

1 Indledning

Gennem hele fjernsynets levetid har danskproduceret tv-drama spillet en særlig rolle. Det har haft mange seere i alle generationer og er blevet omtalt og diskuteret derhjemme og på arbejde. Det er blevet anmeldt i aviser, diskuteret i læserbreve, har været fast leverandør af stof til ugebladene og figurerer med sine egne hjemmesider på internettet. Det har været et krav til DR at producere dansk drama. TV 2 indoptog dansk tv-fiktion som en programforpligtelse, og det blev sidst i 1990erne en konkurrenceparameter for kommercielle tv-stationer. Alligevel savner vi systematiseret og bearbejdet viden om fænomenet. Det er ejendommeligt i betragtning af den kulturpolitiske betydning, som samfundsdebattører, journalister, politikere og tv-stationer både på nationalt og internationalt niveau har tilskrevet tv-drama – og når man tænker på de mange timer, publikum har tilbragt med det, og de mange ressourcer, der er gået til produktionen.

Den betydning, danskproduceret tv-drama er blevet tillagt, har sin baggrund i, at det har været en del af en bestræbelse på at opretholde og udvikle et dansk kulturelt fællesskab på en måde, der havde genklang i en bred offentlighed. Fjernsynet er et publikumsvenligt medie i en global tidsalder. En kulturel sammenhæng har måske ikke været det første, seerne selv tænkte på, når de stillede ind på de danske stationer. De fiktive programmer i fjernsynet er snarere blevet betragtet som underholdning end som udtryk for dansk kultur; men kultur indgår jo netop i dagligdagen, uden at man tænker over hvordan. Hvis man begynder at undre sig over dette forhold, er det første indlysende spørgsmål, hvordan den særlige rolle, som danskproduceret tv-drama har spillet, kan karakteriseres, og det andet, hvordan rollen har ændret sig over tid. Det er spørgsmål, jeg gerne vil besvare.

I perioden 1951-88 havde DR monopol på at sende fjernsyn i Danmark. Alle, der ikke kunne se nabolands-tv eller lokal-tv, så de samme programmer på DR. Det var fællesfjernsyn, der sikrede en samlet national referenceramme samt et animeret og stærkt politiseret debatniveau. Mediekommissionen havde i 1983 udsendt en betænkning, der understregede behovet for at styrke det nationale tv-udbud og foreslog, at der blev oprettet en ny dansk tv-kanal. Loven om TV 2 blev vedtaget i 1986 som et kompromis mellem en lang række aktører. Både nationale, regionale og kommercielle hensyn gjorde sig gældende i den overordnede anbefaling af monopolets ophør.¹ Desuden kom der lovgivning om lokalradio og -fjernsyn i 1986-87 som resultat af forskellige forsøgsordninger siden begyndelsen af 1980erne. Fra 1988 var TV 2, TV 3 og dermed monopolbruddet på nationalt plan en realitet. Konkurrencesituationen ændrede både dansk fjernsyn og dansk tv-drama.

Monopolbruddet udgjorde en anfægtelse af og en udfordring for et nationalt

perspektiv. Netop derfor blev dette perspektiv en nøgle til forståelse af udviklingen i perioden 1986-97. Baggrunden var den omfattende import af programmer og den øgede adgang til udenlandske kanaler. I perioden fra 1985 til 1995 var omkring 90 % af det samlede tv-fiktions-udbud importeret.² Den nationale orientering figurerede derfor som en begrænset, men vigtig satsning i den dramatiske programpolitik. Satsningen vedrørte en dobbelthed af dansk produktion og dansk horisont (gennem manuskriptforfattere, instruktører, tematisering etc.). Den blev en parameter for tv-stationernes produktionspolitik, og på vidt forskellige måder indgik den som omdrejningspunkt for fiktionsprogrammerne. I perioden udviklede begrebet om kanalprofil sig. Forbindende indslag, forhåndsomtale og den samlede visuelle og grafiske fremtræden blev et vigtigt forankringspunkt for tv-stationerne, og i den sammenhæng blev danskproduceret tv-fiktion almindeligvis fremhævet.

