

Europæiske visioner

Eurofiction: et forskningssamarbejde

GUNHILD AGGER

I 1999 udsendte en fransk mediesociolog en efterlysning i forbindelse med et større europæisk forskningsprojekt. Den efterlyste var "TV-fiktion med europæisk identitet". Medieforskere i Danmark, Grækenland, Holland, Italien, Storbritannien lagde hovederne i blød, men måtte svare, at man savnede et signalement af den efterlyste, og at vedkommende formodentlig flakkede om på et ukendt sted, måske endda i utilregnelig sindstilstand. Den mest fælleseuropæiske leverandør af brændstof til identitetsfremstilling og dialog, man kunne komme i tanker om, var det europæiske Melodi Grand Prix. Her gælder den særlige lov, at man skal iscenesætte sin nationale egenart på en måde, der vinder genklang i så store dele af Europa som muligt.

Selv om efterlysningen således var resultatløs, peger den på en række interessante spørgsmål, som ligger inden for den horisont, Eurofiction-samarbejdet beskæftiger sig med. Det er spørgsmål som: Hvordan står det til med den nationale TV-fiktion i Europa i en periode, hvor det regionale og det globale perspektiv fra hver sin side angriber det nationale? Hvor meget satses der i de europæiske lande på national produktion, og er der noget klart mønster i det, f.eks. fordelt på public service-stationer og kommercielle stationer? Er der særlige genrer, som producenter og publikum i de forskellige lande foretrækker: Er tyskerne mest til krimi og briterne mest til historisk drama? Er der sprogbarrierer i Europa, og hvis ja, hvad betyder de for produktion og salg? Hvad betyder digitaliseringen i denne sammenhæng? – De fleste har nok en fornemmelse af, at man ikke kan tale om europæisk TV-fiktion i nogen særlig præcis betydning, og omvendt, at TV-fiktion oftest er nationalt forankret i en eller anden

forstand og/eller inspireret af amerikanske forbilleder. Denne fornemmelse er ofte ledsaget af en forestilling om, at de europæiske landes TV-stationer, publikum og kritikere stort set kun kan blive indbyrdes enige om tre ting: 1) at vise/se mange amerikanske fjernsynsserier og 2) at prise deres professionalisme og 3) at kritisere deres stereotype karakter.

Europæisk organisering

Ved koblingen mellem Europa og TV vil mange sikkert tænke på det samarbejde, der udfoldede sig mellem de europæiske public service radio- og TV-stationer gennem European Broadcasting Union (EBU), der blev dannet i 1950 med hovedsæde i Genève. Dette samarbejde dækker flere områder: programsamarbejde, teknisk udvikling og juridiske vedtagelser. Programmæssigt blev *Eurovision* fra 1954 ramme om en fælleseuropæisk satsning. Deltagerne var Belgien, Danmark, Frankrig, Holland, Italien, Schweiz, Storbritannien og Vesttyskland. Fra slutningen af 1950'erne kom de fleste vesteuropæiske lande med i Eurovision-samarbejdet, hvis store årlige begivenhed blev det europæiske Melodi Grand Prix.

I begyndelsen var det uklart, hvordan program-samarbejdet skulle udmøntes, fordi det i grunden stod for to forskellige forehavender med hver sit sigte. Dels for en egentlig europæisk programvirksomhed, der selvstændigt skulle udvikle sig på baggrund af en ambition om at bruge det nye medie til at samle Vesteuropa efter 2. Verdenskrig.¹ Dels for en praktisk organisering af programudveksling mellem de nationale TV-stationer i Vesteuropa. Den europæiske programvirksomhed udmøntede sig i direkte transmissioner af begivenheder; især sport var attraktiv i denne sammenhæng. Den auditive og visuelle samtidighedsoplevelse var så ny, at

*Institut for kommunikation, Aalborg universitet,
Langagervej 8, DK-9220 Aalborg Ø,
gunhild@hum.auc.dk*

den stadig havde stærk appel, og den blev demonstrativt sat ind i en europæisk ramme. I nyere tid har EBU stået bag oprettelsen af de fælleseuropæiske kanaler Eurosport og Euronews inden for henholdsvis sports- og nyhedsområdet. Programudveksling blev anvendt af de nationale kanaler inden for både musik, underholdning, fakta og i mindre omfang drama, men disse udsendelser havde ikke nødvendigvis et europæisk perspektiv.

