, siden det vekker smil og latter. På den måten kan humor påvirke tillitsforholdet mellom vertene og lytterne, som videre bygger lytterlojalitet.

Til tross for at slike kritiske blikk og lettbeinte diskusjoner, som ofte er forankret i humor, ikke jobber for å forstå kompleksiteten i historiene, er de likevel med på å underbygge en næranalytisk diskurs og å orientere lytteren. Det viser at podkastvertene aktivt søker etter ledetråder, kritikkverdige elementer og diskusjonspunkter, og kommenterer på dette innenfor det gjeldende rammeverket som er satt av serien og historieverdenen. Samtidig er også humor en vesentlig del av studiosamtale-sjangeren. Disse utdragene står som små digresjoner, som tar utgangspunkt i noe fra TV-serie-episoden, som videre leder ut i forsøk på humor. Dette lar seg gjøre i podkaster, og da spesielt i studiosamtale-sjangeren, siden podkastprodusenter ikke er underlagt samme restriksjoner som redaktørstyrte medier, som gir de mer frihet til å være spontane og gå utenfor manus.

4.1.3 Tone som preger diskurs

Både *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer* er TV-serier som oppfordrer til engasjement gjennom å invitere fansen til å undersøke kompleksiteten i historiene. Hva podkastvertene velger å analysere og vektlegge i denne diskursen kan knyttes til serienes tone. Ifølge serieskaperen av *Buffy the Vampire Slayer* er seriens tone alt på en gang og er en slags “popkultur-blender”. Whedon forteller at de prøvde å kombinere så mange rare og forskjellige elementer som var mulig i et rammeverk der alt skulle gi mening, og føles ekte (Kirby-Diaz, 2009, s. 89). *Skam*-regissør og manusforfatter Andem har uttalt at hun tenkte *Skam* skulle være en blanding av sosialrealisme, såpeopera og sitcom (Faldalen, 2016). Mange av de stilistiske tropene, samt seriens språk, spiller på sin evne til å skape empati og en nesten dokumentarisk følelse av ekthet (Kann-Rasmussen et. al, 2017, s. 4).

Både i *Skam*-episoden “Det går over” og *Buffy*-episoden “Graduation Day, Part 2” blir flere av plottgåtene forløst. Begge episodene setter også fokus på karakterreiser, og det Isak og Buffy sitter igjen med etter sesongenes hendelser. Både *Skam*- og *Buffy*-podkastvertene

vektlegger først og fremst karakterenes utvikling, samtidig som de også tar fatt på det tematiske, og budskapene seriene ønsker å fremme.

Rich: There is a real love story between Buffy and Faith. You know, we have talked a lot about, kind of, these gay undertones to this relationship, the sexual undertones.

LaCroix: Oh, it's gay highlights, it's not even gay undertones.

[...]

Rich: But it is so clear that it is a real love and affection. Whether or not it something that's being expressed in a sexual way, doesn't undermine the love story that is here. And it is so incredibly complex, especially because they are reflections of each other. They are both slayers, one girl and all the world. They are two identities, sort of fighting for one space.

[...]

Rich: They are so connected in a way that, and they can understand each other in a way that nobody else can understand either one of them. [...] When we talk about the relationships in terms of sexuality, the slavish dedication to heteronormativity sort of muted things they could have done with part of that story. As long as they didn't tell it in a way, you know, the "look we got girls kissing, isn't it hot" like that shit I hate, but actually exploring the space for this kind of love between these characters, I think it is really interesting. You know, it is almost like loving each other is a form of self-love too. Accepting themselves, that they are just a part of who they are. And they can no longer chose whether or not they love each other.

(*Still Pretty*, 27.00-31.28)

Karakertolkning er en sentral del av diskursen i fanpodkastene, og spesielt i *Buffy the Vampire Slayer*-podkastene. Dette skyldes naturlig nok at vertene diskuterer en TV-serie som de allerede vet slutten på, og derfor blir karakertolkning kontra spekulasjon mer fremtredende. Allen (1983) forteller at fans bruker sin forståelse av og kunnskap om sjangeren i karakertolkninger. Modelski (1983, s. 69) forklarer at ikke bare er karakterer i såpeopera tvunget til å finne ut av hemmelighetene til de andre i serien, men at bruken av nærbilder også stimulerer publikum til å gjøre det samme. Ofte ser seerne bare karakterenes ansiktsuttrykk, og tolker ut ifra dette. Mye av tolkningene i fanpodkastene baseres på det som ikke blir sagt høyt, som karakterers fremtoning og sceners tone. Jeg vil argumentere for at disse karakertolkningene også er en del av en orienterende praksis, i det at tolkningene typisk viser alternative måter en kan kartlegge relasjoner, karakterutvikling og personligheter.

Sleipnes Sivertsen: Fy faen, Magnus er så bra for tiden! Jeg elsker Magnus! Han er bare sånn "bipolar? Ja, moren min er bipolar". Og plutselig er det Magnus som sitter der med all informasjonen som faktisk hjelper Isak. Det er så rart. Hvor kom det i fra?

[...]

Leth-Olsen: Det jeg vil si om Magnus er at jeg synes det er så fint måten de har vist det på. De viser liksom at han... er jo totalt ignorant når det gjelder mange ting, han vet jo ikke, han er en tulling liksom. Men det viser at... Ting er normalt liksom. Når du er vokst opp med noe, da er det helt vanlig og da er det ikke noe stress. Så lenge du har kjennskap til noe, så er det ikke noe stress.

(*Sammen om Skammen*, 16.53-18.56)

I likhet med *Buffy*-podkastene har *Skam*-podkastene fokus på episodens symbolikk, karakterene og representasjon av diskurser fra virkelig liv. I utdraget trekker *Sammen om Skammen*-vertene frem Magnus som karakter, og hvordan han blir en del av representasjonen av seriens diskurs, og forhold til virkeligheten. Samtidig er vertene særdeles emosjonelle i hvordan de omtaler karakteren, som muligens kan knyttes til seriens tone, og at vertene identifiserer seg med karakterene. *Skam*-podkastene dreier ofte søkelyset mot representasjon, og å koble det mot virkelig diskurs og egne liv. Dette, og tidligere utdrag, viser at fanpodkastene tar del i både plottorientert og karakterorientert diskurser, basert på serienes og episodenes tone. *Skam* er en karakterdrevet dramaserie der intensjonen var å lage en serie som ungdommen kunne kjenne seg igjen i. *Buffy* er imidlertid også karakterdrevet, men er en mer plottbasert TV-serie, og har derfor flere narrative elementer ved seg. *Buffy*-podkastvertene bruker derfor mer tid til å tolke seriens symbolikk og plottede koder, enn hva *Skam*-podkastvertene gjør. En kan dermed påstå at *Buffy*-vertene er mer forensic i sin fandom, og mer interessert i de plottede gåtene. De velger så å knytte dette opp mot budskapet og karakterene i serien, og dermed kobler de små detaljene til det store bildet. *Buffy the Vampire Slayer* skulle også være en slags samfunnskommentar, og ny tilnærming til sjangeren, som tidligere har nærmest utelukkende bestått av menn i hovedrollene og som protagonister. De forskjellige fokuspunktene i næranalysene blant fanpodkastene speiler dermed tonen til TV-seriene, og preger den næranalytiske diskursen som podkastvertene fører.

4.2 En overordnet diskurs for fanpodkaster?

Når en podkastvert snakker om en TV-serie og en bestemt TV-serie-episode hver uke, blir det nødvendigvis fokus på detaljer. Podkastvertene skal tross alt snakke og underholde lytteren i alt fra 30 minutter til over en time. Jeg vil derfor argumentere for at en næranalytisk diskurs naturlig vil forekomme i en fanpodkast om en enkelt TV-serie.

Baym (2000, s. 80) hevder at en såpeopera likner et spill, i og med at tekstene gir ledetråder, og seerne bruker disse ledetrådene for å pusle sammen bitene. Av den grunn egner kanskje *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer* seg særlig godt til å ha dedikerte fanpodkaster. Mittell (2015, s. 291) fremhever hvordan moderne TV-serier baner vei for tekstlige utvidelser fra fans, og mener forensic fandom ser ut til å være en essensiell del av medieforbruk i det 21. århundre.

Forensic fandom er et begrep jeg har valgt å knytte til denne diskursen, da en må være en svært engasjert seer for å ha en podkast dedikert til en TV-serie. En må ha interesse i det

skjulte og usagte, og det å grave dypt i teksten. I tillegg er podkastvertene nødt til å ønske og bruke tiden det tar å produsere en podkast, fra opptak til publisering til distribuering. Det å være fan, og da en fan som er interessert i det undersøkende, kan dermed sies å være et krav til podkastverter i fanpodkaster om en bestemt TV-serie, siden en blir nødt til å bruke mye tid og ressurser på podkasten.

Amesley (1989, s. 332) fremmer et tilskuerparadigme som hun beskriver som “double viewing”. Begrepet antyder muligheten til å engasjere seg i en TV-tekst ved hjelp av to sett med tolkningsregler som tar utgangspunktet i identifikasjon og distanse, en balanse som likner en teori av Jenkins og Tullochs fra boken *Science Fiction Audiences: Watching Doctor Who and Star Trek* fra 1995. I likhet med Amesley mener Jenkins og Tulloch (1995) at den beste tilnærmingen til å forstå betydningen av en kult-TV-serie er å bevege seg vekselvis mellom kritisk avstand og ekstrem nærhet. Avstand gir plass til å objektivt analysere de ideologiske komponentene i en TV-serie, og nærhet gjør at en kan dra nytte av kunnskapen som fansen deler med hverandre. Det å kunne se på en serie fra avstand er nødvendig for å kunne næranalysere, samtidig forutsetter formatet og mediet at en må være fan, for å opprettholde fanpodkasten. “Double viewing” blir således en integrert del i en næranalytisk diskurs i fanpodkaster, da selve diskursen krever at en kan se teksten fra avstand, og fordi podkast er et personlig medium, og samtalepodkaster bygger på at vertene snakker om noe som engasjerer dem, vil identifisering være uunngåelig.

5. SELVIDENTIFISERENDE DISKURS

I kapittelet over har jeg sett på hvordan vertene i fanpodkastene om *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer* skaper en næranalytisk diskurs gjennom orienterende praksiser, og drøftet hvorvidt en næranalytisk diskurs kan anses som en overordnet TV-serie-diskurs for fanpodkaster. Med det har jeg sett på hvordan fanpodkaster fungerer som TV-serie-diskurs. I dette kapittelet vil jeg derimot se på hvordan de valgte fanpodkastene representerer en unik TV-serie-diskurs, og argumentere for at podkastene skaper en distinkt selvidentifiserende TV-serie-diskurs. Dette fremstår som spesielt relevant for min problemstilling, da jeg her vil undersøke den selvidentifiserende TV-serie-diskursen som jeg mener er særdeles tilstede i *Skampod*, *Sammen om Skammen*, *Buffering the Vampire Slayer* og *Still Pretty*.

I de påfølgende underkapitlene vil jeg studere hvordan en slik personlig diskurs oppstår i fanpodkastene. Måten podkastvertene omtaler seriene, ved bruk av humor og den muntlige tonen, er fortsatt viktige elementer, men fokuset vil først og fremst ligge på hvordan vertene plasserer seg selv i diskursen. Jeg vil analysere hvordan podkastvertene i fanpodkastene bruker seg selv og deres syn på deler ved samfunnet i diskusjonene om TV-serie-episodene. Dette vil jeg utforske ved å se på hvordan vertene identifiserer seg med TV-seriene, og omtaler den fiktive diskursen, og videre knytter det opp mot virkelige diskurser. Deretter vinkles analysen mot det mediespesifikke, hvor jeg vil undersøke hvordan podkast som personlig medium tilfører noe til diskursen. Dette vil også være sentralt i diskusjonskapittelet, når jeg skal besvare problemstillingen vedrørende hvorvidt fanpodkaster om *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer* fungerer som paratekster til de gitte TV-seriene. Min antagelse er at innholdet og vinklingene i podkastene spiller en viktig rolle i forholdet mellom fanpodkastene og TV-seriene.

5.1 Seg selv og sitt syn på samfunnet

Skam og *Buffy the Vampire Slayer* representerer det Rustad (2014, s. 203) beskriver som en ny generasjon av TV-serier som tilbyr en seeropplevelse som hovedsakelig fokuserer på identifikasjon. I likhet med Bayms (2000, s. 72) påstand om at når folk diskuterer såpeserier, er mye av det de diskuterer følelser, forhold og kulturelle normer og standarder, er dette også hovedfokuset til podkastvertene. Diskusjoner rundt *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer* er ofte preget av serienes kulturelle representasjon og tilrettelegging for personlig identifikasjon. Særlig *Skam*-fans uttrykte en sterk følelse av identifikasjon, emosjonell investering og

engasjement i seriens karakterer og historie (Sundet, 2017). Mye av karaktertolkning innebærer personalisering, ved at en diskuterer hva en selv ville gjort i karakterenes situasjon og hva en og andre en kjenner har gjort i lignende situasjoner (Baym, 2000, s. 72). Dette var det *Skam* hadde til hensikt å gjøre; å trigge debatt og refleksjon gjennom engasjement og innlevelse (Sundet, 2017).

Douglas Kellner (2004) skriver at populær-TV gjør en spesielt god jobb med å uttrykke underbevisst frykt og fantasi i et samfunn, og at *Buffy the Vampire Slayer* er et spesielt godt eksempel på dette. Seriens overnaturlige elementer mener han gir tilgang til diskusjoner om sosiale problemer, som ofte ikke artikuleres i mer realistiske sjangre og formater. I *Buffy the Vampire Slayer* tolkes monstrene som kommentarer på samfunnsmessige forskjeller og trusler. Ved å kjempe mot skurkene, kjemper Buffy og vennene hennes også blant annet mot undertrykkende autoritetsfigurer, sosiale normer, seksuell stigmatisering og ensomhet. I likhet med hva Kellner skriver, forsøker *Buffy*-podkastvertene å tolke både de overnaturlige aspektene, samt såpeopera-elementene opp mot virkeligheten. Serienes tone legger dermed til rette for en svært personlig diskurs. Videre vil jeg se på hva som ligger i den selvidentifiserende TV-serie-diskursen, og hvordan diskursen muliggjøres på grunn av podkastformatet. I tillegg vil jeg undersøke hvordan dette gjøres i de ulike fanpodkastene, da podkastvertene ikke nødvendigvis behandler tematikken på samme måte.

5.1.1 Personalisering

Sundby: Da Isak gråt på slutten, når han får den meldingen av mora, så tenkte jeg “fy faen så sykt relatable det er as”. Når du har det så sykt dritt, og du er sykt lei deg, også får du en fin melding, eller at noen sier noe fint til deg, da blir det overload med følelser. Det er sånn... det klikker inni deg liksom, og man kan ikke gjøre noe annet enn å gråte.

Sleipnes Sivertsen: Det er fint.

Sundby: Jeg bare sånn... “Det her er så virkelighet”.

(*Sammen om Skammen*, 14.40-15.05)

Monsson: Kan jeg spørre om en ting, Morten? Hvor gammel var du da du kom ut?

Hegseth: 19.

Monsson: Hvordan var det da?

Hegseth: Jeg satt med mamma i en stol... Jeg husker det si så på NRK, og jeg tenkte “nå skal jeg si det! Nå skal jeg si det! Nå skal jeg si det!”. Så hadde jeg sittet der i fem timer, så sier jeg til mamma “Jeg har fått kjæreste...” “Åja, hvem da?” Så sa jeg “han heter Kjell-Arvid”, som han het, veldig rart navn.

Arukwe: ler

Monsson: Oppi Trøndelag da?

Hegseth: Kjell-Arvid! Men “Ja.. ja, jeg hadde jo egentlig skjønt det da”.

Arukwe: Ler

Hegseth: Så det gikk fint det altså. Men jeg tror min største frykt var å ikke være Morten mer, men å bli “han homoen”. Liksom å miste alle sine karaktertrekk.

Arukwe: Men ble det sånn da?

Hegseth: Nei! Er du gæren? Det er bare en sånn tanke man har. Men det er jo kanskje litt i forhold til... hvis vi ser på bipolare da, som vi snakka litt om i forhold til Even. Der kan man kanskje dra den parallellen. Som jeg intervjuet Liv Iren, en filmregissør som lagde *Tung Jakke*, den ligger på NRK.no. Monsson: Veldig fin dokumentar.

Hegseth: Hun sa jo det at det interessante med Even sin karakterutvikling er at vi har liksom alltid, ikke nå da, men før vi har sett de klippene her, at han var den alfa male'n som alle så opp til. Høy, kjekk tok liksom kontroll i en hver situasjon, men så fikk vi vite at han er bipolar, og da forsvar alle de karaktertrekkene ved han? Han ble liksom en sjuk person.

Arukwe: Jeg har faktisk ikke tenkt på den sammenligningen før. Men det er jo faktisk sånn at de som står frem offentlig i dag blir jo liksom hun eller han med en psykisk sykdom. Ikke sant? Jeg bare gleder meg til vi er ferdig med det.

Hegseth: Men det tror jeg kanskje *Skam* gjør noe med nå.