I perioden skete der en stigning i antallet af danskproducerede fiktionsudsendelser og i sendetid, både på DR og TV 2. I planlægning og udførelse foregik en udvikling fra en primær orientering mod manuskriptforfatteren som udgangspunkt til en tænkning i formater, genrer og publikumssegmenter. Udviklingen var dog langtfra entydig. Først og fremmest skete der en tilnærmelse mellem film og tv-fiktion. Det betød på den ene side, at der fortsat blev produceret tv-film; på den anden side, at filmens æstetik vandt indpas i tv-fiktion. TV 2 blev på danskproduceret tv-fiktions område ikke nogen reel konkurrent til DR. Men bevidstheden om national konkurrence og den faktiske, stærkt øgede internationale konkurrence, TV 2 og TV 3 formidlede på fiktionsområdet, fik konsekvenser. Som et resultat kom tv-fiktionens formater, genrer og æstetik i stigende grad til at fungere som forhandlingsfora mellem nationalt, internationalt og transnationalt. Dette kunne iagttages både i format- og genretraditioner og i konkrete produktioner.

Fra fjernsynets begyndelse i 1951 var det enkelte tv-spil grundstammen i tv-dramatikken. Med *Ka' De li' østers?* 1-6 1967 og *Smuglerne* 1-6 1970-71 begyndte krimiføljetonerne at vinde frem. Den første lange, populære serie var komedieserien *Huset på Christianshavn* 1-84 1970-77. Frem til omkring 1988 var tv-spillet dominerende, men derefter satte føljetoner af kortere og længere varighed, serier og føljetonserier sig igennem med en stigende grad af insisteren. Selv om serielle formater var kendte fra filmen, har medieforskningen ofte påpeget, at de var særligt velegnede til fjernsynet, og de indtog fra 1990 en dominerende plads, ikke kun inden for dramatiske programmer, men i programfladen som helhed. Tømmelfingerreglen var, at jo mere kommerciel en station var, des mere seriel udenlandsk tv-fiktion bragte den. Spillereglerne for public service-stationerne var andre, men selv om spørgsmålet om national produktion og kvalitet her indtog en mere fremskudt position, kunne konkurrencesituationen ikke undgå at påvirke dem.

Føljetoner og serier var af mange grunde ikke til at komme udenom. De repræsenterede en økonomisk produktionsmåde, og i en situation, hvor det gjaldt

konkurrence om seerne, havde de den fordel, at de kunne fange og fastholde seere i højere grad end tv-film. Tidligere kunne man identificere og karakterisere tv-dramatikken gennem dens fremtrædende manuskriptforfattere og instruktører. Fra 1990 blev det kollektive og professionelle sat i forgrunden, efterhånden som forfatter- og instruktørholdene rykkede frem. Det gælder dog generelt for tv-dramatik, at den kun undtagelsesvist har været realiseret ud fra et originalt indsendt manuskript fra en forfatter. Planlægnings-, udviklings- og bestillingsarbejde har altid været reglen. Uden det ville der ikke have eksisteret megen tv-dramatik.

I tilknytning til formatændringerne stillede spørgsmålet om *genrer* sig som et påtrængende problem, der krævede øget bevidsthed om traditioner og forvaltning, både på nationalt og internationalt plan. Trods en kontinuerlig produktion af komedier, krimier og historisk dramatik var en genredebat mærkværdigt fraværende i tv-dramatikens etableringsperiode i Danmark. En forfatter som Leif Panduro, der havde gennemslagskraft både hos publikum og kritikerne, spændte ubesværet over flere genrer fra de populære føljetoner i krimigenren til de satiriske revyer og samtidsdramatikken, men det faktum fik begrænset indflydelse på diskussionen i 1960'erne og 70'erne. Genreproblematikken blev i langt højere grad opfattet som et spørgsmål om kunst overfor kunsthåndværk eller industri og desuden som et spørgsmål om tematik og stil. Modstillingen mellem tv-spil som kunstart og de genreorienterede populære formater dominerede tænkningen. Drama, der forstod sig selv som virkelighedsrepræsentation og forholdt sig til de sociale realiteter i samtiden eller historien, blev groft sagt kategoriseret som 'realistisk' drama. Det stod over for det såkaldte 'absurde' drama, der fremhævede andre forhold, f.eks. af psykisk eller fantastisk karakter, på en udstillende eller karikerende måde. Genretraditionernes problematik blev først for alvor tematiseret i slut80'ernes og de tidlige 1990'eres konkurrenceklime.