Fiktionsgenrer lagde ikke i særlig høj grad op til at imødekomme de fælleseuropæiske ambitioner. Sprogbarrierer udgjorde den største vanskelighed, men der var også andre, f.eks. den forventning om synkront fjernsyn med begivenheds karakter, som Eurovision selv lagde op til. Samtidig skulle hvert enkelt land finde ud af, hvordan film og fjernsyn skulle samarbejde eller arbejdsdele. Oplagte forskelle i nationalt betonedede fiktionstraditioner gav ikke umiddelbart noget særligt incitament til hverken samproduktion eller andre typer samarbejde om TV-fiktion. Set fra et produktionssynspunkt begynder europæisk samarbejde først at blive interessant med oprettelse af organisationer som Eurimages, der blev oprettet af Europarådet 1988, og som kan give støtte til koproduktioner med deltagelse af mindst tre europæiske lande.

Samarbejde om film og TV-fiktion har haft en tendens til at blive realiseret i lande, der har et mere markant sprogligt og kulturelt fællesskab end f.eks. Norge og Portugal. Således er koproduktioner mellem Storbritannien og andre engelsktalende lande som USA, New Zealand, Australien langt mere udbredte end koproduktioner mellem Storbritannien og andre europæiske lande. Tilsvarende har koproduktioner mellem Tyskland, Østrig og Schweiz en vis udbredelse. I nordisk sammenhæng blev Nordvision dannet i 1959 som samarbejdsorganisation mellem radio- og TV-stationer i Danmark, Finland, Norge og Sverige; Island kom med i 1966. I lighed med Eurovision stod Nordvision for programsamarbejde og programudveksling. Også i nordisk sammenhæng har politikerne satset på at skabe et forum for støtte til koproduktioner. I 1990 blev Nordisk Film- og TV-fond oprettet af Nordisk Ministerråd til dette formål.

På forskningssiden har organisationer som Europarådet og Nordisk Råd også været aktive. Europarådet har således støttet oprettelsen af European Audiovisuel Observatory med sæde i Strassbourg, en organisation, der indsamler og bearbejder information om teknik, lovgivning, struktur og udvikling inden for medierne, ligesom Nordisk Råd har støttet nordisk medieforskning gen-

nem Nordisk Informationscenter for Medie- og Kommunikationsforskning, Nordicom.

Det amerikanske perspektiv

Både i europæisk og nordisk sammenhæng har der været adskillige medieprojekter med et komparativt perspektiv – om public service radio og fjernsyn, om nyhedsformidling, om ungdomskultur, om internettet etc. Det er slående i hvor høj grad TV-fiktion her udgør *undtagelsen* fra reglen. I hvert fald inden for nordisk forskning har fokus i højere grad ligget på den nationale TV-fiktion, analyser af enkelte genrer og produktioner, og hvis der har været et komparativt sigte, har det ganske ofte været leveret af amerikansk fiktion. Det gælder f.eks. Birgitta Höier, der sammenligner receptionen af svenske og amerikanske TV-serier i et svensk publikum (Höier1995). Andre forskere har foretrukket direkte at fokusere på amerikanske serier og receptionen af dem i en hjemlig sammenhæng. Jostein Gripsrud anskuer således *Dynasty* i Norge som et symptom på de fundamentale ændringer i de nationale og internationale mediestrukturer, der skete i første halvdel af 1980erne (Gripsrud 1995), og Karen Klitgaard Povlsen diskuterer *Beverly Hills 90210* som udtryk for og anledning til en særlig dyrkelse af en ironisk seerholdning blandt 1990ernes unge i Danmark (Povlsen 1999). Endnu tidligere bestemmer Tove Arendt Rasmussen og Peter Kofoed *Dallas* som skabelon for den moderne TV-serie (Kofoed og Rasmussen 1986), og tilsvarende går Poul Erik Nielsen til den amerikanske produktionsforms konventioner og dens kontekst, når han skal definere TV-fiktionens genrebegreber (Nielsen 1992). Men der er dog også undtagelser fra undtagelsen. F.eks. er Ib Bondebjerg meget omhyggelig med at spore de store nationale genretraditioner, både i en europæisk sammenhæng med f.eks. Edgar Reitz og Dennis Potter og i en amerikansk med f.eks. Herman Wouk og Davis Lynch (Bondebjerg 1993).