(*Skampod*, 21.05-22.44)

I sine forsøk på å forstå hvorfor karakterene tar de valgene de tar, eller hvorfor situasjoner utfoldes som de gjør, velger podkastvertene å leve seg inn i serien, og relatere det til sitt personlige liv. Baym (2000, s. 71) skriver at en kjernepraksis i å tolke såpeserier er gjennom personalisering, hvor seerne gjør TV-serier personlig meningsfulle for egen del. De gjør dette ved å sette seg inn i dramaet og identifisere seg med dets situasjoner og karakterer. Ofte bringer de også dramaet inn i sine egne liv, og tolker historien ut ifra de gjeldende normene de tar del i. Videre hevder hun at henvisningen fra seriens univers til seernes liv er den overordnede måten seerne forholder seg til såper på. Hvis en ser på en såpe-TV-serie alene, forstås såpeverdenen gjennom referanse til egne erfaringer. Podkaster gir dermed en mulighet til å utforske historien og serieverdenen fra andres perspektiver.

Såpeserier inviterer seerne til å personalisere på flere måter, blant annet grunnet det brede spekteret av karakterer som gir et mangfold av perspektiver, og fokuset på realistiske emosjonelle og relasjonelle temaer (Baym, 2000, s. 71). Diskursen i *Sammen om Skammen* er spesielt preget av panelets egne erfaringer og hva de tolker som realistiske scenarioer for tenåringer. Karakterdrevet relasjonsdrama skaper i seg selv identifikasjon med karakterene, likevel mener Sundet (2017) at *Skam* forsterket identifikasjonen ved å invitere seeren til å innta hovedkarakterens perspektiv. Når vertene i *Sammen om Skammen* omtaler karakterene gir de dem nærmest en egen stemme gjennom å identifisere seg med dem og det som skjer. De forteller personlige historier knyttet til små detaljer de føler er virkelighetsnære. Sundet (2017) forklarer at *Skam* brukte empati som effektivt virkemiddel for å gi fansen en sterk identifikasjon med karakterene og historiene. Dette viser tydelig Sundby i diskusjonen rundt meldingen fra moren til Isak i første klipp, som hun velger å dreie mot en personlig anekdote om hvor vanskelig det er å holde igjen tårene når en får bekreftelse når en er langt nede, et scenario hun selv har opplevd. Den siste setningen i utdraget understreker hvor

virkelighetsnært hun mener dette er, og med det hvor mye hun kjenner seg igjen i det som utspilles.

Som Sundet (2017) skriver handler sesong 3 om Isaks forelskelse i Even, samtidig som han må forholde seg til andres, men kanskje først og fremst egne fordommer mot homofili og psykisk lidelse. I *Skampod*-utdraget åpner Hegseth seg, og forteller historien om hvordan det var å komme ut av skapet, og hans frykt rundt det. Med det forteller han om hvordan han opplevde det Isak har gått igjen i sesongen, samtidig som han trekker veksler til Evens karakter. Selv om det er satt i en setting hvor Hegseth identifiserer seg med hendelsene fra *Skam*, er det likevel en svært personlig del ved han, som han velger å dele offentlig. Gripsrud (1999, s. 237) påstår det foregår en intimisering av offentligheten, og at privatsfæren er ansett å være mer allment relevant. De som ytrer seg i det offentlige rom blir bedømt etter hvor varme og nære de oppfattes. Personer som er åpne og ærlige om sine følelser oppfattes også, ifølge Gripsrud (1999), som mer ekte, og oppnår dermed mer tillit.

Sosiologen Erving Goffman presenterte i 1959 i boken *The presentation of self in everyday life* en teori om selvpresentasjon, som omhandler hvordan mennesker presenterer seg selv i sosiale samhandlinger. Han benyttet seg av begreper fra dramaturgien da han beskrev den private, skjulte siden ved en person som backstage, og den offentlige framstillingen som front stage. Imidlertid begrenses Goffmans teori til interaksjoner som foregår ansikt-til-ansikt, men akademikere har i senere tid anvendt teorien om digitale medier. Timothy Bowman (2010) tok for seg Goffmans front stage og backstage i forhold til personer som publiserer videoer på YouTube. Hans undersøkelser tyder på at det er noen tilsørte skiller mellom front stage og backstage atferd, men at det også kan tyde på at teknologien har skapt et nytt kommunikasjonsverktøy som enda ikke er styrt av tradisjonelle kommunikative mønstre. En annen mulighet foreslår han kan være at grensene mellom frontstage og backstage oppførsel har endret seg, slik at tidligere atferd definert som backstage nå blir akseptert som frontstage. Podkastens intime natur og dens uformelle, og tilsynelatende personlige tone, gir lytterne et innblikk i livet til podkastvertene. De deler ting som tidligere var ansett å være backstage i deres frontstage persona. Det er mye grunnet den intime naturen som gjør det mulig for vertene å være så private og personlige i sin fremtoning, og i sin kommunikasjon med lytterne. Personlig media gir rom for personalisering, og å fortelle hvordan en selv har opplevd svært personlige hendelser.

Sundby: Jeg føler det er så typisk foreldre å spørre sånn “er du lei deg for det da?”. Det er sånn “ja, jeg sier det til deg, seff er jeg lei meg”, men man sier jo nei liksom. Det er sånn “åhh, foreldre”, ikke spør om jeg er lei meg.

(*Sammen om Skammen*, 23.04-23.28)

Arukwe: Jeg blir nesten litt sånn forstyrret av at du kaller dem for deres ekte navn.

Dybbuk: [Ler]

Arukwe: Fordi i mitt hode så er det her virkeligheten da. Da jeg så Even på en Natt og Dag-fest i går så var jeg sånn “hva... hva kommer du fra nå liksom? Har du møtt Isak? Har du vært med Isak nå? Har du snakka med han?”. Det er virkelighet i mitt hode da, og det tror jeg det er hos veldig mange andre også da.

Hegseth: Som du sa rett før Sigrid, hvis du skal fornærme en Skam-fan så sier du...

Dybbuk: “Det er bare en serie”.

Hegseth: [Ler]

Monsson: [Ler]

Arukwe: Det er bare skuespill...

Hegseth: Nei, det er ikke det! Det er livet for faen!

Monsson: Men det er ganske rart, for jeg og Sigrid var jo ute og traska i går kveld, og ganske rundt da... klippet kom i går kveld så gikk jo vi forbi Sagene kirke, og da var det liksom kjempelang kø utenfor, også var vi sånn “å herregud, nå er vi her det skal skje”. Da ble det også sånn virkelighet og fiksjon... Det var nesten så vi kikket etter Isak og familien.

Arukwe: Og Nils Bech som hadde konsert i går og sang O Helga Natt.. Ja, hva er virkelighet?

(*Skampod*, 4.14-5.16)

Anne Jerslev (2016) skriver at *Skam* gir en særegen følelse av et realistisk eller autentisk samtidsrom gjennom et grep som kan kalles nærestetikk. Hun utdyper at gjennom nærbildene gir serien seg selv god tid til å dvele ved nærheten som skapes mellom seriens karakterer og seere. Nærbildene gir dermed en følelse av å komme ekstremt nær karakterene, men at det også holdes en viss avstand da et ansikt aldri er fullt leselig. Dette korrelerer med Rustads (2014, s. 206) påstand om at fjernsynsdramaer kommuniserer hvordan seerne kan forstås gjennom sin tone. Sundby kommenterer hvor autentisk hun synes den kleine samtalen mellom Isak og faren er, i klippet *Sees fredag*. Hun mener farens kleine tilnærming er veldig typisk, og at *Skam* treffer på fremstillingen av en forelder som skal snakke med barnet sitt om kjærlighetssorg, og av en tenåring som ikke vil fortelle alt til faren sin. Fordi tolkning involverer personaliseringer, vil podkastvertene mer eller mindre eksplisitt formidle deler ved seg selv og sine verdisyn. Gjennom en slik innlevelse kan en som lytter videre tenke seg til at dette er noe hun selv har opplevd, eller i det minste at hun kjenner seg igjen i situasjonen, uten at hun forteller det eksplisitt.

Sundet (2017) påstår at bruken av en aktiv fortellerteknikk knyttet fans av *Skam* seg til karakterenes personlighet og dilemmaer, og at de ulike plattformene som viste seriens temaer og persongalleri, tilslørte overgangen mellom fiksjon og virkelighet. I masteroppgaven “Facilitating Emotional Engagement a Textual Analysis of the Teen Soap Opera *Skam*’s Emotionally Motivated Style” refererer Sofia White Petterson (2019, s. 73) til André Bazin.

Med utgangspunkt i Bazins teori om filmatisk realisme argumenterer hun for at *Skam*, med sine nærbilder og myke fokus, bruker en objektivt realistisk stil for å skildre forholdet mellom karakter og omgivelser, forholdet mellom karakterer seg imellom, og at dette øker tekstens emosjonelle kvaliteter. I *Skampod* trekker panelet frem at skillet mellom fiksjon og virkelighet er noe utvasket. Blant annet påpeker Arukwe at det er rart at Hegseth refererer til karakterene med deres ekte navn, fordi hun tenker på dem som Isak og Even, ikke Tarjei Sandvik Moe og Henrik Holm. Monsson forteller en digresjon om at dagen *O Helga Natt*-klippet ble publisert, gikk hun forbi kirken fra klippet, og nærmest så etter Even og Isak, og forventet å se Nils Bech tre ut av kirken. Kann-Rasmussen, Quist og Veel (2017, s. 4) skriver at med sanntidskommunikasjonen oppsto en sammenslåing mellom fansens vanlige liv og det fiktive universet i serien. I artikkelen “Combining New and Old Viewing Practices” konkluderer Bengtsson, Källquist og Sveningsson (2018) med at seerne som fulgte med på *Skam* i sanntid gjorde det fordi det ga en større følelse av at det som utspilte seg var virkelighet. Deltakerne i undersøkelsen som konsumerte innholdet direkte da det ble utgitt, opplevde *Skam*-fortellingene som mer ekte. Sanntidsaspektet, i lag med den objektivt realistiske stilen, forsterket *Skams* uttrykk som noe som er “virkelig” (Bengtsson et al., 2018), noe *Skampod*-utdraget også illustrerer.

Tidligere forskning hevder at såpeseriers emosjonelle realisme verdsettes mer enn noen annen kvalitet, og at realisme er særdeles viktig for personalisering (Hobson, 1989). Likevel er fans mer fleksible i forhold til hva som oppfattes som realistisk, da fans er klar over at livet til virkelige mennesker er mindre gjennomsyret av katastrofer enn såpekarakterers (Baym, 2000, s. 99). Ang (1985, s. 42) hevder at gjennom konnotativ tolkning blir innholdet oftere vurdert som realistisk, og mer relevant for tolkerens eget liv. Hvis konnotativ tolkning er en betingelse for realistisk verdi for såpefans, vil det muligens være enda mer sentralt for *Buffy*-fans, som analyserer en tekst der handlingen tilsynelatende er distansert fra virkeligheten. Vivian Sobchack (1987, s. 107-108) hevder enkelte science fiction filmer skaper en visuell spenning ved å fjerne seerne fra kjente opplevelser og oppfatninger og føre de inn i ukjente verdener, som de samtidig, av hensyn til fortellingen, budskapet og relevansen, relaterer til menneskelige kjente bekymringer. *Buffy the Vampire Slayer* er satt i en overnaturlig setting, med vampyrer og demoner, men tar opp mellommenneskelige tematikk som seerne kan kjenne seg igjen i. Dog må fansen konnotativt tolke det overnaturlige for å overføre det til virkelige settinger. Podkastvertene er i stor grad involvert i aktiviteter som går ut på å overføre betydninger. Samtidig fokuserer podkastvertene i de valgte *Buffy*-podkastene først og fremst på å overføre betydninger i

henhold til seriens diskurs og budskap, enn det å direkte identifisere seg med karakterene. Dette kan skyldes at podkastvertene er en del år eldre enn karakterene i serien. Vertene relaterer seg personlig mer til selve produksjonen av TV-serier, da flere av de er skribenter, ved å se tilbake på egne verk, og deler ved verkene som de ikke er fornøyde med i dag. Realismeaspektet tolkes heller ut ifra diskursen til serien i *Buffy*-podkastene. En del av personalisering *Buffy*-vertene gjør er å koble karakterenes utfordringer mot seriens fiktive diskurs, diskurser fra virkeligliv og podkastvertenes egne verdenssyn.

5.1.2 Forholdet mellom virkelig og fiktiv diskurs

Sundby: Nå har det vært, etter hver ting, hver store “reveal” i *Skam*, så har det vært folk som har skrevet meninger. Og nå kommer det selvfølgelig meninger om hvordan... hva folk mener om framstillingen da, av bipolar lidelse. Og jeg føler det er litt sånn... folk er sånn “åh, kjempebra at de tar det opp, men det er faktisk ikke sånn det er”. Jeg føler folk er sånn, med absolutt alt. Det kommer alltid en sånn mening. “Ja, spiseforstyrrelser blablabla, men det er ikke sånn det er”. Jeg føler folk går i forsvarsmodus, med en gang noe personlig portretteres. Jeg leste en mening om en jente som synes at det var så sykt trist at Even ble framstilt som gal før de sa at han var bipolar fordi “det er faktisk ikke sånn det er, det er ikke sånn det er å være bipolar”.

Sleipnes Sivertsen: Sånn er det når ting skal framstilles på film, det vil aldri være treffende for alle.

Sundby: Folk må ta seg i nakkeskinnet og heller tenke “ja, jeg har bipolar lidelse, men alle har det forskjellig”. Når jeg ser på TV, og det er noe relatable for meg, som er shit, så er jeg fort sånn “det der er jo ikke riktig framstilt” men du må jo bare tenke at “vettu hva? det er forskjellig for alle”.

[...]

Leth-Olsen: Men det er jo så få portretteringer av det her, så når det først kommer en, så har alle lyst til å kunne speile seg i den ene opplevelsen. Men man må huske at man kan ikke vise fram alle subjektive opplevelser i en person. Det er jo tydelig at folk da trenger flere representasjoner, ikke sant? Så man har andre ting å speile seg i. Så alle får et lite speil.

(*Sammen om Skammen*, 01.00.30-01.02.50)

Hegseth: Jeg tenker jo som en gay boy at det med homofili er... Man må liksom ikke tenke at det i seg selv er et gedigent problem som skal renskes for tabuer og fordommer og sånt, for vi har tross alt kommet ganske langt i forhold til det. Det fine med at *Skam* har to gay characters er jo at det er to homofile hovedkarakterer. Det er jo det som er nydelig og det er sjeldent det får skinne i beste sendetid. Men tabuet i *Skam*, som er skikkelig viktig å ta opp, er psykisk sykdom.

[...]

Monsson: Måten de har klart å redde dette i land gjør at man får et helt annet perspektiv på det denne sesongen. Tenk deg å være 17 år og få det her inn allerede da. Da vi gikk på skolen... Man snakka jo ikke om det her i det hele tatt.

Hegseth: Herregud jeg husker da jeg lå og dirret av angst da jeg var 19 år. Hvis jeg hadde hatt *Skam*... Tenk deg så befriende.

(*Skampod*, 14.40-15.45)

En særlig fremtredende tendens i fanpodkastene er diskusjoner rundt det første nivået av TV-serie-diskurs, som Piazza et al. (2011, s. 9) beskriver som forholdet til diskurser fra det virkelige liv. I *Sammen om Skammen*-utdraget tar de direkte stilling til forholdet mellom virkelig og fiktiv diskurs om psykiske lidelser, ved at Sundby kommenterer på leserinnleggene som ble publisert i norske medier i forbindelse med portretteringen av

psykisk sykdom i *Skam*. I *Skampod*-utdraget tar vertene en mer personlig tilnærming til tematikken, og bemerker at psykisk sykdom nå er på dagsagendaen, men at det ikke var tilfelle da de var unge. Ifølge Piazza et al. (2011, s. 9-10) blir den fiktive diskursen tolket som et eksempel på representasjon. Fra et slikt perspektiv gir TV-tekster en representasjon av verden, tidsperioden, stedet og diskursen de befinner seg i. Denne representasjonen er i tråd med de spesifikke sosiokulturelle konvensjonene i samfunnet, der teksten blir produsert. Representasjon i TV kan også dreie seg om konstruksjonen av ideologier gjennom diskurs. Med dette aspektet angår dermed representasjon i TV å reprodusere eller utfordre etablerte oppfatninger, normer og verdisystemer (Piazza et al., 2011, s. 9-10). *Sammen om Skammen*-vertene diskuterer en virkelig kommentar, og sammenstiller virkelighetsdiskurs med den fiktive diskursen. Leserinnlegget Sundby trekker frem handler om representasjon av bipolar lidelse, hvor hun og vertene er uenig med avsenderen, og dermed plasserer de seg selv inn i representasjonsdebatten. I *Skampod*-utdraget påpeker Monsson at *Skam* sin fremstilling av bipolar lidelse har gjort at hun har fått et annet perspektiv på lidelsen, og således har serien forsøkt å utfordre seernes oppfatninger vedrørende dette. Vertene fremlegger at *Skam* tar opp aspekter som tidligere ikke ble snakket om, og at nå representeres både homofili og psykisk sykdom i beste sendetid. Samtidig spiller de på seg selv og egne opplevelser, spesielt Hegseth som forteller at han kunne ønske han hadde *Skam* da han var på alder med karakterene fra serien. Med det knytter de det som skjer på skjermen både til diskurser fra virkeligheten og til sine egne liv.

Russo: You know what I noticed with the mayor's vampires, is that they are all men.

Owen Youngs: Classic.

Russo: And I just feel like that should not go unnoted. Not to jump right in here Jenny, but it reminds me of a certain structure, that we talk about here on the podcast sometimes.

[Plays a jingle]

Owen Youngs: Is that the earliest we have ever placed that?

Russo: It might be! Listen, we are moving through the seasons, and the patriarchy keeps getting closer and closer. But really, you know?