Det er allerede fremgået, at der findes to forskellige gængse betegnelser for det dramatisk-fiktive felt – 'tv-dramatik' og 'tv-fiktion'. Det viser dels, at der er tale om et område med en dobbeltprofil, dels at almindelig sprogbrug tillader forskellige betoning. Desuden har en udvikling i sprogbrugen fundet sted. Begge er bindestreksbegreber, der betoner mediet som et vilkår for den æstetiske fremstilling, og i begge tilfælde har den internationalt klingende forkortelse tv erstattet det traditionelle ord fjernsyn, der måske efterhånden har antaget en lidt gammeldags klang. 'Tv-dramatik' er en ældre betegnelse end 'tv-fiktion'. *Dramabegrebet* (græsk: drama af *dran* – handle, gøre) tager udgangspunkt i den klassiske skelnen mellem hovedgenrerne epos, lyrik og drama. Dramaets grundprincip er at vise gennem karakterernes handlinger og replikker, og dette princip er også bærende for fjernsynsmediets i øvrigt mangeartede fremstillinger. Betegnelserne tv-dramatik eller tv-drama betoner dermed slægtskabet med selve dramaet som grundlæggende storgenre og som et begreb med årtusindgamle traditioner.

Fiktionsbegrebet gør opmærksom på, at der er tale om noget fiktivt (latin: ‘fictio’ af ‘fingere’: at forme, opdigte) og bruges ofte i modsætning til fakta (latin: ‘factum’: handling, gerning af ‘facere’: at gøre). I forbindelse med dansk tv-dramatik er begrebet blevet udbredt fra slutningen af 1970erne. Bennetzen bruger begrebet “fiktionen i TV” som synonym for “TV-dramatikken” i 1978 (Bennetzen 1978: 166-167). Birgitte Hesselaa anvender begrebet “TV-fiktion” i sin artikel “TV-teateret og kampen for den danske skole” i 1984 som fællesbegreb for tv-film og tv-spil: “Man kan fristes til at tro, at TV-fiktionen slet ikke betragtes som en del af det kulturelle kredsløb” (op. cit. 1984: 374). Tilsvarende inddrager John Carlsen tv-fiktionsbegrebet i *Det gode fjernsyn* fra samme år. Peter Larsen bruger det i sin artikel “Fra Los Angeles til Valby” fra 1985. Som underoverskrift hedder det “International og dansk TV-fiktion” (op. cit.: 11). Det er her føljetonerne og serierne, begrebet særligt sigter på at indfange. Som et mere overordnet begreb, der både indoptager “film, TV-dramatik og – helt dominerende – serier, en sand syndflod af episoder og afsnit” (op. cit.: 13) bruger Larsen “fiktionsstoffet”. Begrebet tv-fiktion blev således almindeligt udbredt fra midten af 1980erne og var gennem 1990erne den dominerende betegnelse.

Betegnelsen tv-dramatik betoner det basale dramatiske aspekt. Betegnelsen tv-fiktion fremhæver på sin side det fiktive aspekt. Det henleder opmærksomheden på produktionernes fiktive status, på slægtskabet med enhver type opdigtet og på de episke genrer i litteraturen, novellen og romanen – måske især føljetonromanen. Hvor ‘tv-dramatik’ oprindeligt blev forbundet med et teaterstykke overført til fjernsyn eller det enkeltstående format, blev ‘tv-fiktion’ i højere grad forbundet med de serielle formater. Det er derfor logisk, at termen blev udbredt fra midten af 1980erne, da disse formater fik større betydning.

Organisatorisk afspejler forskellige områdebetegnelser på TV 2 og DR en vis uenighed. TV 2 oprettede fra begyndelsen en afdeling ved navn TV-Fiktion til at varetage både international og national fiktion og underholdning. Med TV 2 blev begrebet ‘tv-fiktion’ slået fast som et relevant begreb, organisatorisk og idémæssigt. I perioden 1990-94 overtog DR begrebet TV-Fiktion som programkategori og afdelingsbetegnelse, men anvendte fra september 1994 ‘TV-Drama’. Fra 2003 gik også TV 2 over til afdelingsbetegnelsen TV-Drama, og i almindelig sprogbrug høres nu hyppigere termen tv-dramatik, f.eks. i følgende udsagn: “Vores ambition er at sende tv-dramatik i den bedste kvalitet til danskerne” (Jørgen Ramskov, Nyhedsbrev fra DR d. 25.11.2003). Jeg anvender primært betegnelsen ‘tv-dramatik’ om produktionen før 1986. For perioden 1986-97 bruger jeg i overensstemmelse med tidens dominerende sprogbrug primært ‘tv-fiktion’, men supplerer med ‘tv-dramatik’ og ‘tv-drama’, alt efter sammenhængen. Dramatermen indgår naturligt i en række konkrete genrebetegnelser, der anvendes i registranten. Da jeg inddrager tv-dramatik fra begyndelsen, har jeg valgt det brede drama-begreb som overbegreb i titlen.³