Det amerikanske perspektiv har været både nødvendigt og rimeligt at anlægge. Det behøver man knapt nok argumentere for – grundene er selvindlysende og lyder i hurtig opregning: For det første er mængden af den sendte amerikanske TV-fiktion stor, i mange tilfælde fylder den langt mere end den hjemligt producerede, mest slående på de kommercielle kanaler, men også public servicekanalerne gør flittigt brug af tilbudene. For det andet har der været mange opsigtsvækkende fornyelser inden for amerikansk fiktion, æstetisk, genre-

mæssigt etc. For det tredje har dens publikums-appel været ganske iøjnefaldende. For det fjerde har den været til at købe uden at de importerende TV-stationer gik fallit.

Det europæiske perspektiv

Mens både seere og forskere har beskæftiget sig med amerikansk TV-fiktion, er der inden for begge kategorier færre, der på stående fod kan udtale sig kvalificeret om f.eks. belgisk TV-fiktion. I nordisk sammenhæng har man således ofte identificeret europæisk TV-fiktion med engelsk-produceret og stort set ignoreret resten. Europa er ganske vist karakteriseret af mange opdelinger, der forklarer den gensidige mangel på interesse: der er forholdsvis store nationer, der traditionelt er vant til at spille en ledende rolle; der er mange mindre nationer med hvert sit sprog og hver sine traditioner, hver sin måde at iscenesætte sin nationale identitet på; og der er regioner, der gerne ville være nationer. Overordnet er der forskel på Nord- og Sydeuropa, på Øst- og Vesteuropa. Der er således alt i alt en mængde sproglige og kulturelle forskelle, der også går igen i den måde, de enkelte landes fjernsyn er indrettet på. Umiddelbart er et komparativt perspektiv måske mest interessant i forholdet mellem nogenlunde jævnbyrdige størrelser, f.eks. mellem de store nationer i Europa indbyrdes og de små nationer indbyrdes. Men det forhold, at der er så mange fælles vilkår, og at identiske problemer har fundet iøjnefaldende forskellige løsninger, inviterer under alle omstændigheder til nærmere analyse, også tværgående, mellem store og små lande.

Blandt de fælles vilkår er der helt overordnet udviklingen efter midten af 1980'erne, hvor kommercielle kanaler holdt deres indtog og public servicekanalerne skulle til at redefinere deres opgaver. De kommercielle kanaler betød en udvidelse af sendetiden i et tempo, som de fleste nationale produktionssystemer ikke kunne honorere. Den amerikanske produktionsindustri var derimod indstillet på dette vilkår, og den engelske var det til dels også, da monopolbruddet i Storbritannien allerede fandt sted i 1955 med det kommercielle ITV. Der er endvidere globaliseringen, den lette adgang til mange andre landes fjernsyn gennem satellitterne, den drastiske udvidelse af adgangsmulighederne. Der er den fortsatte udvidelse af antallet af kanaler og den dermed følgende mulighed for stadig forøgelse af sendetiden – og bagsiden: problemet med, hvad man dog skal putte i den døgnret rundt. Der er tendensen til mediekonvergens, digitaliseringen og dens – endnu – ikke helt klare kon-

sekvenser for måden at producere fjernsyn på og ikke mindst måden at se det på, der åbner for en højere grad af individualisering i tid og rum, end vi nogensinde har kendt til før. Det er en udvikling, som virker opløsende i forhold til det fællesskab, der var omkring fjernsynet før dereguleringen, et fællesskab af national karakter, som særlig TV-fiktion har skrevet sig ind i og medvirket til at oprettholde. Et af de mange fælles spørgsmål, der stiller sig, er dermed hvilken rolle TV-fiktion egentlig har i det nye medielandskab? Er den stadig eksponent for det nationale fællesskab? Eller er den mediator mellem forskellige fællesskaber?