Owen Youngs: [Laughing]

Russo: I just feel like the mayor, I guess in my mind, like the mayor is a family guy so that lines up in my mind with like patriarchy, and having patriarchy-tendencies, picking all men vampires. But also like, I don't know, just feel like the mayor might be an equal opportunity-employer. I feel like he might have the eye on business best practices, and I am just surprised.

Owen Youngs: He does employ one very important female.

(*Buffering the Vampire Slayer*, 08.20-9.30)

Rich: We have a few lines in here though, that kind of bug me. There is this moment where Xander, talking to Anya, in this classroom, where Anya is like "men like sports, we can watch sports" and he's like "yes, men like sports and like to eat beef and stare at the bosoms", and I'm like "okay, that is literally the argument you make every day Xander when it suits you". So, kindly fuck off. He gets so upset about the stereotyping of men, and I'm like "are you kidding me?"

LaCroix: Right, when we will use that same stereotype to explain away his own deplorable behavior.

Rich: Exactly! He is “boys will be boys” 100%! Like, this is what Xander does. So, when he gets offended by this from Anya, I’m like “just shut up”. And then we have, you know, these moments where, or Buffy says to Wesley “if I need someone to scream like a woman I’ll give you a call”.

LaCroix: Ugh, god.

Rich: And then later on she says “good, starts bickering, you sound like little old ladies”. And all of this is... I’m like “oh god, Buffy”, but then it is Joss. Joss Whedon wrote it. These are these kinds of things that we associate femininity with weakness, with being annoying, with being difficult. Just being wrong. We associate bad things with women, all the time in our culture! So, when people are like “I don’t know, I’m not sure that our culture is misogynistic” Jesus Christ, it is in the text! It is in the goddamn text.

LaCroix: It is what is said on the tin you guys.

Rich: Exactly! “Through like a girl”, “scream like a girl”, “scream like a woman”, “run like a woman”, right? Whenever we want to insult somebody, we call them a woman. Or you know, a pussy?

LaCroix: [Laughing]

Rich: I mean, come on! “I don’t know if our society is misogynistic”, oh my god!

LaCroix: [Laughing]

[...]

Rich: Whether or not Joss Whedon is a misogynist deliberately, that is a discussion...

LaCroix: We are not having this discussion!

Rich: The fact is that our society is misogynistic. These are things that come up through our culture, and reflect back at ourselves. So, this is an opportunity to look at that reflection and say “yeah, that is some bullshit”. I’m not saying that Joss Whedon hates women.

[...]

Rich: I don’t think he is any more misogynistic than our whole culture. I think that the claim of Buffy being such a feminist text, can be refuted quite a bit, with some of these things that we see. But then again, it is a part of the culture.

[...]

LaCroix: I am not actually holding a 20-year-old TV-series to the standards of today.

Rich: [Laughing]

LaCroix: Basically, I would guess, probably 95% of the shit that I complain about with respect to Buffy, would not be made today. Those decisions wouldn’t happen because...

Rich: We have a greater consciousness societal.

LaCroix: And 20 years has passed! We have made, you know, not enough progress, but we have made some progress!

Rich: Some progress!

LaCroix: We have graduated, as it were.

(*Still Pretty*, 1.19.21-1.26.58)

I *Buffy the Vampire Slayer* sjongleres diskurser om kjønn. Daugherty (2001, s. 149) beskriver Buffy som et symbol på kvinnelig “empowerment”. Mange av fiendene hun står overfor representerer både hindringene kvinner har overvunnet i fortiden, og hindringene som kvinner stadig vil møte. Buffys utfordringer, kamper og forhold representerer mange av farene som kvinner står overfor. Patriarkatet er således en vesentlig del av diskursen rundt *Buffy the Vampire Slayer*. Blant annet hevder Playden (2001, s. 120) at Buffys kombinasjon av kunnskap og makt plasserer henne utenfor de tradisjonelle tropene om superhelter, og fører til bestemte ideer som utfordrer de dominerende diskursene i det vestlige patriarkatet. I *Buffering the Vampire Slayer* er patriarkatet et aspekt som ofte tar plass i deres tolkninger av serien. I utdraget trekker Owen Youngs og Russo frem at ordførerens vampyrhær utelukkende består av menn, som innleder til spalten “The Patriarchy”. Dette er en fast spalte i podkasten, hvor

vertene diskuterer hvordan mennene i serien opprettholder patriarkatet, mens kvinnene prøver å bryte det ned. I utdraget blander podkastvertene inn humor, samtidig som de belyser et samfunnsproblem. Vertene fremlegger en humoristisk kommentar på likestilling i arbeidslivet, ved å trekke frem at ordføreren kun har mannlige vampyrer i hæren sin, og at de ikke trodde han var en arbeidsgiver som ansetter basert på kjønn. Humor er som nevnt et vesentlig aspekt i samtalepodkaster, og i denne settingen gir det vertene mulighet til å tolke en mindre del av *Buffy*-episoden, og knytte det mot et av seriens overordnede budskap og virkelighetens patriarkat.

Rich og LaCroix fra *Still Pretty* synes deler ved språket i serien er problematisk feministisk sett. Vertene adresserer dette i utdraget, og tolker blant annet Xander som et produkt av sin diskurstid, og hvordan hans handlinger blir unnskyld med frasen “boys will be boys”. Samtidig poengterer de at også kvinnene i serien har replikker som uttrykker at kvinner er det svake kjønn. Rich hevder at vi trekker veksler mellom negative ting og feminine trekk, og bruker dette som et argument for å si at vi lever i en sjåvinistisk kultur. Hun mener kulturen speiles i tekster, og at selv om *Buffy the Vampire Slayer* er ansett som en feministisk tekst, er serien delaktig i den diskursen. Samtidig anerkjenner vertene at de diskuterer en serie fra 90-tallet, og at mye av det de kritiserer er utdaterte tanker, som sjeldent er å se i nåtidens tekster. Som vist i forrige kapittel om næranalytisk diskurs, diskuterer *Still Pretty*-vertene også hvordan diskurstiden serien befant seg i, påvirket portretteringen av Buffy og Faith sitt forhold. Jeg vil dermed henwise til det Mittell skriver om tidsorientering og diskurstid. Som et eksempel på tidsorientering for diskurstid nevner Mittell (2015, s. 265) hvordan fans av *Mad Men* bruker tidslinjer for å parallellisere de fiktive hendelsene med historiske øyeblikk som er nevnt i serien, eller som er en del av subteksten. Selv om ikke *Buffy*-podkastene nødvendigvis parallelliserer hendelsene i serien med hendelser fra virkelig liv, vil jeg påstå at vertene orienterer lytteren når det gjelder diskurstid. *Buffy the Vampire Slayer* er fra 90- og tidlig 2000-tallet, og diskursen for tidsepoken er noe podkastvertene stadig bringer inn i diskusjonene.

5.1.3 Tolkning av fiktiv diskurs

Rich: We do get this moment that usually bugs me. In this context, it does not quite bother me as much, but this “I feel different! I’m a girl, and I’ve been penetrated by a boy, so now I’m suddenly different!” We treat virginity... first of all, the only way you could lose your virginity is penis in vagina. That’s it. Everything else you do... still a virgin. That idea is ridiculous. Virginity is a complete social construct, it is not a thing, you know. And then, always afterwards, the women are different. Like, after Buffy had sex, and Joyce was like “you look different”, you know. All of that drives me crazy because it is always on the woman. “The woman is suddenly different, and it is visible from space!”

LaCroix: [Laughing]

Rich: All of that kind of stuff drives me crazy. But the thing is that Oz has had sex before, and says “yes, everything is different”, so I think it is more that their relationship has changed, because of this experience that they had together. So, I am kind of going to it a pass, but it is one of those things. Having a girl, who has just had, like, one form of sex, who could have had a million different forms of sex... Having a girl say, “I am different now”, is such a ridiculous idea.

(*Still Pretty*, 1.03.52-1.05.24)

Russo: We are taping this episode on Sunday March 25th, yesterday was Saturday March 24th and you probably noticed that hundreds of thousands, millions, of students were fucking, in the streets of cities across the world, protesting gun violence, and being the biggest fucking badass’ that exists on the face of the planet earth. So, watching, like... Being a part of that yesterday, seeing that power, knowing that it existed, but just seeing it, and then watching this... There was just a connection for me. I mean obviously there is a connection, of like them all coming together to defeat this evil, and the fucking parents, not saying anything bad about the parents. There are many wonderful parents involved in this fight, but like... There is something very powerful about the fact that the parents are out, and the kids are like “graduation gowns off”.

Owen Youngs: And then: battle axes!

(*Buffering the Vampire Slayer*, 1.07.43-1.08.40)

Noen elementer fra seriene har tydelige overlappende diskurser mellom det virkelige og fiktive, mens andre deler må en selv sette i kontekst. Mittell (2015, s. 267) definerer det som plottutvidelser, som tar sikte på å kontekstualisere hendelsene i en TV-serie til et større intertekstuell nett. Dette gjøres mest typisk ved å koble det som skjer i en fiktiv serie til den virkelige verden. En slik kobling vil alltid være subjektiv, for en tolker det ut i fra hva en selv vet om verden, og hva en selv er opptatt av. *Still Pretty*-vertene velger å fokusere på et tankesett rundt jomfrudom, basert på sex-scenen med Oz og Willow. Fordi det er en tolkning av den fiktive diskursen, er det tolkerens utgangspunkt og verdenssyn som fremmes. Tolkningen til Rich er basert på hennes personlige politikk. Samtidig med at vertene setter dette i søkelyset, skaper de en kjønns- og sex-diskurs innad i fanpodkasten, hvor de formidler deres syn om temaet de har valgt å trekke frem.

I *Buffering the Vampire Slayer*-utdraget trekker Russo veksler mellom den avsluttende slåsskampen i *Buffy*-episoden og hendelser fra nåtiden. Dette er selvfølgelig ikke den intensjonelle meningen fra skaperne side, dog er det et forsøk på å knytte det fiktive i serien til samtidens problematikk. Her vil jeg igjen referere til begrepet ekspansive paratekster, og det at mange eksempler på forensic fandom viser at fans også fremlegger alternative måter å se på en serie, uavhengig av den opprinnelige hensikten fra skaperne (Mittell, 2015, s. 288). I utdraget forsøker ikke vertene nødvendigvis å endre hvordan en ser på kjerneteksten, men formidler en måte som en kan se på teksten i nåtidens diskurser. Dette gjøres ved at vertene tar opp en diskurs rundt våpenrelatert vold i podkastepisoden, samtidig som de tydeliggjør hvor de står i henhold til den diskursen.

Sleipnes Sivertsen: Vi får aldri sett ansiktet til mor og far, som Renate sa, noe som er litt trist fordi *Skam* mangler foreldreroller.

Sundby: Den eneste forelder vi har sett er moren til Eva.

Sleipnes Sivertsen: Og da tror jeg ikke det var noe mer baktanke bak det enn at ho bare var fraværende, og at man så ho av og til. Men nå tror jeg at de fokuserer litt mer på at, “nei, vi skal ikke vise ansiktene til foreldrene, fordi foreldrene har ikke noe å si”, noe som ikke er sant, fordi foreldre har ekstremt masse å si i den perioden av livet.

Leth-Olsen: Arv og miljø spiller en stor rolle i hvordan personer blir til.

Sleipnes Sivertsen: Fordi jeg syns Isak sin mamma... ho er ikke fraværende egentlig, for er ganske aktiv. Ho sender han ofte meldinger, ho er en stor del av livet hans, så hvorfor får vi ikke se ho?

Sundby: Altså, jeg kan på en måte se det, fordi det blir litt sånn... Ho har vært en mystisk figur så langt, så det kan bli annerledes å faktisk se et ansikt til personen som sender alle disse veldig agendafylte meldingene ho driver og sender... Men hele sesongen har jo vært *Ku og Kylling*. Og jeg føler det er noe vi misser her – hvorfor viste de ikke ansiktene i *Ku og Kylling*, var det fordi de bare ikke kunne tegne? eller var det fordi det var en større baktanke ved det.

Leth-Olsen: Det kan være en litt sånn kommentar på at disse kidsa ikke har så mange trygge foreldreroller?

Sundby: Jeg tror heller ikke det er det. Men det er litt sånn, når du er i den alderen da, du prøver å skape din egen identitet, og liksom skille deg litt fra foreldra dine, og liksom vise at du er en egen person. Og da blir det litt sånn “jeg har lyst til å klare ting selv”.

Sleipnes Sivertsen: Og det er jo veldig tydelig i det at alle hovedpersonene så langt har bodd for seg selv. De har jo ikke bodd sammen med foreldra sine en gang. Det er en ekstrem måte å distansere seg fra de på. Men det er jo ikke realistisk i det hele tatt, fordi det går jo ikke an.

Sundby: Nei.

Leth-Olsen: Det går jo an...

Sleipnes Sivertsen: Det går jo an, men det er så mye ved det som ikke gir mening, fordi skal du få borteboerstipend for å bo for deg selv på videregående, så må du bo minst... det må være en viss avstand til foreldrene dine. Og det må være en viss avstand fra hjemmet ditt til videregående skole. Og det har de jo ikke i Oslo.

Sundby: Må man ikke ha, som regel, en grunn og?

Sleipnes Sivertsen: Det finnes særskilte grunner, hvis det er særskilte grunner til at du ikke kan bo sammen med foreldra dine så kan du få støtte, men det skal noe til liksom. Sånn, jeg fikk jo selvfølgelig støtte fordi jeg måtte flytte for å gå på videregående. Man må jo ikke det i Oslo, man kan jo bo hjemme, og gå på videregående skole i byen.

(*Sammen om Skammen*, 31.33-34.38)

I *Sammen om Skammen* omtaler vertene flere ganger hendelsene som autentiske og virkelighetsnære. Grodals (2002) teori om virkelighet og realisme, understreker at en ikke alltid snakker om hva som er virkelig, men hva som oppleves som virkelig. Både den historiske og kulturelle konteksten er avgjørende for tolkningen. Avsenderne av fanpodkasten var studenter i innspillingsperioden, og var kun noen få år eldre enn den tiltenkte målgruppen. Med det vil de i større grad kunne relatere seg til hendelsene i serien som er knyttet til det å være tenåring, enn hva *Skampod*-panelet kunne. De hadde muligens nylig opplevd liknende, da det ikke var mange år siden de selv gikk på videregående skole. Dette tydeliggjøres i *Sammen om Skammen*-vertenes tendens til å kommentere på karakterenes skolemiljø. I denne podkastepisoden velger derimot vertene å påpeke det de mener er det urealistiske; at alle hovedkarakterene har fraværende foreldre som de ikke bor sammen med. Dette er et tema særlig Sleipnes Sivertsen ofte bringer opp i podkasten, da hun selv var nødt til å flytte fra

foreldrene da hun gikk på videregående skole, på grunn av stor avstand mellom hjemmet og skolen, og fikk da selv borteboerstipend. Vinklingen i diskusjonen vendes til hvordan det er å få borteboerstipend i Oslo, som understreker at panelet var nærme målgruppen for serien. De tre utdragene fra dette underkapittelet viser dermed at hva de velger å trekke frem fra den fiktive diskursen, og hvordan de tolker den, avhenger av hva podkastvertene selv er opptatt av. Tolkningen av den fiktive diskursen skjer fra et personlig ståsted, hvor de bruker egne interesser og verdisyn i bemerkningene.

5.2 Podkast som personlig medium

Lüders (2007, s. 6) skriver at et særtrekk ved nye medier, slik som podkast, er at de har blitt mer personlige. Personlige medier er knyttet til hver og en av oss som både avsendere og mottakere. Derfor blir også innholdet i personlige medier ofte mer privat og personlig enn i tradisjonelle massemedier. Lüders (2008, s. 693) påpeker også at privatpersoner kan lage personlig medieinnhold i ikke-institusjonaliserte settinger. Dette gjør at podkastprodusentene har friere tøyler, og kan vinkle innholdet så personlig som de vil. Coward (2013, s. 8) skriver at personlige historier som er å finne i podkaster ofte omhandler temaer som kan virke trivielle og hjemlig, men som vektlegger det indre følelseslivet.

Som jeg også har referert til i det teoretiske kapittelet påpeker Swiatek (2018, s. 178) at det er en forskjell på å lytte og det å høre, og at den aktive lyttingen er noe av det som gjør at podkast omtales som et intimt medium. Ifølge Berry (2016) snakker også podkastvertene mer i den retningen av slik en gjør i dagligtalen, noe som skaper en mer intim stemning. Å bruke sitt personlige språk er et fellestrekk ved fanpodkastene. Nyre og Eide (2004, s. 43) refererer til Knut Røes forståelse av stemmebruk i radio, som jeg vil påstå også er gjeldende for podkast. Røe mener at radioen er de små effektens medium, og at radiospråket er de små nyansers språk. Videre vil han at radioverter skal henvende seg til enkeltmennesker, og ikke massene. Dette har også NRK (2018) oppgitt i sin podkastoppskrift der de ber aktørene snakke til “deg”, og ikke “dere”. Røe postulerer at “radiostemmen skal signalisere at den som snakker bryr seg om lytteren, men samtidig drar den nødvendige grensen mot det intime” (Nyre & Eide, 2004, s. 43).