Formålet med denne afhandling er at give en samlet fremstilling af hoved-

tendenserne i dansk tv-dramas udvikling. Det vil foregå på to indbyrdes forbundne planer: et *mediehistorisk*, herunder et *tv-historisk*, der tager sit udgangspunkt ved fjernsynets begyndelse i 1951, og et kombineret *tv-fiktionshistorisk* og *program-analytisk*, der koncentrerer sig om perioden 1986-97. En forudsætning for at skrive sidstnævnte historie er et typologisk registreringsarbejde og en bearbejdning af en række udvalgte data, der kan dokumentere udviklingen. Det har ikke været gjort i tilsvarende skala før. Ved at inddrage den historiske og den begrebshistoriske baggrund fra 1950ernes begyndelse vil jeg vise, hvad dansk tv-drama har betydet som en af de vigtigste formidlere af fiktion på nationalt plan – og dermed af et samtidigt debat- og fortolkningsfællesskab, der tæller næsten alle danskere. På grundlag af et udvalg af produktioner, der repræsenterer alle formater og de væsentligste genretraditioner, vil jeg bestemme de tematiske og æstetiske hovedtendenser i perioden 1986-97.

Den mediehistoriske og programanalytiske behandling forudsætter teoretisk forankring og teoriudvikling. En kombination af teorier er nødvendig for at analysere den historiske udvikling nationalt og internationalt, for at indkredse sammenhængen mellem de forskellige niveauer og for at analysere de enkelte genrer og programmer. I 1980'erne og 90'erne er nationalt fjernsyn blevet presset fra flere sider: på den ene side af det lokale og regionale niveau, og fra den anden side – og i fiktionssammenhæng langt mere mærkbart – af det internationale og transnationale niveau. Der er sket afgørende skred i forståelsen af det nationale niveaus betydning, som er registreret og diskuteret i den offentlige debat, og som i høj grad har optaget medieforskningen. På baggrund af en række teorier om national identitet og internationale dialoger giver jeg et signalement og en vurdering af de *strategier*, national tv-fiktion kan følge i de stadige forhandlinger om at placere sig. Disse forhandlinger foregår i vidt omfang med genrerne som mellemed. Opgaven er derfor at kombinere teorier om national identitet med genreteori.

Hvis *genrer* fungerer som mødested mellem nationale, internationale eller transnationale genrekonventioner og konkrete udmøntninger af programmer, rejser det en række spørgsmål. Begreber om genrerne som på én gang rammer for erindring, mønstre for produktion, programmer og reception samt for en løbende udviklingsdynamik kan være med til at besvare dem. Det er derfor nødvendigt at inddrage genreteori på to planer. Dels inden for et generelt mediefelt, hvis lange linjer vedrører genrerne og deres udvikling inden for litteratur, teater, radio og film. Tv-genrerne er udsprunget af og hænger sammen med disse områder, og der er på et vist abstraktionsniveau et fællesskab mellem alle mediers genrer, som det virker produktivt at forfølge. Dels er et fokus på tv-fiktionens særlige genrer og traditioner påkrævet, da konkret udvikling altid er medieafhængig.

I *historisk* sammenhæng har *public servicebegrebet* spillet en særlig rolle som idémæssig ramme for udviklingen af dansk fjernsyn. Trods forskellig finansieringsform og profil var DR og TV 2 begge public service-stationer og forstod sig selv som

sådanne. Denne forståelse beroede på lovgivningen og havde genklang i offentligheden. Public service-begrebet har været afgørende for en bestemt forståelse af forholdet mellem fjernsynsmediet og dets rolle i kulturen, men denne forståelse har undergået markante ændringer over tid. Det er samtidig iøjnefaldende, at public service-rammen først og fremmest har været orienteret mod et oplysende og demokratisk projekt. Kun på et meget overordnet niveau giver den en idé om dramaprogrammernes formål, berettigelse eller betydning.