De fælles problemstillinger og de forskellige løsninger danner baggrund for Eurofiction-projektet, der fra 1996 blev etableret som ramme om et forskningssamarbejde om netop europæisk TV-fiktion, foreløbig set i et hovedsageligt vesteuropæisk perspektiv. Det er dette projekts arbejde, der her skal introduceres og hvis foreløbige resultater skal præsenteres og diskuteres.

Deltagere og organisation

Projektgruppen er sammensat af medieforskere fra de store vesteuropæiske lande, Italien, Frankrig, Storbritannien, Spanien og Tyskland, der fra 1996 har påbegyndt samarbejdet, og som er blevet enige om formål, organisation og metodologi. Koordinator er Milly Buonanno fra Università di Salerno, og hvert hold består af 3–4 forskere.² De nævnte landes forskerhold udgør kernegruppen, der i en årlig rapport fremlægger og analyserer udviklingstendenserne, og som også står for vedtagelser vedrørende metode og analyseniveau og inddragelse af nye lande.³ Det er de enkelte deltagerlande selv, der står for finansiering af projektet.

I rapporten om 1997 figurerer der to nye lande, Rusland og Schweiz, med hver sin artikel. I rapporten om 1998 optræder Danmark, og i rapporten om 1999 bliver Holland og Tyrkiet repræsenteret. For alle disse lande gælder, at de ikke indgår i den samlede komparative oversigt på samme måde som kernegruppen, men de får hvert år mulighed for en kort opdatering, så man fortsat kan følge med og sammenligne. De deltager ikke i diskussioner og beslutninger vedrørende projektets metode, udvikling etc.,⁴ og de kan dermed siges at have status som associerede.

På et årligt seminar i Firenze mødes deltagerne (også de associerede) omkring forelæsninger, der repræsenterer nye synsvinkler på den interkulturelle problemstilling, og følgende faste punkter: fremlægning af årets resultater fra hvert enkelt deltager-

land, intern diskussion, debat med producenter samt forevisning af eksempler på det bedste og mest fornyende fra de respektive landes TV-fiktion i det forløbne år.

Metode

Projektets grundlæggende idé er at analysere udviklingen i de enkelte lande ud fra et identisk sæt af kriterier, der muliggør relevante sammenligninger. Den første afgrænsning foretages i forhold til, *hvilke kanaler*, der overvåges. Det drejer sig i 1999-rapporten om følgende *nationale* TV-stationer (hvor dog den katalanske kanal er med som den foreløbigt eneste regionale):

Frankrig	Tyskland	Italien	Spanien	UK
TF 1	ARD	Raiuno	TVE1	BBC1
France 2	ZDF	Raidue	La 2	BBC2
France 3	RTL	Raitre	T5	ITV
M6	SAT.1	Canale5	A3	Channel 4
Canal+	Pro7	Rete4	TV3	Channel 5
Arte	(andre)	Italia1		

(Buonanno 1999: 17)

For de associerede lande angives det i hvert enkelt tilfælde, hvilke kanaler der indgår i registreringen.

For at få et samlet overblik over produktionskapacitet i hvert enkelt land indgår al nationalt produceret TV-fiktion i analysen, incl. koproduktioner, som er udsendt som 1.gangsudsendelser. *Genudsendelser* og *importerede udsendelser* er ikke med i helårsanalysen. Derimod optræder de i opgørelserne fra de fælles årlige ugeeksempler, hvor det samlede udbud af TV-fiktion registreres – med den fare for mangel på præcision og tilfældige udsving, som et sådant ugeeksempel repræsenterer.

Den enkelte udsendelse registreres med hensyn til grundlæggende oplysninger: *udsendelsestidspunkt*, *produktion*, *format*, *genre*, *seertal*. Desuden indgår de såkaldte “*kulturelle indikatorer*” i registreringen ud fra et forholdsvis enkelt sæt af oplysninger: 1) den fortalte *tid* (nutid, fortid, fremtid), 2) *sted* (primært nationalt, blandet nationalt og internationalt, helt internationalt), 3) *miljø* (storby, by, land), 4) *hovedperson(er)* (konstellation af m/k, enkeltperson eller gruppe).⁵

Der er ingen tvivl om, at projektet leverer solide oplysninger om national førstegangsendt TV-fiktion. I betragtning af, at et af fokuspunkterne i samarbejdet er forholdene mellem de store vest-europæiske lande indbyrdes, kan det dog undre, at det er overladt til en enkelt eller to eksempeluger

at belyse forholdet mellem nationalt produceret, europæisk og anden internationalt produceret TV-fiktion i det enkelte land. De kulturelle indikatorer kan synes magre, og et mere fintfølede begrebsapparat er nok påkrævet, hvis man skal indfange de enkelte udsendelsers egenart. Spørgsmålet om kvalitet er ikke indeholdt i skemaet. De oplysninger, man får gennem de kulturelle indikatorer, kan kun være vejledende, men det viser sig alligevel, at de kan give et vist begreb om hovedtendenser og udviklingsretninger på centrale områder.