I forskningsartikkelen “Personal Narrative Journalism” (2014) undersøker Mia Lindgren tre journalistiske podkaster som befinner seg i “personal narrative journalism”-sjangeren. Selv om Lindgren skriver om journalistiske podkaster, mener jeg teorien har overføringsverdi til fanpodkaster, da fokuset i artikkelen ligger på at podkastjournalister blir

mer personlige. Lindgren skriver at journalister tar i bruk personlige anekdoter, og har en uformell tilnærming til samtalen, som igjen er med på å knytte bånd mellom vertene og de som lytter;

[...] the presenters are highly personal in their presentation style and they frequently draw on their own lives for content. They engage with listeners as if they are friends in a conversation. They lead the listeners through stories in an intimate way, creating lasting bonds and loyalty to the programmes, where listeners feel like they know the presenters personally (Lindgren, 2016, s. 36).

Med dette mener Lindgren at den uformelle tilnærmingen gjør at lytterne opplever journalistene mer autentiske, og lytterne får inntrykket av at de kjenner personene i studio. Hun hevder at stemmene i podkastene, som er med i undersøkelsen, avgir varme, empati og personlighet, og at podkastvertene blir som venner for lytterne (Lindgren, 2016, s. 37). Dette korrelerer med det Ytreberg (2002, s. 38) skriver om at uformell omgang bidrar til å holde vedlike sosiale relasjoner, og å formidle gjensidighet og tillit. Tilsvarende kan sies om podkastvertene i *Skam*- og *Buffy*-podkastene da de har en uformell tilnærming, bruker seg selv, og benytter seg av sitt personlige språk i podkastene. Videre vil jeg undersøke hvordan podkastvertene spiller på sitt eget liv for innhold, og diskutere hva dette gjør med den selvidentifiserende diskursen.

5.2.1 Personlige digresjoner

Owen Youngs: Did you ever go to graduation with sex-hair?
Russo: Uh... No, I didn't... I was like I didn't and I was like "did I go to graduation more than one time? No, just one time".
Owen Youngs: You didn't have a college graduation?
Russo: I didn't go to my college graduation.
Owen Youngs; Wow... Can I tell you what all my friends did at college graduation?
Russo: Did they all have sex-hair?
Owen Youngs: No, we all filled Pepsi-bottles with red wine, and put them in our pockets of our robes, and drank a lot of red wine.
Russo: Wow.
Owen Youngs: Like a bunch of assholes.
Russo: This is your college graduation?
Owen Youngs: Legal drinking age-graduation.
Russo: [Laughing] I had transferred to a school in New York City, like in my junior year, so I just didn't have any attachment to my graduation.
(*Buffering the Vampire Slayer*, 59.44-1.00.30)

Rich: Everybody who is raised in our culture has misogynistic lenience. That is the way the culture has formed us. It takes actual effort and consciousness in order to battle that. And if you haven't got that consciousness... I've said stuff like this, I got this in my books! This shit is in my books!
LaCroix: Oh, yeah! Same here!
Rich: I have written it.
LaCroix: Internalized misogyny is definitely a thing.

Rich: Absolutely.

LaCroix: Really, I am just being cheeky, and I am addressing not just the writers of *Buffy the Vampire Slayer*, but writers in general. I will see things often that I think “you clearly just don’t like a particular group of people” why would you even try to feature them in your work?

Rich: I don’t know, I wouldn’t say that the creators of this show don’t like women. I would say that the creators of this show are in a society that hates women. And that gets into the work. And I mean, honestly, as a writer, I just read a book of mine where there was a couple of lines in it... It was not misogyny, it was homophobia. But I was like “no!”. Now I know better, but at the time it was the way in which we joked around. So, as I am reading this book of mine, in which I feature a transgender character, with respect and love, I still had that in there. It wasn’t conscious, it wasn’t deliberate, but it is part of the culture. I think that for me, especially since I know I have personal experience with writing this shit, writing shit that looking at it now, 2019-Lani be like “oh gees, 2004-Lani, get your shit together”, you know?

(*Still Pretty*, 1.22.42-1.25.00)

Likt som Lindgren skriver er podkastvertene svært personlige i sin presentasjonsstil, og trekker ofte inn sitt eget liv i diskusjonene. I disse utdragene fra *Buffy*-podkastene supplerer vertene hendelsene fra TV-serie-episoden med personlige digresjoner knyttet til handlingen og serien. Jeg har tidligere nevnt Mittells (2015, s. 267) begrep plottutvidelser, som har som mål å kontekstualisere det som skjer i en TV-serie ved å koble det til den virkelige verden. Jeg velger å anse disse digresjonene som personlige plottutvidelser. Dette er fordi lytterne ikke nødvendigvis kun bryr seg om fandommen som fanpodkasten omhandler, men også selve podkasten og podkastvertene. Dette er ofte grunnen til at lytterne kommer tilbake til podkasten, og hører neste podkastepisode. Som tidligere nevnt er podkastens intime natur, og det at vertene er så personlige i fremtoningen, med på å skape tillitt og lojalitet, og gjør at lytterne føler de kjenner vertene. I *Buffering the Vampire Slayer*-utdraget forteller vertene om deres avgangsseremoni. *Still Pretty*-vertene tar steget utenfor seriens fiktive univers, med en personlig digresjon knyttet til produksjonen, hvor Rich forteller om hennes erfaringer rundt problematiske utsagn i egne tekster. Slike personlige digresjoner gjør at en lærer podkastvertene bedre å kjenne, samtidig som tematikken er knyttet til serien. Jeg vil derfor argumentere for at personlige digresjoner er særlig knyttet til selvidentifiserende diskurs, ved at podkastvertene parallelliserer hendelsene i historien på skjermen med erfaringer og begivenheter fra eget liv.

Sleipnes Sivertsen: Renate holdt jo ut litt lenger på julebordet enn meg. Men jeg gikk hjem, og jeg hadde glemt skoene mine, så jeg måtte gå hjem i høye hæler. Og det som skjedde var at utenfor Chateau Neuf sto det tre gutter. Og jeg vet ikke helt hvorfor jeg begynte å prate med de, men man begynner jo å prate med de...

Sundby: Altså, du var jo full, så selvfølgelig.

Leth-Olsen: Ser man en gutt så prater man jo.

Sleipnes Sivertsen: Ja, jeg vet ikke, for det var så rart... Det var liksom en bil som sto og venta, en helt vanlig personbil. “Er det her en Uber? Skal dere ta den her bilen? Kan jeg sitte på med dere liksom”.

For det var det som var greia. Det var to helt vanlige personer, også var det en tredje person som gikk langt uti veien... Det var Thomas Hayes.

Leth-Olsen: Åh!

Sleipnes Sivertsen: Aka William fra *Skam*! Også tenkte jeg sånn “nei, jeg orker ikke forholde meg til han”. Han har sikkert fått nok oppmerksomhet på *The Stream*.

[...]

Sleipnes Sivertsen: Så jeg tenkte at jeg ikke skulle forholde meg til han så jeg sto og prata med de andre. Men så gikk han i bilen, så kom bilen, også stoppa bilen akkurat ved der jeg og han andre fyren sto også var han sånn “hey, skal du være med eller?”. Han sa ikke det til meg, han sa det til kompisen sin.

Sundby: [Ler]

Sleipnes Sivertsen: Så hadde han åpent vindu, så sa jeg sånn “ja, men hvor skal dere egentlig?”. Og han var sånn “nei, vi skal til Skøyen”. Og jeg var sånn “ja, men dere skal ikke dra til Ullevål da?” fordi det er der jeg bor, og han bare sånn “nei, men skal du bli med eller ikke?”, og det var liksom rettet til meg da. Så egentlig inviterte Thomas Hayes meg på nach, men jeg dro hjem.

(*Sammen om Skammen*, 2.56-4.37)

En annen form for personlige digresjoner er historier om at podkastvertene har sett skuespillerne fra serien i virkeligheten. Dette minner om det Baym (2000, s. 90) kaller “sightings”, som hun beskriver som meddelelser om å ha sett en nåværende eller tidligere såpeoperaskuespiller i en annen sammenheng. Kontekstene inkluderer offentlige opptredener, som andre roller i filmer, TV-serier eller reklamefilmer, eller som gjest på talkshow (Baym, 2000, s. 90). Jeg velger å tolke begrepet til Baym til også å gjelde det å se skuespillerne i virkeligheten. Å rapportere om hvor en har sett skuespillerne i virkelig liv var en særlig populær trend mens *Skam* pågikk.

“Sightings” blir ofte fortalt som svært evaluerende førstepersonsfortellinger, og fortelleren beskriver også gjerne sine emosjonelle reaksjoner (Baym, 2000, s. 90). I *Sammen om Skammen*-utdraget forteller Sleipnes Sivertsen en historie fra helgen hvor hun møtte Thomas Hayes som spiller William i *Skam*, med dramaturgisk innlevelse. Fra tidligere *Skampod*-utdrag forteller Hegseth om Gullruten, hvor han møtte Ulrikke Falch og Josefine Frida Pettersen, og Arukwe snakker om at hun så Henrik Holm på Natt og Dag-fest. Disse utdragene viser at podkastvertene er interessert i forhold som strekker seg utover selve fanobjektet, og at de også tror dette er noe lytterne synes er interessant. De forholder seg til serien også som en produksjon, og ikke kun til fiksjonshistorien. Samtidig blir “sightings” en måte for podkastvertene å vise at de lever i den verdenen som skuespillerne også lever i. På ett vis får dermed podkastvertene vist frem seg selv i relasjon til TV-serien, og at de har interaksjoner med skuespillerne. På den andre siden, som *Sammen om Skammen*-utdraget fremstiller, viser slike digresjoner at vertene er svært engasjerte fans, som ønsker å formidle deres rolle i *Skam*-universet.

5.2.2 Et middel for selvuttrykk

Leth-Olsen: Jeg er så stolt av meg selv. Først var jeg på julebord på fredagen, også jobba jeg halv ni til fire på lørdag, også var jeg på vors klokka kvart over fem.

Sleipnes Sivertsen: Det er helt sinnssykt.

Leth-Olsen: Også var jeg på julebord til klokka var fem [Ler]. Jeg var og festa i tolv timer jeg.

[...]

Sleipnes Sivertsen: Jeg og Renate er jo to helt identiske personer så jeg var og på julebord på fredag og i går.

Leth-Olsen: Men jobba du i går?

Sleipnes Sivertsen: Nei. Men jeg lå hjemme, og var så dårlig som jeg aldri har vært før.

(*Sammen om Skammen*, 0.58-2.19)

Strukturen til fanpodkastene tillater digresjoner og refleksjoner som faller utenfor tema.

Podkast er longform-medium, der vertene selv bestemmer lengden på podkastepisodene.

Særlig på grunn av studiosamtale-sjangeren, der den personlige samtalen står i fokus, gis det rom for andre samtaleemner som ikke er knyttet til hovedtemaet. En fanpodkast om en TV-serie bæres av vertenes egne meninger og tolkninger om den bestemte TV-serien. Dermed blir det en naturlig del av samtalen å trekke inn andre deler av sitt eget liv, når en allerede bruker seg selv, sine meninger og verdisyn, som utgangspunkt for diskusjonene.

Utdraget illustrerer at *Sammen om Skammen*-vertene også bruker podkasten som et sted for å vise frem seg selv, på en plattform de blir hørt. Podkasten blir et sted de ikke bare setter fandommen på agendaen, men også seg selv og deres egne liv. Jeg vil derfor argumentere for at det podkastvertene gjør er en form for selvspill, som ifølge Ytreberg (2002, s. 12) er å blande sammen medierolle og selvbiografisk image på en påfallende måte. Dette er med på å sette føringer for podkastvertenes væremåte. Videre påpeker Ytreberg (2002, s. 14-15) at det å produsere og det å opptre i radio, så vel som i andre mediesammenhenger, innebærer virkemidlene intimisering og distansering. Dette dreier seg om balansen mellom deling av privatlivet og rollen som underholder. Podkast handler om å imitere en sosial situasjon, som lytterne blir invitert inn i. Vertene er klar over at den intime delingen blir "overhørt" av andre. Selvspillet foregår dermed gjennomgående i fanpodkastene, da podkastvertene ofte trekker seg selv inn i underholdningen, som er diskusjonene om og tolkningene av TV-seriene, samtidig som de vet at de er mediefigurer som deler i offentligheten. Personalisering, tolkninger av diskurser, samt personlige digresjoner blir dermed også komponenter i selvspillet.

Owen Youngs: Speaking of delicious goodies... it is the end of the season and that means we have some things in our store.
 Russo: Oh boy, I'm excited...
 Owen Youngs: Oh yeah, we have some stuff.
 Russo: To tell you about these things, okay...
 Owen Youngs: [Laughing]
 Russo: First of all, I don't even know where to begin. Jenny is giggling, she is not giggling about this item, but the season three CD is up for pre-order. That means that if you are collecting all of the CDs, we get it. I mean, this is kind of a collectable fandom. We are people that like to have physical items and a complete set, so we get it, if you would like that CD it is up there for pre-order now. Also, there is a new pin, and it reads "Willow in the streets, vampire Willow in the sheets", you know, a very important phrase.
 Owen Youngs: Words to live by!
 Russo: So that pin is up in the store now! And a third new item has arrived. Listen human beings...
 Owen Youngs: This item! [Laughing]
 Russo: If you listened to our live episode "revelations", you might remember that Kristine, who designed our logo, said to me on that faithful evening, "Kristin, if you would like illustrations to go along with your erotic novels from season three, please let me help you with those", to which I said "Kristine, please let us have a business-lunch and discuss", to which we did. And now, for all of you, there is a beautifully printed... we call it a zine, but it is made like a literary magazine. It is made very fancily and it is a 16-page booklet that contains my erotic novels, paired with Kristine's illustrations. It is really special.

(*Buffering the Vampire Slayer*, 02.11-03.56)

Sundby: Vi trenger likes på Instagram! [Ler]
 Sleipnes Sivertsen: Altså, vi er jo veldig fornøyd med Instagrammen våres, fordi vi har fuckings vært mememaskin. Og vi har lagd sykt bra memes, og vi har fått så mange likes. Jævlig stolt over dem, og takk til alle nye følgere.
 Leth-Olsen: Jeg må si at jeg er veldig stolt over hvordan vi har samarbeidet om disse memesene. Det har vært veldig organiske gruppe-memes.
 Sundby: Jeg føler vi har kommet nærmere som en gjeng, på grunn av disse memesa.

(*Sammen om Skammen*, 5.30-6.06)

I Markman (2012, s. 560) sin undersøkelse om motivasjonene til uavhengige podkastvertere svarte noen av deltakere at podkasting er en mulighet for promotering, enten av en selv eller av andre. Berømmelsen og anerkjennelsen som kan komme med en podkast var også et motiv for noen av podkastvertene i undersøkelsen. Han trekker paralleller mellom podkastvertene og produsentene i Leungs (referert i Markman, 2012, s. 560) studie, der anerkjennelsesbehov, få respekt, bygge tillit og det å offentliggjøre sin kompetanse, var betydelige motivasjoner for digital innholdsproduksjon. Både personlige digresjoner og "sightings" anser jeg å være middel for selvuttrykk. Utdragene over vil jeg kategorisere som mer direkte selvpromotering. *Buffering the Vampire Slayer*-vertene promoterer deres eget produkt, i det at de fremmer at de har fått nye samleobjekter i deres *Buffy*-nettbutikk. *Sammen om Skammen*-vertene promoterer seg selv i et ønske om berømmelse ved å referere til, og dermed oppfordre lytterne til å følge podkasten på Instagram.

Her vil jeg trekke inn det jeg tok for meg i det teoretiske kapittelet, om hvorvidt fanpodkastene er produsert av amatører eller profesjonelle, da selve produksjonskonteksten

kan påvirke innholdet. Fordi *Skampod* er produsert av NRK, og både programlederne og gjestene er kjente radioverter, eller kjendiser, har kanskje ikke podkastvertene like stort behov for å knytte podkasten eller seg selv til sosiale medier. *Sammen om Skammen* er derimot laget av tre ukjente profiler uten tidligere podkasterfaring.

Spinelli og Dann (2019) hevder at en stor del av aktiviseringen av publikummet til podkaster kan knyttes til sosiale medier. Dette skyldes nok også at det er de samme mobile enhetene som brukes til sosiale medier og til å lytte til podkast. De mener derfor at podkaster lettere kan bli en del av sosiale medier, og gir større kapasitet til å øke engasjementet og aktivere publikummet sitt (Spinelli & Dann, 2019, s. 8). Oppfordringen til å følge *Sammen om Skammen* på Instagram, kan dermed vurderes som et forsøk å skape ytterligere engasjement rundt podkasten. Både Youngs og Russo fra *Buffering the Vampire Slayer* har andre TV-serie-podkaster utover *Buffy*-podkasten, og driver i tillegg en nettbutikk sammen. Dette er en del av inntektskildene deres, både podkastene og nettbutikken, og de har valgt å la markedsføringen gå på tvers av plattformene.

Selv om jeg nå har trukket frem konkrete eksempler på at podkastvertene promoterer tilleggselementer til fanpodkastene, vil jeg også postulere at alle vertene promoterer seg selv gjennom podkastene. Som tidligere nevnt er personlige medier knyttet til hver og en av oss, og derfor blir innholdet ofte mer privat og personlig. Podkast som personlig medium, samt studiosamtale-sjangeren, lar podkastvertene vise frem seg selv, og dele så mye personlig som de selv ønsker. Med det kan fanpodkastene anses å fungere som reklame for både podkastvertene, og det de velger å promotere. Jeg vil ikke si at slik promotering og selvpromotering direkte er en del av den selvidentifiserende diskursen, dog er det noe som gjerne medfølger studiosamtale-sjangeren, og den personlige fremgangsmåten fanpodkastene bygger på. Selvpromoteringen blir derfor et resultat av formatet og den selvidentifiserende diskursen i fanpodkastene, og noe en ikke kommer foruten.