Hele den udvikling, der førte op til perioden 1986-97, tog sin begyndelse med indførelsen af fjernsynet i 1951. For at overskue mediets og tv-dramaets udvikling indfører jeg en *periodisering*, hvis kriterier og faser diskuteres ud fra dels de faser, fjernsynet som medie har gennemgået, dels det officielle lovgrundlag, det institutionelle idégrundlag og programpolitikken. Den inddeling, jeg når frem til, danner grundstrukturen for den følgende fremstilling, hvor tv-dramaets udvikling bliver belyst af de samtidige debatter, der omgærdede den. Forudsætningerne for at kortlægge udviklingen af de særlige traditioner ligger i *tv-dramaets begrebshistorie* og dets *konkrete historie*, både i de tidlige og de senere faser.

En internationalt inspireret begrebsramme er i høj grad blevet anvendt til forståelse af det nye medie, de nye genrer og de nye formater – tv-spillet og senere tv-føljetonen og andre serielle formater. Det gælder både i fjernsynets opkomstperiode og gennem senere perioder, og det kan spores i såvel programpolitik som konkrete produktioner. Før monopolbruddet var den mest relevante internationale kontekst den *britiske*. Udviklingen af dansk tv-dramatik har gennem en lang periode først og fremmest været inspireret af den. Da den udgør et – for tiden overset – grundlag for den danske udvikling, åbner det for ny indsigt i den historiske sammenhæng at inddrage den. Efter monopolbruddet blev en – mindre overset – amerikansk og transnational kontekst nok så vigtig.

I analysen af *udviklingstendenser* i perioden 1986-1997 præsenterer jeg en række parametre: antallet af udsendelser, deres varighed, deres tidsmæssige placering, hvordan de er blevet modtaget, deres produktionsform, forholdet mellem køn og genre og udviklingen i formater og genrer. Grundlaget er min registrant over dansk tv-fiktion, bearbejdet i en række diagrammer og tabeller, der sammenfatter tendenserne på de omtalte områder. Dette analyseniveau dokumenterer udviklingen kvantitativt og er en forudsætning for at bestemme de dominerende formater og genretraditioner og for at skrive historien om tv-fiktionens rolle i danskernes hverdagsliv og tidsrytme.

På baggrund af den kvantitative analyse indkredser jeg seks dominerende genretraditioner i perioden: *samtidsrealistisk drama*, *historisk drama*, *melodrama*, *krimi*, *komedie* og *satire*. Redegørelserne for genretraditionerne og de detaljerede analyser af udvalgte programmer, der er dækkende for alle formater, har tre overordnede formål. For det første skal de medvirke til at definere de pågældende

genretraditioner og de formater, de er realiseret i, og placere dem i en genre-, medie- og tv-historisk sammenhæng. For det andet sigter de på at indsætte konkrete produktioner og de genretraditioner, de indgår i og bidrager til, i spændingsfeltet mellem nationalt og internationalt eller transnationalt; et regionalt niveau inddrages desuden. For det tredje skal de på et mere dybtgående niveau vise, hvordan de udviklings-tendenser, der gælder perioden som helhed, har gennemslag i konkrete programmer. Den enkelte analyse tilstræber derudover at være sensitiv over for sit materiale.

Fjernsynsmediet har en dobbelt karakter af flygtighed og varighed. Det er flygtigt, fordi de fleste udsendelser ikke båndes, men forsvinder for modtageren efter udsendelsen. Det er varigt i kraft af sin erindringsstøttende karakter. De fleste tænker oftest på helt aktuelle programmer, når man siger ordet tv-dramatik, men der skal ikke megen eftertanke til, før bestemte udsendelser erindres som klassikere (typisk den uopslidelige *Matador* 1-24 1978-81). Jeg kommer til at trække stærkt på mine læseseres erindring. De genudsendelser, der er blevet standardrepertoire på DR 2s programflade, og som TV 2 har lanceret under titlen 'Classic', kan hjælpe erindringen på vej ligesom de udgaver, der gennem de sidste år er kommet på videobånd og dvd. Hvis vi skal nå frem til en mere nuanceret forståelse af, hvad tv-drama var og er, er det nødvendigt at sætte sig ud over det påtrængende krav om aktuell relevans for i stedet at se på tv-drama i en større sammenhæng og i et historisk perspektiv. De historiske indsigter kan være med til at sætte den aktuelle udvikling i relief inden for et område præget af små, hurtige ændringer, der knap nok registreres i øjeblikket.