6. FANPODKASTENS ROLLE

I de foregående kapitlene identifiserte jeg de to mest fremtredende TV-serie-diskursene jeg tolket ut i fra fanpodkastene. Med det har jeg studert hva podkastvertene snakker om, og hvordan de snakker om det. I dette kapitlet vil jeg ta et steg tilbake, og se på hva dette har å si for forholdet mellom fanpodkastene og TV-seriene. Jeg vil diskutere hvilken rolle fanpodkastene spiller for TV-seriene, og da konkret om fanpodkastene fungerer som paratekster eller om de burde defineres som noe annet.

Paratekstbegrepet ble grundig presentert i oppgavens teorikapittel, der jeg også spesifiserte hvordan begrepet ville bli brukt i denne studien. Drøftingen tar derfor utgangspunkt i Grays definisjon, samt tekstanalysene av de valgte fanpodkastene. Jeg anser det og som sentralt å gå tilbake til det Hausken (2000) skriver om at en må reflektere rundt det tekst- og mediespesifikke når en gjør medievitenskapelige tekstanalyser. Mediet spiller en viktig rolle i min studie, da jeg undersøker fanappropriering gjennom podkast, og om podkaster om bestemte TV-serier kan fungere som paratekster. Det vil dermed være nødvendig å trekke inn kjennetegn ved podkastmediet når jeg drøfter fanpodkasters tilknytning til TV-seriene de omtaler. Podkastmediet, og spesielt studiosamtalen-sjangeren som jeg tar for meg, vektlegger i stor grad hvem som formidler. Med det i tankene oppstår det relevante spørsmålet for dette diskusjonskapitlet: Hva er viktigst i fanpodkaster – selve TV-serien, eller de som formidler om TV-serien?

For å utforske dette vil jeg først ta for meg Grays paratekstbegrep for å se om fanpodkaster kan dekkes av hans definisjon. For å finne ut hva som er viktigst blir jeg nødt til å kommentere på fanpodkasters mulige paratekstuelle funksjoner, hvor jeg vil trekke frem Solhjells, Birke og Christs, og Genettes teorier om dette. Avslutningsvis vil jeg se på hvilken rolle den næranalytiske og selvidentifiserende diskursen spiller når en skal kategorisere fanpodkaster. Med det vil jeg prøve å besvare problemstillingen som omhandler fanpodkast som paratekst, og sikte på å oppklare eventuelle sammenhenger og uoverensstemmelser mellom begrepene.

6.1 Grays utvidede paratekstbegrep

Som introdusert i innledningen, og utdypet i det teoretiske kapitlet, hevder Gray (2010) at paratekster er tekster, publikum og industri som organisk forekommer som en del av det medierte miljøet. Han mener en paratekst både kan være forskjellig fra, lik som eller en

integrert del av teksten. Med andre ord anser han paratekster å være et liknende produkt, et produkt med en annen distinkt form, eller en del av selve teksten. Han fremlegger også at paratekster ikke bare er tilføyelser, men at de også kan være tekster fylt med egne betydninger (Gray, 2010, s. 6). I denne vide forstanden kan podkaster tilsynelatende fungere som paratekster, hvis en kun ser på Grays beskrivelse av begrepet. Han nevner som sagt podkast som et eksempel på en paratekst, men i hans paratekstuelle undersøkelser, er likevel ikke fokuset på podkaster. Jeg ønsker derfor å undersøke nærmere det Gray skriver om fanskapte paratekster, og kapitlet der han nevner podkast som paratekst, for å kunne besvare oppgavens andre problemstilling.

I kapitlet “Spoiled and Mashed Up: Viewer-Created Paratexts” fokuserer Gray (2010) på hvordan fans skaper paratekster. Produktene fra fankreativitet kan, ifølge Gray, utfordre tekstens tiltenkte betydninger, ved å presentere egne alternative tolkninger. Således innebærer det å lage egne paratekster å bidra til, forsterke og eller personalisere den tekstlig verden. Gray (2010, s. 165) påpeker så at seer-skapte paratekster gir, enten de er gjennom skapelse, forbruk eller begge deler, seerne sin egen stemme til å uttrykke interesser om en tekstlig verden. De fanproduserte podkastene er da spesielt interessante i det at vertene bokstavelig talt kan si sin mening om alt fra casting-beslutninger og forhold utover det tematiske i teksten, til plott og innhold i bestemte episoder.

Selv om Gray flere ganger nevner podkast som et eksempel på paratekst, utdyper han ikke hvorfor eller hvordan. Innledningsvis i boken skriver han at han vil undersøke rollen som DVD-er, podkaster og andre kilder til forfatterintervjuer har, i forsøk på å gjenopplive skikkelsen til forfatteren, som litteratur- og kulturstudie-teorier lenge har tenkt er død (Gray, 2010, s. 19). Hans argument her er at DVD-ene og podkastene gjentatte ganger insisterer på at TV-seriene de omhandler er bedre enn andre, og er en sentral del i konstruksjon av verdidiskurser. Dette er ikke et fokuspunkt i de valgte fanpodkastene. Likevel når en kommer til kapitlet “Bonus Materials: Digital Auras and Authors”, som tar for seg verdiskapning gjennom nettsider, DVD-er og podkaster, skrives det lite konkret om podkast. Samtidig tar han ikke for seg fanpodkaster, men heller offisielle podkaster laget av kringkasterne av TV-seriene. I innledningen påpekte jeg at mitt fokus vil være fanpodkaster, da slike offisielle podkaster er en del av markedsføringsstrategien til TV-seriene, som vil kunne gjøre diskursen mer kommersiell. Jeg har også i det teoretiske kapitlet kommentert på at det er en paratekstuell forskjell på offisielle og fanproduserte podkaster. Jeg anser offisielle podkaster å fungere mer som peritekster, hvor avsenderen er autografisk, og fanpodkaster som epitekster, som har en allografisk avsender. Offisielle podkaster er en mer integrert del av kjerneteksten,

mens fanpodkaster befinner seg utenfor kjerneteksten. I offisielle podkaster vil også innholdet være mer konsentrert om TV-serien, da podkasteren i seg selv er en del av promoteringen. Det er derfor lettere å argumentere for at slike podkaster er paratekster, da det fungerer som bonusmaterieell som skal utvide den tekstlige verden, ved at skuespillerne, manusforfatterne eller regissøren gir lytterne “behind the scenes”-informasjon.

Jeg vil her kommentere på Grays definisjon av paratekstbegrepet. Jeg vil argumentere for deler ved det rent overfladisk overlapper med Mittells transmedia-utvidelser, uten at Gray tilfører begrepet noe. Mittell definerer transmedia-utvidelser som tilleggs-segmenter, og trekker frem salgsfremmende nettsteder, merchandise og “behind the scenes”-materiale som eksempler. Det samme anser Gray å være paratekster, og nevner blant annet plakater, videospill, markedsføring og merchandise som eksempler. Definisjonsmessig står dermed både transmedia-utvidelser og paratekster som tekstlige utvidelser. Jeg har derfor foreslått et skille mellom begrepene hvor jeg hevder at paratekster har et mer litterærteoretisk perspektiv, mens transmedia-utvidelser opprettes i en industriell kontekst. Dette er fordi transmedia-utvidelser har som mål å utvide universet, noe ikke paratekster nødvendigvis må. Paratekster kan ha fortolkende eller evaluerende kvaliteter. Disse overlappende definisjonene kan skape begrepsforvirring og utydelig forskning. Jeg har derfor sagt meg uenig i Grays valg av begrepet paratekst når han omtaler det Mittell tidligere har beskrevet som transmedia-utvidelser.

I boken starter Gray med å definere paratekstbegrepet, og deretter ramse opp eksempler på paratekst. Han forklarer ikke hvert enkelt eksempel, eller hvordan det fungerer som en paratekst, men forsøker å la definisjonen han har gitt dekke det som oppramses. Med andre ord er ikke alle eksemplene like godt begrunnet, og Gray forklarer dermed ikke hvordan han anser podkast å være en paratekst. Det finnes mange ulike podkastsjangere som Gray ikke tar høyde for, siden han kun går nærmere inn på offisielle TV-serie-podkaster. Når han nevner podkast som eksempel på paratekst innledningsvis, nevner heller ikke Gray at det er snakk om offisielle TV-serie podkaster, men skriver at han vil se på podkast og andre kilder til forfatterintervjuer. Det er derfor vanskelig å si om Gray mener at podkastmediet generelt, eller kun den typen podkast han nevner, er det han regner som paratekster.

Paratekstbegrepet er ganske altomfattende, men Gray (2010, s. 23) hevder hemmeligheten bak forståelse av paratekster ligger i samspillet mellom parateksten og tekstualiteten: Hva er parateksten i forhold til kjerneteksten? Hvordan bidrar parateksten til å gi mening om teksten? Og hvordan aktiverer, kontekstualiserer eller endrer parateksten tekstualiteten? Min underproblemstilling tar sikte på å undersøke om Grays definisjon faktisk

dekker og gjelder for fanpodkastene jeg tar for meg i studien. Derfor vil jeg videre se nærmere på hvordan fanpodkastene kan fungere som paratekster, og komme tilbake til spørsmålene Gray stiller angående sammenhengen mellom paratekster og kjernetekster.

6.2 Fanpodkastens funksjon

I søken etter en definisjon på hva fanpodkaster er, ser jeg det nødvendig å diskutere hvilke funksjoner fanpodkaster har. Ved å undersøke dette kan det muligens belyse hva fanpodkaster er i forhold til kjerneteksten, samt hvordan de bidrar til å gi mening om teksten. I det teoretiske kapittelet trakk jeg frem Genette (1997), Solhjell (2001) og Birke og Christ (2013), som teoretikere som har sett på parateksters mulige funksjoner. Fra det anser jeg det Birke og Christ kaller tolkningsfunksjonen, samt Solhjells kritiserende funksjon som mest relevant når jeg vil se på paratekstuelle funksjoner fanpodkaster kan ha. I tillegg vil det være aktuelt å se på Genettes grunnleggende teori om paratekster, og hvordan slike tekster kan supplere med konnotativ verdi, i søken etter å forstå hva en fanpodkast er til kjerneteksten.

Før jeg tar for meg funksjonene til fanpodkastene, vil jeg først se på hva vertene faktisk gjør med fandomen. Enkelt forklart produserer vertene et produkt med utgangspunkt i et fanobjekt, der de får uttrykt sin interesse for fandomen. Denne studien tar for seg fanpodkaster sentrert rundt TV-serier, som på lik linje med andre fanskapte produkter, kan skape nye betydninger for fanobjektet. Dette gjøres da gjennom diskusjoner rundt, tolkninger og formidling av det vertene har funnet i teksten. Å uttrykke seg og sine meninger er en naturlig integrert del i podkaster. Podkastvertene deler tanker seg i mellom, simultant som de deler med lytterne sine. Likeså er det å vise at de er fans, og å knytte seg til fanobjektet med en podkast dedikert til TV-serien, et lag av det å uttrykke sin fandom. Dette minner om det John Fiske (1992) skriver om uttrykksproduktivitet og tekstproduktivitet.

Uttrykksproduktivitet handler om at fans uttrykker sin fandom til omverdenen (Fiske, 1992, s. 38). Tekstproduktivitet er derimot når fans skaper og sirkulerer egne tekster, basert på kjerneteksten. Hvordan tekster podkastvertene produserer og hvordan de uttrykker seg og sin fandom, er det som avgjør hvorvidt de er paratekster eller ikke.

Fanpodkastens grunnleggende funksjon vil jeg påstå er å gi fans muligheten til å høre andre fans sine diskusjoner rundt fanobjektet, når de selv ønsker å lytte til det. Sistnevnte er en vesentlig del, da "timeshift"-aspektet er et av podkastmediets viktigste særtegn (Markman & Sawyer, 2014). Lytterne er også interessert i å høre tanker, tolkninger og funn om TV-serien, og å være en del av det Jenkins kaller "knowledge communities". Fanpodkaster blir et

rom som skapes mellom fans, hvor fans kan høre andre fans snakke om, drøfte og diskutere rundt det felles fanobjektet. Samtidig har podkastmediet i seg selv en underholdningsfunksjon, som har betydning når podkastvertene skal forme produktet og diskursen. Dette har jeg tidligere diskutert hva angår vertene og selvspill, hvor vertene er klar over balansen mellom deling av privatliv og rollen som underholder. Markmans (2012) undersøkelse om podkastverters motivasjoner viser at underholdningsaspektet og den personlige involveringen, var avgjørende for informantenes driv til å starte en podkast. I likhet med podkastvertene i undersøkelsen, tolker jeg ut ifra podkastepisodene at vertene fra de valgte fanpodkastene også har innholdsmessige og personlige motiver for podkastingen. Markman (2012) trekker frem tre mulige innholdsmessige motiver: (1) elsker emnet; (2) utvide eller forbedre annet innhold; (3) markedsføre annet innhold, mennesker eller tjenester. De personlige motivene han observerte er: (1) glede eller underholdning; (2) forbedre eller opprettholde personlige ferdighetene; (3) demonstrere kompetanse, selvuttrykk eller kreativitet. Det er vanskelig å si hvorvidt deler av vertenes motivasjoner handler om et ønske å forbedre annet innhold eller personlige ferdigheter. Imidlertid vil jeg argumentere for at lidenskap for og demonstrere kompetanse om fanobjektet, selvuttrykk, markedsføring, samt muligheten for å underholde og utfolde seg kreativt er svært gjeldende motiver for vertene i de valgte fanpodkastene. Motiver for podkasting utforsket Markman videre sammen med Sawyer (2014) i en studie jeg presenterte i det teoretiske kapittelet. Fra denne studien vil jeg trekke frem kreativitetsfaktoren, som indikerer at podkastverter kan motiveres av et ønske om å være en del av en gruppe eller bevegelse som lar de vokse personlig, ved å forbedre ferdighetene sine og ved å fungere som et middel for selvuttrykk. Ikke bare får vertene i fanpodkastene ta del i podkastbevegelsen, men også i fandommen til *Skam* eller *Buffy the Vampire Slayer*, samtidig som de får uttrykt seg selv.

Et av fanpodkastenes nøkkelpunkt er hvordan podkastvertene forstår, leser og tolker bestemte scener, karakterer, eller episoden i sin helhet. I analysekapitlene har jeg sett nærmere på hvordan podkastvertene bruker dekodning, humor og personalisering i tolkningen, samt hvordan de tolker den fiktive diskurs. Jeg har utforsket hvordan vertene kritiserer gjennom humor, eller kritiserer troverdigheten ved elementer i TV-seriene. Dog, som sett i analysen, er ikke det å kritisere vektlagt like mye som det å tolke. Fanpodkastene har dermed først og fremst fortolkende og deretter evaluerende kvaliteter. Samtidig er et av mine fremste argumenter i analysen at tolkningene er basert på personlig syn og interesser. Også symbolikken i TV-serie-episodene tolkes etter hva podkastvertene selv er mest opptatt av. Tolkning er det vertene vektlegger og bruker mye tid på. Samtidig vil jeg hevde at selve

tolkningen ikke er det viktigste, men heller hvem som tolker. Ser en da på Birke og Christs (2013) tolkningsfunksjon vil jeg argumentere for at den ikke samsvarer med funksjonen til tolkningene i fanpodkastene. Birke og Christ (2013, s. 67) forklarer tolkningsfunksjonen som at paratekstuelle elementer antyder for leseren spesifikke måter å forstå, lese eller tolke teksten. Fanpodkastene er basert på podkastvertenes personlige tolkninger rundt diverse aspekter ved TV-seriene og episodene. Der er det betydningsfulle fortrinnsvis det personlige, identifisering eller utgangspunktet for tolkningen, mens for Birke og Christ er det derimot selve tolkningen og paratekstens rolle i forhold til tolkningen som er det viktige. Noe av det samme gjelder Solhjells (2001) kritiserende funksjon, som involverer å bedømme kvaliteten på verket. Da podkastvertene allerede er fans av TV-serien, får det kritiserende i fanpodkaster et mer personlig preg, der vertene bedømmer og gjør humor av valg knyttet til produksjonen, plottet og rekvisitter, valg tatt av karakterer eller troverdigheten til TV-serien.

Diffrient (2010) analyserte to fanpodkaster om TV-serien *Gilmore Girls*, der undersøkelsen viste hvordan vertene oppmuntret fansen til å bli mer aktive seere, og fungerte som en katalysator for å ytterligere bygge det digitale fansamfunnet. Jeg vil foreslå at fanpodkaster generelt oppmuntrer lytterne til å ha et mer aktivt forhold til sine favoritt medietekster. I tillegg, siden det talte ord vektlegges i stor grad, egner podkast seg spesielt godt til å kommentere på og kanalisere diskursene som er generert i og rundt *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer*. Dette blir da den grunnleggende sekundære funksjonen til fanpodkaster – å oppfordre til mer aktiv fandom. Samtidig vil jeg også argumentere for at den personlige tilnærmingen i fanpodkastene gir konnotativ verdi. De knytter tematikken og hendelsene i TV-serien til egne liv og interesser ved å assosiere og personalisere, og oppfordrer andre fans til å gjøre det samme. Selv om jeg anser dette som konnotativ verdi, er det ikke det samme som Genette beskriver. Genette (1997) tar for seg peritekster, altså paratekster som befinner seg i kjerneteksten. Hvis fanpodkaster er paratekster vil de som nevnt kategoriseres som epitekster. Jeg har derfor valgt å overføre begrepet konnotativ verdi til epitekster og beskrive det som den sekundære verdien som skapes og oppstår i slike tekster. Her tenker jeg på de sekundære elementene som kan gi noe ekstra til fandommen ved å utvide fan-universet, eller ved å tilby noe som gir konnotativ verdi utover selve fanobjektet. Ser en det ekskludert fra fandommen, vil jeg påstå at også podkastmediet legger til rette for konnotativ verdi på grunn av podkasters kjennetrekke. Intimiteten og lytterlojaliteten, som gjerne kommer med podkaster, gjør at fans ikke nødvendigvis kun hører på for å fordype seg i fandommen, men også på grunn av vertene. Derfor blir vertenes assosieringer og tolkninger konnotativ verdi, da lytterne bryr seg om hva vertene spesifikt mener om fanobjektet.

Ettersom en ikke kan skille podkasters kjennetegn fra fanpodkaster, blir vanlige trekk ved podkast også en del av fanpodkasters funksjoner. I utgangspunktet ønsker nok lytterne i første rekke å finne likesinnede som er like opptatt av fanobjektet som dem, men intimiteten og lytterlojaliteten som podkaster skaper, kan også gi lytterne en følelse av “vennskap” og samhold. Med studiosamtale-sjangeren får i tillegg vertene vist frem seg selv, og hvor engasjert de er i fandommen, noe som gjør fanpodkastene til en form for selvpromotering. Således vil jeg påstå at en kan høre på fanpodkastene uten å faktisk ha sett på TV-seriene. Dette er et resultat av podkastens intime natur, da lytterne kan føle at de er venner med podkastvertene. Det viktigste i fanpodkastene er hva podkastvertene syns om symbolikken, ikke nødvendigvis hva symbolikken betyr. Det står i kontrast til andre paratekster, hvor det tekstlige er i fokus, og hvem som ytrer seg ikke er det betydningsfulle.

6.3 Diskursen avgjør definisjonen

Fanpodkastene om *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer* har paratekstuelle funksjoner, men det ikke disse funksjonene som kommer i første rekke. Selv om vertene går inn i teksten, dekode og analyserer, er det den personlige tilnærmingen, i tolkninger og personaliseringer, som preger podkastene mest. Dette er noe av det som kjennetegner samtalepodkaster, da det er selve dialogen, menneskene og meningsutvekslingene som er det viktige.

Gray (2010) nevner offisielle podkaster som eksempel på paratekster som fungerer som bonusmateriale. Avsenderne av slike podkaster er kringkasterne av TV-serien, og derfor faller slike podkaster innenfor en annen sjanger enn hva jeg tar for meg i denne studien. Selv om de offisielle podkastene antageligvis kan kategoriseres som samtalepodkaster om en bestemt TV-serie, er det likevel markedsføringsaspektet som er viktigst. Jeg vil derfor først fremme at sjangeren for podkastene har noe å si i forhold til definisjonen. Podkastene Gray beskriver, samt for eksempel portrettintervju-podkaster eller dokumentar-podkaster om fanobjekter, kan muligens likne eller fungere mer som paratekster, enn hva fanpodkaster med samtaler om en bestemt TV-serie gjør. Dette er fordi en kan være mer personlige og dele mer av seg selv i slike samtalepodkaster, kontra hva en kan i paratekster med mer rigide sjangertrekk. Den personlige tilnærmingen i studiosamtale-sjangeren legger til rette for parasosiale bånd mellom podkastvertene og lytterne. Horton og Wohl (1956, s. 216) påstår at publikum oppfordres til å utvikle parasosiale bånd gjennom medietekster, og beskriver forholdet som en illusjon av et tilsynelatende «face-to-face-relationship» som oppstår mellom publikummet og medieaktørene. I en selvidentifiserende diskurs legges det særlig til rette for

parasosiale bånd ved at vertene inviterer lytterne inn i deres liv. Parallelt vil jeg nevne at sjangervalg kan ha betydning for hvilke diskurser som skapes. Det vil vanskelig gjøres å ha en selvidentifiserende diskurs i en sjanger hvor objektivitet er et mål. Studiosamtale-sjangeren er derfor spesielt godt egnet for en selvidentifiserende diskurs.

Hva podkastvertene sier og hvordan de formidler det, har betydning for hva fanpodkastene er, særlig når den mest fremtredende diskursen i fanpodkasten er selvidentifiserende. Samtidig, når en hører på de valgte fanpodkastene, er det naturlige forskjeller i den selvidentifiserende diskursen. Fokuset i diskursen er annerledes på grunn av omstendighetene rundt fanobjektet. *Buffy the Vampire Slayer* er en eldre TV-serie som ble avsluttet for flere år siden. Podkastvertene har trolig sett serien mange ganger, og har med det kunnet fordype seg grundigere, og deretter produsert fanpodkaster. Serien er mer plottbasert enn hva *Skam* er, noe som åpner for mer flere plottfortolkninger. En kan derfor påstå at *Buffy*-podkastvertene er mer forensic i sin fandom, da de har tydeligere interesse for det undersøkende, og det å forstå kompleksiteten i serien. *Skam* er derimot en karakterbasert TV-serie, med identifisering som hovedfokus. *Skam*-podkastvertene produserte podkastene simultant som serien ble sendt, som ga mer umiddelbare reaksjoner. Forskjellen i den selvidentifiserende diskursen, som er grunnet i at *Buffy The Vampire Slayer* er en mer plottbasert TV-serie enn hva *Skam*, kan være grunnen til at *Skam*-podkastene virker som noe mer eget. Derfor kan det og være lettere å tenke at *Buffy*-podkastene er mer liknende paratekster enn hva *Skam*-podkastene er. Likevel vil jeg hevde at diskursen legger føringen, og med den selvidentifiserende diskursen blir fanpodkastene noe mer enn tekstlige utvidelser.

6.3.1 Mer enn kun paratekst

Fans som skaper paratekster kan, ifølge Gray (2010), lage egne tekster og fylle dem med personlige betydninger. Seerskapte paratekster gir fans en mulighet til å uttrykke sine interesser om fanobjektet, og dermed kan fans gjennom paratekstuell skapelse bidra til, forsterke eller personalisere den tekstlige verden. Jeg har valgt å betrakte paratekstbegrepet i et litterærteoretisk perspektiv, hvor målet ikke bare er tekstlig utvidelse, men at paratekster også kan ha fortolkende eller evaluerende kvaliteter. Grays definisjon er ganske vid, og rommer nærmest alt som utvider, fortolker eller evaluerer fanobjektet. I denne brede definisjonen virker fanpodkaster tilsynelatende som paratekster, da de valgte fanpodkastene både fortolker og evaluerer tekstene, samtidig som de personaliserer den tekstlige verden.

Går en tilbake til Grays tre spørsmål om paratekstens forhold til kjerneteksten, og ser de i lys av det jeg har diskutert om fanpodkasters funksjoner, samt diskursene jeg har identifisert, ser en at svarene ikke er så selvsagte. Fanpodkastene oppfyller Genettes (1997) eneste obligatoriske paratekstuelle funksjon, som er å utpeke eller identifisere deler av teksten. De tar for seg fanobjektene *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer*, men utvider tematikken i tekstene med personlige tolkninger og digresjoner. Mest fremtredende er den selvidentifiserende diskursen, hvor særlig *Skam*-podkastene personaliserer hendelsene og karakterene, og forteller liknende historier fra egne liv, eller hvordan de ville handlet i situasjonene karakterene befinner seg i. Det å tolke den fiktive diskursen, og å kontekstualisere den, fungerer ikke bare som tolkninger av kjerneteksten, men gir vertene en mulighet til å fremme sine politiske verdier og syn på samfunnet. Dette er spesielt fremtredende i *Buffy*-podkastene, som er i tråd med mye av det akademiske fokuset rundt *Buffy the Vampire Slayer*. Selv også i den næranalytiske diskursen er podkastvertene personlige, da de dekode symbolikken ut i fra egne interesser, og blander humor inn i tolkningene, noe som viser mye av vertenes personlighet.

I *Buffy*-podkastene vektlegger vertene drøftinger rundt den fiktive diskursen der de forsøker å kontekstualisere den, og da særlig ved å trekke det mot det de personlig er opptatt av. Vinklingen i podkastene er noe annerledes, og som lytter velger en *Buffy*-podkast basert på hva en er interessert i. *Buffering the Vampire Slayer*-vertene fokuserer på den overordnede tematikken, og kombinerer tolkninger og diskusjoner med intern humor og humor basert på inkongruenser i TV-serien. *Still Pretty*-vertene er feminister som tolker symbolikk og budskap ut i fra deres politiske standpunkter og verdisyn. Vertene i *Skam*-podkastene relaterer til sine egne liv, og forteller svært personlige historier hvor de ofte utleverer seg selv. Derfor, når en hører på *Skam*-podkaster, hører en ikke bare på hva vertene tenker om forholdet til Isak og Even, men også om deres erfaringer med psykiske lidelser, misforståelser i forhold, det å opprettholde vennskap og deres tid på videregående skole. I *Skampod* får en høre kjendiser prate om *Skam*, og om deres personlige forhold til tematikken som tas opp. *Sammen om Skammen* er studenter nærmere den tiltenkte målgruppen, som identifiserer seg med karakterene ved å fortelle liknende tenåringshistorier, både fra livet deres på videregående skole og fra studenttilværelsen. Det er ikke fortolkningene eller evalueringene som gjøres av podkastvertene som er appellen, men heller vertenes personlige historier og tanker om det tematiske fra *Skam*.

Podkast er personlig media, og podkastteknologien har gitt vertene nye muligheter for selvuttrykk. Selvuttrykk er nært knyttet til kreativitet, i det at kreative beslutninger fører til et

produkt som iboende er representativt for skaperen. Hvordan de former podkasten er en del av selvtuttrykket, samt at utformingen av programmet er noe av det som gjør at lytterne kommer tilbake til, og abonnerer på podkasten. I tilfellene av de valgte fanpodkastene er den diskursive utformingen også en av grunnene til at folk hører på. Selvspillet – det at podkastvertene underholder samtidig som de kan få vist seg frem, er en del av kreativiteten. Underholdningen er nærlesningen, personaliseringene og tolkningene av fanobjektene, mens delingen av det private og utgangspunktet for disse tolkningene er den personlige tilnærmingen. Denne balansen er et av trekkplastrene til fanpodkastene, da lytterne bryr seg både om TV-serien, og de som snakker om TV-serien. Det Ytreberg (2002) og Lindgren (2016) skriver om uformell omgang som de hevder formidler gjensidighet og tillit, og gjør at lytterne får inntrykket av at de kjenner personene i studio, blir dermed relevant når en diskuterer funksjonene og appellen til fanpodkaster.

Selv om jeg argumenterer for at alle de valgte fanpodkastene genererer næranalytisk og selvidentifiserende diskurser, skaper den kreative utformingen av podkastene naturlige forskjeller innad i diskursene. På grunn av hvor forensic vertene er i sin fandom, kan *Buffy*-podkastene fremstå mer som paratekster enn hva *Skam*-podkastene gjør. Likevel vil jeg argumentere for at ingen av dem er paratekster. Med en selvidentifiserende diskurs blir fanpodkastene noe mer distinkt. Jeg utelukker ikke at fanpodkaster kan være paratekster, men her bør det videre forskning til for å undersøke dette, og da inkludere fanpodkaster med andre diskurser som en del av empirien. Å være en paratekst til TV-seriene er heller ikke hovedfunksjonen til de valgte fanpodkastene. Målet er ikke å tekstlig utvide universet, men derimot å plassere seg selv inn i diskusjonen rundt fanobjektene, ved å fremme sine synspunkter om den tekstlige verdenen og tematikken, i tillegg til å vise frem seg selv gjennom selvtuttrykk og selvpromotering. De valgte fanpodkastene står derfor som selvstendige tekster, hvor utgangspunktet er *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer*, men der diskusjonene og diskursene går utover TV-seriene.

7. KONKLUSJON

I denne oppgaven har jeg kartlagt hva podkastvertene snakker om, når de snakker om *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer*, og hvordan de snakker om det. Jeg har dermed tatt for meg hvordan podkastvertene i de valgte podkastene forholder seg til TV-serie-diskurser, samt hvordan podkastformatet tilfører noe til diskursene. Formålet med oppgaven var å undersøke de fremste TV-serie-diskursene som jeg identifiserte i podkastene, med et ønske om å forstå hva disse fanpodkastene er til TV-seriene de omhandler. Jeg har derfor også utforsket fanpodkastenes funksjoner, og spesielt hva de identifiserte diskursene har å si for funksjonene.

Problemstillingene er forsøkt besvart gjennom fortolkende tekstanalyse av fire fanpodkaster om TV-seriene *Skam* og *Buffy the Vampire Slayer*, samt ved å ta for meg tidligere forskning om podkast, diskurs rundt TV-serier og paratekstbegrepet. Teorikapittelet er ment å gi et bakteppe for hvorfor en studie som dette er berettiget, og for å plassere oppgaven i fagfeltet. Fanpodkastene er strategisk valgt etter en antagelse om at fremgangsmåtene og vinklingene innad i podkastene er varierende. Da jeg har erfaring med å produsere en samtalepodkast, som tar for seg en bestemt TV-serie, valgte jeg å bruke meg selv som en del av forskningsmaterialet. I metodekapittelet, hvor jeg diskuterte de etiske vurderingene jeg har tatt, argumenterte jeg for at det kanskje kan være fordelaktig i en slik undersøkelse jeg har foretatt meg. Her presenterte jeg også uttrykket “aca-fan” som Cristofari og Guitton (2016) anser som et knutepunkt mellom akademia og fansamfunn, hvor forskeren er kjent med begge språkene.

7.1 TV-serie-diskurser i fanpodkastene

Hvilke konkrete TV-serie-diskurser skaper TV-serie-podkastene; Skampod og Sammen om Skammen, og Buffering the Vampire Slayer og Still Pretty, og på hvilke måter skapes diskursene?

For å besvare hovedproblemstillingen identifiserte jeg de to mest fremtredende diskursene i fanpodkastene – næranalytisk diskurs og selvidentifiserende diskurs. Først undersøkte jeg hvordan fanpodkastene forholder seg til diskurser rundt TV-serier, ved å se på hvordan de stiller seg til allerede etablerte begreper fra fagområdet. Jeg fant da at en næranalytisk diskurs

også produserer en orienterende diskurs. Jeg innlemmet Mittells (2015) begrep orienterende paratekster og så på hans tre typer av orienteringspraksis som er oppsummering, analyse og utvidelser, i forhold til de valgte fanpodkastene. Likheten mellom fanpodkastene i den næranalytiske diskursen ligger nettopp i den orienterende praksisen. Podkastvertene refererer til og knytter hendelser i seriene opp mot tidligere episoder og symboler, og forsøker å forstå flere scener samtidig ved å prøve og se det større bildet. Vertene veksler mellom å kun analysere det som allerede finnes i teksten, samt å trekke inn informasjon fra andre tekster eller virkeligheten. De tre ulike modusene for orientering blandes dermed sporadisk gjennomgående i podkastene når vertene diskuterer TV-serie-episodene. Mittell (2015) påpeker at modusene kan være overlappende, og orienterende paratekster kan ha flere moduser enn bare en, men skriver først og fremst om skriftlige medier. Jeg vil påstå at skillet blir enda mer flytende i muntlige medier basert på funnene fra fanpodkastene.

Jeg har også valgt å knytte Mittells (2015) forensic fandom-begrep til den næranalytiske diskursen. Forensic fans ønsker å undersøke teksten nærmere for å forstå kompleksiteten i historiefortellingen. Denne interessen speiles i vertenes fokus på å dekode det usagte, symbolikken og virkemidlene i TV-serie-episodene. I tillegg vil jeg hevde at de humoristiske skråblikkene underbygger den næranalytiske diskursen og er en del av vertenes forensic fandom. Det viser at vertene ser nærmere på selv de minste detaljer som kan være betydelige eller ubetydelige for plottet. Det er dog i vertenes forensic fandom forskjellene i den næranalytiske diskursen er tydeligst. Mittell (2015) knytter forensic fandom til “hva er”-transmedia-utvidelser, som er rettet mot å forstå plottet i tekstene. I de ulike podkastene er det klare forskjeller når det gjelder interesse for plott og dekodning, og hva vertene velger å dekode. Dette skyldes de naturlige forskjellene mellom *Buffy*- og *Skam*-podkastene. Podkastvertene i *Buffy*-podkastene diskuterer en TV-serie som er avsluttet for mange år siden, og som er forsket mye på, mens *Skam*-podkastvertene produserte podkastene i takt med TV-serien. *Buffy*-podkastvertene vier mer tid til å tolke seriens symbolikk og plottede koder, enn hva vertene i *Skam*-podkastene gjør. Men fordi *Buffy* er en serie som har blitt gransket mange ganger, velger ofte vertene i *Buffy*-podkastene å tolke og sette kodene opp mot budskapet og karakterene i serien, og andre ekstratekstuelle elementer. *Buffy the Vampire Slayer* er en “serialised series”, med en todelt plottstruktur, hvor det episodiske plottet hovedsakelig består av narrative elementer. Samtidig skulle også serien fungere som en samfunnskommentar, og dermed blir det relevant for vertene å knytte symbolikk og hendelser opp mot seriens budskap, og diskurser fra virkeligheten. *Skam*-podkastvertene tar også for seg symbolikken i episoden og spekulerer om hva som vil skje videre, men dreier ofte samtalen mot

representasjon, og kobler hendelsene på skjermen opp mot virkelig diskurs og egne liv. Dette skyldes nok at *Skam* er en karakterdrevet dramaserie, hvor intensjonen var å lage en serie som ungdommen kunne relatere til. De ulike fokuspunktene i næranalysene samstemmer dermed med tonen til TV-seriene.

Engasjementet og interessen som ligger til grunn i forensic fandom betrakter jeg som en forutsetning for podkastverter som ønsker å produsere en fanpodkast om en bestemt TV-serie. Jeg har derfor foreslått at en næranalytisk diskurs kan anses som en overordnet diskurs for slike fanpodkaster. Som podkastvert skal en underholde lytteren i alt fra 30 minutter til over en time, og jevnlig produsere innhold. En kommer derfor ikke unna å analysere TV-serie-episoden i detalj, og se nærmere på hvilke aspekter ved episoden som kan tolkes.

I andre del av tekstanalysen tok jeg for meg hvordan de valgte fanpodkastene produserer en unik TV-serie-diskurs, som jeg mener er en selvidentifiserende diskurs. Her så jeg nærmere på hvordan vertene plasserte seg i relasjon til fanobjektet, særlig gjennom personalisering og tolkninger av fiktiv diskurs ut ifra personlige interesser. I *Sammen om Skammen* har vertene spesielt fokus på personalisering, og identifiserer seg med karakterene og scenarioene ved å dele erfaringer fra egne liv. I *Skampod* relaterer vertene til karakterene og historiene, men identifiserer seg ofte mer med selve tematikken. Når det gjelder tolkninger av fiktiv diskurs valgte jeg å kategorisere vertenes drøftinger i to ulike retninger: 1) hvordan vertene forholder seg til fiktiv diskurs som lett kan overføres eller sammenlignes med diskurser fra virkelig liv, 2) hvordan vertene velger å tolke enkelte deler ved den fiktive diskursen og selv sette det i kontekst. Sistnevnte er det Mittell (2015) definerer som plottutvidelser, som sikter på å kontekstualisere hendelser i en TV-serie. Jeg har argumentert for at dette er en del av den selvidentifiserende diskursen, da en slik kobling alltid vil være subjektiv, fordi en tolker det ut ifra et personlig ståsted, hvor en vil bruke egne interesser og verdenssyn i drøftingene. I alle de valgte fanpodkastene er det å diskutere og kontekstualisere den fiktive diskursen et fokuspunkt, dog er dette kanskje mer vektlagt i *Buffy*-podkastene. Vertene i *Buffering the Vampire Slayer* fremmer ofte sin politikk gjennom en kombinasjon av tolkning og humor, mens i *Still Pretty*-vertenes orientering av diskurstid viser de tydelig sine holdninger ovenfor virkelige og fiktive diskurser.

Ettersom podkast er personlig media, og særlig på grunn av studiosamtale-sjangeren, muliggjøres en slik personlig TV-serie-diskurs. Vertenes tolkninger og meninger om TV-seriene er grunnpilaren til fanpodkastene. Siden de allerede spiller på seg selv, og viser sine verdier i diskusjonene rundt fanobjektene, blir det også naturlig å trekke inn andre personlige forhold. Jeg har valgt å kalle disse personlige digresjonene, som er knyttet til

handlingene i TV-seriene, for personlige plottutvidelser. Dette er fordi lytterne ofte har interesse i selve podkasten og podkastvertene, så vel som TV-serien fanpodkasten omhandler. Podkasten blir dermed et sted hvor vertene kan sette seg selv på agendaen, i tillegg til fandommen. Derfor er grensen for ytterligere digresjoner så nær at vertene ofte strekker samtalen utover det å personlig relatere seg til fanobjektet, til å også benytte fanpodkasten som et middel for selvuttrykk. Strukturen til de valgte podkastene tillater dette, og gir vertene mulighet til å vise frem og promotere seg selv.

Går en tilbake til det Rustad (2014) skriver om TV-serie-diskurser, vil den næranalytiske diskursen først og fremst fremstå som en plottorientert diskurs, i det at vertene søker etter ledetråder, spekulerer og forsøker å finne svar på de plottede gåtene. Men som Rustad (2014) påpeker er ikke plottorienterte og karakterorienterte diskurser særskilte, og vertene næranalyserer også karakterene i seriene. Den selvidentifiserende diskursen er nokså karakterorientert, siden vertene drøfter utviklingen til bestemte karakterer, og karakterers forhold til hverandre og omgivelsene, men i denne diskursen diskuterer vertene også karakterene, hendelsene og den fiktive diskursen i forhold til egne liv. Ved at vertene ser etter ledetråder og i tillegg trekker inn egne erfaringer, viser disse to diskursene at podkastvertene behandler TV-seriene ut ifra tolkningsreglene identifikasjon og distanse, beskrevet av Amesley (1989) som “double viewing”. Identifikasjon er en naturlig del av den selvidentifiserende diskursen. Dog, i det første analysekapittelet, påstod jeg at også “double viewing” er gjeldende for den næranalytiske diskursen, i og med at selve diskursen krever distansering, men fordi vertene er fans av seriene, og tolker og dekode det de selv er interessert i, blir identifisering uunngåelig. Identifikasjon er dermed et vesentlig aspekt i begge diskursene, noe som gjør definisjonsspørsmålet spesielt interessant.

7.2 Hva er fanpodkaster om TV-serier?

Hvordan kan fanpodkaster fungere som paratekster til TV-seriene Skam og Buffy the Vampire Slayer?

For å kunne besvare mitt andre forskningsspørsmål var jeg først nødt til å tydeliggjøre og skille begrepene jeg benytter meg av i studien. Jeg har derfor diskutert den overlappende betydningen av Mittells transmedia-utvidelse-begrep og Grays paratekstbegrep, og foreslått et skille mellom dem. Jeg anser paratekster å være fra et litterærteoretisk perspektiv, mens

transmedia-utvidelser å komme fra en mer industriell kontekst. Begrepene betyr tilsynelatende det samme, men da jeg ønsker å finne ut hva fanpodkastene er til TV-seriene, var jeg først nødt til å differensiere dem, for å mulig kunne kategorisere og definere fanpodkastene.

Gray (2010) definerer paratekster som tekster, publikum og industri som organisk forekommer som en del av det medierte miljøet. Det kan både være forskjellig fra, likt med eller en integrert del av teksten. I Grays vide definisjon virker det som, ved første øyekast, at fanpodkaster er paratekster til TV-seriene de omhandler. Imidlertid, som vist i diskusjonskapittelet, er det ikke så opplagt. Gray omtaler podkast som paratekst gjennom oppramsing innledningsvis. Senere i boken beskriver han offisielle podkaster om TV-serier som bonusmateriell, der lytteren får tilgang til forfatterintervjuer. Dette er den eneste podkastsjangeren Gray går nærmere inn på når det gjelder podkast som paratekst. Det er derfor vanskelig å tyde om Gray mener podkastmediet generelt kan være paratekster, eller om det er slike kilder med forfatterintervjuer som han mener dekkes av definisjonen.

Grays definisjon er ganske altomfattende, men likevel vil jeg argumentere for at den ikke er gjeldende for de podkastene jeg har valgt å undersøke. Selv om fanpodkastene utvider, fortolker og evaluerer fanobjektens universer, er det ikke nødvendigvis den tekstlige utvidelsen av kjernetekstene som er av størst betydning. I teorikapittelet tok jeg for meg mulige paratekstuelle funksjoner, der jeg trakk frem tolkningsfunksjonen, kritikkfunksjonen og at paratekster kan skape konnotativ verdi, som mulige aktuelle funksjoner for mitt utvalg. Gjennom diskusjonen fant jeg ut at selv om en kan si at fanpodkastene har en tolkningsfunksjon, er ikke tolkningen gjort av vertene det samme som Birke og Christ (2013) beskriver. Liknende kan sies om de andre funksjonene, da jeg påstår at funksjonene i fanpodkastene ikke først og fremst er paratekstuelle. Tolkningene i fanpodkastene er basert på vertenes personlige utgangspunkt, interesser og verdisyn. Målet til podkastvertene i fanpodkastene er heller ikke å tekstlig utvide universene, men å ta del i fandiskusjonene rundt TV-seriene ved å fremme egne tanker om og å relatere til historiene. I tillegg tolker jeg at et annet mål for podkastvertene er basert på deres motivasjoner for å produsere podkastene. Samtidig som vertene får en plattform hvor de får dele sine meninger om fanobjektet, får de også gjennom podkastmediet mulighet til å vise seg frem gjennom selvspill, selvtuttrykk og selvpromotering.

Vinklingen og utgangspunktet for fanpodkastene er det som gjør at funksjonene ikke er paratekstuelle, og jeg har derfor foreslått at diskurs er en vesentlig del av definisjonen av fanpodkaster. De personlige drøftingene, som er tungtveiende i den selvidentifiserende

diskursen og tydelig i den næranalytiske diskursen, er muliggjort på grunn av podkastformatet og sjangeren for de valgte fanpodkastene. Hvem som formidler er en vesentlig del i både *Skam* og *Buffy*-podkastene, og det som gjør at lytterne returnerer og abonnerer. Jeg utelukker likevel ikke at fanpodkaster kan være paratekster, men med en selvidentifiserende diskurs blir de noe mer distinkt, og står som selvstendige tekster.

7.3 Studiens bidrag og forslag til videre forskning

Kvalitativ forskning og tekstanalyse er ikke opptatt av generaliseringer, men heller å bidra med nye konsepter som kan føre til videre forskning. Derfor har jeg foreslått i denne oppgaven at en næranalytisk diskurs i fanpodkaster om bestemte TV-serier kan fungere som en overordnet diskurs for slike podkaster. Dette konseptet vil naturligvis være interessant å forske videre på, og se om det er gjeldende for andre fanpodkaster.

Det jeg anser som et av mine viktigste bidrag med denne studien er funnet om at en selvidentifiserende TV-serie-diskurs muliggjøres i podkaster. En slik personlig og intim diskurs tillattes og tilrettelegges både på grunn av mediet og studiosamtale-sjangeren, og TV-seriene podkastvertene har tatt for seg. Dette skiller seg fra for eksempel skriftlige medier, hvor avsendere gjerne ikke er like personlige i sine omtaler av TV-serier. Podkast er et personlig medium som legger til rette for intime forhold og lytterlojalitet. Særlig på grunn av podkastsjangeren, som baseres på samtaler mellom podkastvertene, gis det plass til at vertene kan gå utenfor tematikken og dele fra egne liv utover det å relatere til TV-serien. Det at lytterne får se mer av vertenes backstage persona, gjør at en selvidentifiserende diskurs kanskje ytterligere utvikler intime forhold mellom podkastvertene og lytterne, som igjen skaper lytterlojalitet.

Som bemerket i innledningen er podkast som paratekst et lite utforsket felt. Det gjør at denne studien er et bidrag til dette feltet, og forhåpentligvis vil være av betydning for de som har interesse for det paratekstuelle. Basert på diskusjonen, der jeg tok utgangspunkt i diskursanalysene og paratekstteori, har jeg konkludert med at de undersøkte fanpodkastene er selvstendige tekster, heller enn paratekster. Som tidligere nevnt utelukker jeg ikke at fanpodkaster kan være paratekster, men her må videre forskning til. Det vil dermed være interessant å studere andre fanpodkaster, med andre TV-serie-diskurser, og utforske om de fungerer som paratekster til kjernetekstene. Videre forskning på dette feltet gjør at vi både kan forstå fanpodkaster om bestemte TV-serier, samt få bredere innsikt i paratekstkonseptet.

8. LITTERATURLISTE

Aanstad, K. (2017, 22. juni) «Skam»-øyeblikkene vi husker best. *Aftenposten*. Hentet fra: <https://www.aftenposten.no/kultur/i/01QVG/skam-oyeblikkene-vi-husker-best>

Abbott, P. (2008) *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

Allen, R. C. (1983) On reading soaps: A semiotic primer. I E. A. Kaplan (red.), *Regarding television* (s. 97-108). Los Angeles: American Film Institute.

Allen, G. (2011) *Intertextuality*. New York: Routledge.

Amesley, C. (1989) How to Watch Star Trek. *Cultural Studies* 3, No. 3 (Oktober 1989), 323–339.

Andersen, J. (2019) *Om hvordan podkasten finner sin form - En analyse av hvordan podkastmediet er tatt imot, og institusjonaliseres, brukes og beskrives i 2019*. (Masteroppgave, Universitetet i Oslo). Hentet fra: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/70254/Jacob-Andersen---Masteroppgave.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Ang, I. (1985) *Watching Dallas: Soap Opera and The Melodramatic Imagination*. London: Methuen.

Armstrong, J. (2017, 10. mars) 10 Best 'Buffy the Vampire Slayer' Episodes of All Time. *Rolling Stone*. Hentet fra: <https://www.rollingstone.com/tv/tv-lists/10-best-buffy-the-vampire-slayer-episodes-of-all-time-113273/angel-season-1-episode-7-114321/>

Baym, N. (2000) *Tune in, log on: soaps. Fandom, and online communities*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Bell, P. (2001) Content Analysis of Visual Images. I T. Leeuwen & C. Jewitt (red.), *The Handbook of Visual Analysis* (s. 10-34). London: SAGE Publications Ltd.

Bengtsson, E., Källquist, R., & Sveningsson, M. (2018) Combining New and Old Viewing Practices, *Nordicom Review*, 39(2), 63-77. <https://doi.org/10.2478/nor-2018-0012>

Berry, R. (2006) Will the iPod Kill the Radio Star? Profiling Podcasting as Radio. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 12(2), 143-162 <https://doi.org/10.1177/1354856506066522>

Berry, R. (2016) Podcasting: Considering the evolution of the medium and its association with the word 'radio'. *The Radio Journal International Studies in Broadcast and Audio Media*, 14(1), 7-22. https://doi.org/10.1386/rjao.14.1.7_1

Berulfsen, B. & Gundersen, D. (2004) *Fremmedord og synonymer blå ordbok*. 5. utg. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Birke, D., & Christ, B. (2013) Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field. *Narrative* 21(1), 65-87. <https://doi.org/10.1353/nar.2013.0003>

Blanchet, R. & Vaage, M. B. (2012) Don, Peggy, and Other Fictional Friends? Engaging with Characters in Television Series. *Projections*, 6(2), 18-41
<https://doi.org/10.3167/proj.2012.060203>

Bottomley, A. (2015) Podcasting: A Decade in the life of a «new» Audio medium: Introduction. *Journal of Radio & Audio Media*, 22(2), 164-169.
<https://doi.org/10.1080/19376529.2015.1082880>

Bowman, T. (2010) Backstage or Frontstage with YouTube. *iConference 2010 Papers*. Hentet fra:
<https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/14938/bowman.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Britton, (2017, 10. mars) 'Buffy' turns 20: a countdown of the show's 20 best episodes. *NME*. Hentet fra:
<https://www.nme.com/blogs/buffy-the-vampire-slayer-best-episodes-2008804>

Brunsdon, C. & Spigel, L. (1997) *Feminist Television Criticism: A Reader*. Berkshire: Open University Press.

Buckingham, D. (1996) *Moving Images: Understanding children's emotional responses to television*. Manchester: Manchester University Press.

Burr, V. (2005, mai) *Bringing Your Own Subtext: Individual differences in viewers' responses to Buffy*. Presentert på the Slayage Conference on Buffy the Vampire Slayer, Nashville. Hentet fra:
<https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/burr1.pdf>

Chandler, D. & Munday, R. (2016) *A Dictionary of Media and Communication* (2. utg.). Oxford: Oxford University Press.

Cohen, J. (1999) Favorite characters of teenage viewers of Israeli serials. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 43(3), 327-345.
<https://doi.org/10.1080/08838159909364495>

Coward, R. (2013) *Speaking Personally: The Rise of Subjective and Confessional Journalism*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Creeber, G. (2006) Analysing Television: Issues and Methods. I G. Creeber (red.), *Textual Tele-Visions an Introduction to Studying Television* (s. 26-43). London: BFI.

Cristofari, C., & Guitton, M. J. (2017) Aca-fans and fan communities: An operative framework. *Journal of Consumer Culture*. 17(3), 713-731.
<https://doi.org/10.1177/1469540515623608>

Dann, L. & Spinelli, M. (2019) *Podcasting: The Audio Media Revolution*. New York: Bloomsbury Academic.

Daugherty, A. M. (2001) Just a girl – Buffy as Icon. I Roz Kaveney (red.), *Reading the Vampire Slayer – an unofficial critical companion to Buffy and Angel* (s. 148-165). London: Tauris Parke Paperbacks.

Den nasjonale forskningsetiske komité (Sist oppdatert 2018, 17. september) *Forskningsetisk veileder for internettforskning*. Hentet 24. november 2019 fra: <https://www.etikkom.no/forskningsetiske-retningslinjer/veileder-for-internettforskning/>

Diffrient, D. S. & Lavery, D. (2010) *Screwball Television: Critical Perspectives on Gilmore Girls*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.

Dumova, T. & Fiordo, R. (2009) *Handbook of Research on Social Interaction Technologies and Collaboration Software: Concepts and Trends*. New York: Information Science Reference.

Everett, E. & Furseth, I. (2013) *Masteroppgaven, Hvordan begynne – og fullføre*. Univeristetsforlaget.

Faldalen, J. I. (2016, 04. juni) - Nerven i “Skam” skal være sterk og relevant. *Rushprint.no*. Hentet fra: <https://rushprint.no/2016/04/nerven-i-skam-skal-vaere-sterk-og-relevant/>

Fiske, J. (1992) The Cultural Economy of Fandom. I L. A. Lewis (red.), *Adoring Audience – Fan Culture and Popular Media* (s. 30-49). London: Routledge.

Fjellro, R. (2018, 05.12). *Podkast*. Store Norske Leksikon. Hentet 16. oktober 2019 fra: <https://snl.no/podkast>

Genette, G. (1997) *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gentikow, B. (2005) *Hvordan utforsker man medieerfaringer?*. Kristiansand: IJ-Forlaget.

Gibbs, J. (2002) *Mise-en-scene. Film Style and Interpretation*. London: Wallflower.

Gibbs, J., & Pye, D. (2005) *Style and meaning: studies in the detailed analysis of film*. Manchester: Manchester University Press.

Giles, D. C. (2002) Parasocial Interaction: A review of the Literature and a Model for Future Research. *Media Psychology*. 4(3). 279–305. https://doi.org/10.1207/S1532785XMEP0403_04

Goffman, E. (1959) *The presentation of self in everyday life*. New York: Anchor Books.

Gorman, D. (2005) Paratext. I D. Herman, M. Jahn & M. L. Ryan (red.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge.

Gray, J. (2003) New Audiences, New Textualities: Anti-Fans and Non-Fans. *International Journal of Cultural Studies*, 6(1), 64–81. <https://doi.org/10.1177/1367877903006001004>

- Gray, J. (2010) *Show sold separately: promos, spoilers, and other media paratexts*. New York: New York University Press.
- Gray, J. & Lotz, A. (2012) *Television Studies*. Cambridge: Polity Press.
- Gripsrud, J. (1999) *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget
- Gripsrud, J. (2011) *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Grodal, T. (2003) *Filmoplevelse: En indføring i audiovisuel teori og analyse*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Grue, J. (2019, 16. september) *Diskursanalyse*. Store Norske Leksikon. Hentet 23. november 2019 fra:
<https://snl.no/diskursanalyse>
- Grønmo, S. (2004) *Samfunnsvitenskapelig metoder*. Bergen: Fagbookforlaget
- Hausken, L. (2000) Tekstteoretiske utfordringer i den medievitenskapelige disiplin. *Norsk Medietidsskrift 1*, 99-113. Hentet fra:
<https://www.idunn.no/nmt/2000/01/tekstteoretiske utfordringer i den medievitenskapelige disi>
- Havens, C. (2003) *Joss Whedon: The Genius Behind Buffy*. London: Titan Books.
- Hill, A. & Calcutt, I. (2007) Vampire Hunters: The Scheduling and Reception of Buffy the Vampire Slayer and Angel in the United Kingdom. I L. Parks & E. Levine (red), *Undead TV: Essays on Buffy the Vampire Slayer* (s. 56-73). Durham: Duke University Press
- Hills, M. (2002) *Fan Cultures*. London: Routledge.
- Hobson, D. (1989) Soap operas at work. I E. Seiter, H. Brochers, G. Kreutzner, & E. Warth (red.), *Remote control: Television, audiences, and cultural power* (s. 150-168). New York: Routledge.
- Hole, K. (2016, 13. oktober) Derfor blir du hektet på Skam: - Dette er ekte, norsk virkelighet! *KRSby*. Hentet fra:
<https://www.krsby.no/kultur/i/eQPxa/derfor-blir-du-hekta-paa-skam-dette-er-ekte-norsk-virkelighet>
- Horton, D., & Wohl, R. R. (1956) Mass communication and para-social interaction. *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes*, 19, 215–229.
- Hågvar, Y. B. (2013) Djevelen ligger i diskursen – En kritisk diskursanalyse av Marte Krogh-saken i VG. *Norsk medietidsskrift* (20), 200-222. Hentet fra:
<https://www.idunn.no/nmt/2013/03/djevelen ligger i diskursen - en kritisk diskursanalyse av>

Jarvis, C., & Burr, V. (2011) 'The Transformative Potential of Popular Television: The Case of Buffy the Vampire Slayer'. *Journal of Transformative Education*, 9 (3), 165–182.
<https://doi.org/10.1177/1541344612436814>

Jenkins, H. (1992) *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. New York: Routledge.

Jenkins, H. (2000) Star Trek rerun, reread, rewritten: Fan writing as textual poaching. I H. Nocombe (red.), *Television: The Critical View* (s. 85-107). Oxford: Oxford University Press.

Jenkins, H. (2006) *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York: New York University Press.

Jenkins, H. (2006) *Fans, bloggers and gamers: participatory culture*. New York: New York University Press.

Jenkins, H. (2009, 12. desember) "The Revenge of the Origami Unicorn". Hentet fra: http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html

Jensen, L. B. (2011) *Indføring i tekstanalyse*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.

Jerslev A. (2016, 15. september) Anmeldelse af den norske tv-serie Skam - Forever young. *Kommunikationsforum*. Hentet fra: <https://www.kommunikationsforum.dk/artikler/Anmeldelse-af-den-norske-tv-serie-Skam>

Jham, B., Duraes, G., Strassler, H. & Sensi, L. (2008) Joining the Podcast Revolution. *Journal of dental education*, 72(3), 278-281. Hentet fra: <http://www.jdentaled.org/content/72/3/278.full>

Johnson, D. (2007) Fan-tagonism Factions, Institutions, and Constitutive Hegemonies of Fandom. I J. Gray, C. Sandvoss, C. Harrington, & H. Jenkins, (red.), *Fandom: identities and communities in a mediated world* (s. 285-300). London, New York: New York University Press Pub

Kann-Rasmussen, N. Quist, P. & Veel, K. (2017) Efter SKAM Kollektive perspektiver på den individuelle oplevelse. *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling*, 2. 1-6. Hentet fra: <https://tidsskrift.dk/ntik/issue/view/6990/523>

Karras, I. (2002) The Third Wave's Final Girl: Buffy the Vampire Slayer. *Thirdspace: A Journal of Feminist Theory and Culture*, 1(2). Hentet fra: <http://journals.sfu.ca/thirdspace/index.php/journal/article/view/karras/50>

Kellner, D. (2004) Buffy, The Vampire Slayer as Spectacular Allegory: A Diagnostic Critique. I S. Steinberg & J. Kincheloe (red.), *Kinderculture: The Corporate Construction of Childhood*. Boulder, CO: Westview Press.

Krüger, S. & Rustad, G. C. (2019) Coping with Shame in a Media-saturated Society: Norwegian Web-series Skam as Transitional Object. *Television & New Media*, 20(1), 72-95.
<https://doi.org/10.1177/1527476417741379>

- Kjus, Y. & Kaare, B. H. (2006). *Humor i mediene*. Oslo: Cappelen akademisk.
- Larsen, P. (1999) Teoretiske og analytiske grunnbegreper. I P. Larsen & L. Hausken (red.), *Medievitenskap: Bind 2: Medier - tekstteori og tekstanalyse* (s. 15-30). Bergen: Fagbokforlaget.
- Lindgren, M. (2016) Personal narrative journalism and podcasting. *The radio journal – international studies in Broadcast & Audio Media*, 23(1), 23-41.
https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.1386/rjao.14.1.23_1
- Llinares, D., Fox, N. & Berry, R. (2018) *Podcasting: New Aural Cultures and Digital Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Lüders, M. (2007) *Personlige medier: Livet mellom skjermene*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Lüders, M. (2008) Conceptualizing personal media. *New Media & Society*, 10(5), 683-702.
<https://doi.org/10.1177/1461444808094352>
- MacDougall, R. C. (2011) Podcasting and Political life. *American Behavioral Scientist*, 55(6), 714-732. <https://doi.org/10.1177/0002764211406083>
- Magnus, M. (2016) SKAM - når fiksjon og virkelighet møtes. *Nordicom-Information*, 38(2), 31-38. Hentet fra:
https://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/nordicom-information_38_2016_2_31-38.pdf
- Markman, K. (2012) Doing radio, making friends, and having fun: Exploring the motivations of independent audio podcasters. *New Media & Society*, 14(4), 547-565.
<https://doi.org/10.1177/1461444811420848>
- Markman, K. & Sawyer, C. (2014) Why pod? Further Explorations of the Motivations for independent Podcasting. *Journal of Radio & Audio Media*, 21 (1), 20-35. Hentet fra:
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19376529.2014.891211>
- McKenzie, P. J., Burkell, J., Wong, L., Whippey, C., Trosow, S. E., & McNally, M. B. (2012). User-generated online content 1: Overview, current state and context. *First Monday*, 17(6). Hentet fra:
https://www.researchgate.net/publication/228057505_User-generated_online_content_1_Overview_current_state_and_context
- Middelton, J. (2007) Buffy as Femme Fatale: The Cult Heroine and the Male Gaze. I L. Parks & E. Levine (red.), *Undead TV: Essays on Buffy the Vampire Slayer* (s. 145-167). North Carolina: Duke University Press.
- Mittell, J. (2004) *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American culture*. New York: Routledge.
- Mittell, J. (2015) *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. NYU Press.

- Modelski, T. (1983) The rhythms of reception: Daytime television and women's work. I E. A. Kaplan (red.), *Regarding television* (s. 67-84). Los Angeles: American Film Institute.
- Morreall, J. (2005) Humor and the Conduct of Politics. I S. Lockyer & M. Pickering (red.), *Beyond a joke: the limits of humour* (s. 63-78). New York: Palgrave Macmillan.
- Morris, T. & Williams, R. (2008) *Expert Podcasting Practices for Dummies*. Indiana: Wiley Publishing, INC.
- Mulkay, M. (1988) *On humour: Its nature and its place in modern society*. Cambridge: Polity.
- Murray, S. (2009) Servicing 'self-scheduling consumers': Public broadcasters and audio podcasting. *Global media and communication*, 5(2), 197-219.
<https://doi.org/10.1177/1742766509341610>
- Nead, L. (1988) *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*. Oxford: Blackwell.
- NRK-plakaten (2019) NRK. Hentet 28. oktober 2019 fra:
<https://www.nrk.no/informasjon/nrk-plakaten-1.12253428>
- Norsk Rikskringkasting (2015, 28. desember) *Kurer 406: Podkast* [Audio podkast]. Hentet fra:
<http://podtail.com/podcast/nrk-kurer/kurer-406-podkast/>
- Norsk Rikskringkasting (2018) *Podkastoppskrift NRK* [Lysarkpresentasjon]. Hentet fra:
<https://nrkpodkastdag.wordpress.com/podkastoppskrift-nrk/>
- Nyre, L., & Eide, L. (2004) *Radiatoradio: lyd i journalistikk*. Oslo: Samlaget.
- Ott, E. & Hayashi, N. (2007) *Systems for inserting advertisements into a podkast*, Yahoo! Inc.
- Owen, R. (2018, 31. mai) Why TV Podcasts are the 'Director's Commentary of the Internet Age'. *Variety*. Hentet fra:
<https://variety.com/2018/tv/features/tv-podcasts-outlander-the-americans-little-women-masterpiece-colony-vikings-1202823911/>
- Pellatt, V. (2013) *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Petterson, S. W. (2019) *Facilitating Emotional Engagement - A Textual Analysis of the Teen Soap Opera Skam's Emotionally Motivated Style* (Masteroppgave, Universitetet i Oslo). Hentet fra:
https://www.hf.uio.no/imk/studier/masteroppgave/petterson_master_thesis-.pdf
- Piazza, R., Bednarek, M. & F. Rossi (2011) 'Introduction: Analysing telecinematic discourse.' i Piazza, R., Bednarek, M. & F. Rossi (red.) *Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Films and Television Series* (s. 1-7). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

- Playden, Z. (2001) What you are, what's to come. I R. Kaveney (red.), *Reading the Vampire Slayer – an unofficial critical companion to Buffy and Angel* (s. 120-147). London: Tauris Parke Paperbacks.
- Rose, G. (2016) *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. Oxford: SAGE Publications Ltd.
- Rustad, G. C. (2014) *Contemplating Telephilia: A study of Mad Men, The Wire, Luck and Treme* (Doktoravhandling). Universitetet i Oslo.
- Rustad, G. C. (2016, februar) *Producing Teen Television*. Presentert på Consoleing Passions, Notre Dame Univeristy. Hentet fra: https://www.academia.edu/26377183/Producing_feminist_teen_television
- Rustad, G. C. (2017, september) *The Norwegian Webseries Skam and “The Future of Television?”: Teens, Screens and Distributional Aesthetics*. Presentert på Trans-TV Conference, Westminster University.
- Rustad, G. (2019, 22. februar) *Television aesthetics and narrative*. [Lysarkpresentasjon].
- Rustad, G. (2019, 29. mars) *Legitimizing television and feminist television criticism*. [Lysarkpresentasjon].
- Røssaak, E. (2001) *(Sic): fra litteraturens randsoner*. Oslo: Spartacus.
- Sandvoss, C. (2005) *Fans: The mirror of consumption*. Oxford: Polity Press.
- Slade, A., Narro, A. & Givens-Carroll, D. (2015) *Television, Social Media, and Fan Culture*. Maryland: Lexington Books.
- Safko, L. (2012) *The social media bible: Tactics, tools, & strategies for business success*. New Jersey: Wiley Publishing, INC.
- Sawyer, S. (2008) *Career Building Through Podcasting*. New York: Rosen Publishing Group.
- Short, S. (2011) *Cult Telefantasy Series: A Critical Analysis of The Prisoner, Twin Peaks, The X-Files, Buffy the Vampire Slayer, Lost, Heroes, Doctor Who and Star Trek*. North Carolina: McFarland & Co.
- Sobchack, V. (1987) *Screening Space: The American Science Fiction Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Solhjell, D. (2001) *Formidler og formidlet - en teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Stuller, J. (2013) *Fan Phenomena: Buffy the Vampire Slayer*. Chicago: Intellect Books.
- Sullivan, J. (2018) Podcast Movement: Aspirational Labour and the formalisation of podcasting as a cultural industry. I D. Llinares, N. Fox & R. Berry (red.), *Podcasting: New Aural Cultures and Digital Media* (s. 35-56). London: Palgrave Macmillan.

Sundet, V. S. (2017, 25. mai) «Det er bare du som kan føle det du føler» – emosjonell investering og engasjement i nettdramaet SKAM. 16:9 *Filmtidsskrift*. Hentet fra: http://www.16-9.dk/2017/06/det-er-bare-du-som-kan-%20foele/?fbclid=IwAR3AtSMLGvhqV%20y_ene42t-%20SxnWKkXHyflJb2Enn5MAszw8xZLC7Nn5cCWC8

Sundet, V. S. (2017) From 'secret' online teen drama to international cult phenomenon: The global expansion of SKAM and its public service mission. I R. McCulloch & W. Proctor (red), *The Scandinavian Invasion: The Nordic Noir Phenomenon and Beyond*. Oxford: Peter Lang.

Swiatek, L. (2018) The Podcast as an Intimate Bridging Medium. I D. Llinares, N. Fox & R. Berry (red.), *Podcasting: New Aural Cultures and Digital Media* (s. 173-187). London: Palgrave Macmillan.

Søbstad, F. (1995) *Humor i pedagogisk arbeid*. Oslo: TANO.

Tulloch, J. & Jenkins, H. (1995) *Science Fiction Audiences: Watching Doctor Who and Star Trek*. London: Routledge.

Tønnessen, S. (2013, 14. januar). *Objektivitet*. Store Norske Leksikon. Hentet 28. november 2019 fra: <https://snl.no/objektivitet>

Visit Oslo (u.å) The locations from SKAM. Hentet 13. november fra: <https://www.visitoslo.com/en/articles/skam/>

Walworth, J. (Regissør). (2003) *Buffy the Vampire Slayer: Television with a Bite* [Spillefilm]. United States: Prometheus Entertainment.

Wilcox, R. (2005) *Why Buffy Matters: The Art of Buffy the Vampire Slayer*. London: I.B.Tauris.

Worby, M. (2017, 10. mars) The 22 Best 'Buffy the Vampire Slayer' Episodes. *Goomba Stomp*. Hentet fra: <https://goombastomp.com/buffy-the-vampire-slayer-top-22-episodes/>

Ytreberg, E. (2002) *Selvspill i radio. Mamarazzis ukonvensjonelle populærjournalistikk*. Oslo: Unipub forlag.

Zacharek S. (2015, 6. mai) Why Avengers: Age of Ultron Fills This Buffy Fan With Despair. *The Village Voice*. Hentet fra: <https://www.villagevoice.com/2015/05/06/why-avengers-age-of-ultron-fills-this-buffy-fan-with-despair/>

Østbye, H., Helland, K., Knapkog, K. Larsen, L. O. & Moe, H. (2013) *Metodebok for mediefag*. Bergen: Fagbokforlaget.

8.1 Auditive kilder

Buffering the Vampire Slayer (2018, 28. mars) 3.22: *Graduation Day Part 2* [Audio podkast].

Hentet fra:

<https://omny.fm/shows/buffering-the-vampire-slayer-a-buffy-the-vampire-s/3-22-graduation-day-part-2>

Norsk Rikskringkasting (2016, 10. desember) *Skampod Episode 10 (10.12.16)* [Audio podkast]. Hentet fra:

<https://podtail.com/no/podcast/nrk-skampod/skampod-episode-10-lengre-versjon/>

Sammen om Skammen (2016) *Sammen om Skammen - Episode 9, Sesong 3* [Audio podkast].

Hentet fra:

https://www.youtube.com/watch?v=t_exMF46aIY

Still Pretty (2019, 25. juni) #85. *Graduation Day, Parts 1 & 2 (S3.21-22)* [Audio podkast].

Hentet fra:

<https://chipperish.com/2019/07/25/85-graduation-day-parts-1-2-s3-21-22/>