Resultater 1997-1999

Et godt projekt skal kendes på sine resultater. Det gode ved Eurofictionprojektet er, at det har sat tal på og bestemt en række forhold, som tidligere var vanskelige at sammenligne. Det er ikke formålet her at gennemgå resultaterne på alle områder, men at fremdrage nogle af de mest interessante. Den første Eurofictionrapport i 1997 var også den enkleste, da år 1996 betegnede udgangspunktet. Foruden sammenligningen i rum lægger projektet op til en sammenligning i tid, så udviklingen inden for de enkelte områder kan spores år for år. Jeg inddrager i det følgende både resultater fra den første rapport og, for at se hvilken vej tendenserne går, fra 1999-rapporten.⁶

Den mest slående enkeltiagttagelse i den første rapport er den markante *forskel* mellem deltagerlandene, når det gælder TV-fiktionens *kvantitet*. Målt på antal sendetimer spænder den førstegangsendte, nationalt producerede TV-fiktion fra 1689 timer i Tyskland til 221 timer i Italien. Lige gyldigt hvilken opgørelsesmetode man benytter, giver den store forskelle. Hvis man måler antallet af nye produktioner (uanset antal dele eller episoder), er yderpunkterne Tyskland med 297 nye produktioner og Spanien med 27. Hvis man gør antallet af dele eller episoder op (uanset længde), ligger Tyskland igen i spidsen med 2532 dele/episoder og Italien lavest med 42. De forskellige opgørelsesmetoder kan dog give et fingerpeg om andre forskelle. I Tyskland og Storbritannien er det mest almindeligt at producere i længder på 30' (typisk soap opera og sitcoms) eller 60' (typisk føljetoner eller serier), mens Frankrig og Italien i højere grad har produceret i 90' længden, der typisk er – eller i hvert fald var – spillefilmslængde.

Hvordan går det så med kvantiteten i årene fra 1996 til 1998? Den dominerende tendens for antallet af sendetimer er, at det *udvides*. Dette gælder Tyskland, Storbritannien, Spanien og Italien, mens der er tale om et lille fald for Frankrigs vedkom-

mende. Rent kvantitativt ligger Tyskland fortsat i spidsen. I en artikel i *Media Perspektiven* analyserer den tyske koordinator Gerd Hallenberger årsagerne. Han ser helt overordnet følgende tre faktorer som afgørende for den hjemlige produktion: 1) Finansieringsbasis, målt på dels indbyggertal (og dermed licensbetalere), dels bruttonationalprodukt (og dermed reklamemarkedets størrelse). 2) Den nationale produktionsindustri tilstand: hvor etableret er den? Hvilke erfaringer har den, hvilke traditioner står den for? 3) Den fremherskende distributionsteknologi: er den primært jordbaseret eller primært kabel/satellit-baseret? Da Tyskland har den største befolkning og en relativt stærk økonomi, en erfaren produktionsindustri og et udbredt kabel/satellitnet, er det i følge Hallenberger ikke så underligt, at Tyskland også producerer mest TV-fiktion, ligegyldigt hvordan man måler det. Årsagen til, at Storbritannien og Frankrig står svagere, ser han ikke i produktionsindustrien, der er ambitiøs og dygtig. Han tilskriver det først og fremmest distributionsmåden; kabel og satellitdistribution spiller en mindre rolle i Storbritannien og Frankrig end i Tyskland.⁷ Det samme gælder i Italien og Spanien, men hertil kommer, at produktionsindustrien i Spanien først er under opbygning. Med ændringer i den dominerende distribution og styrkelse af producenterne kan billedet også ændre sig her – og så er der ikke sagt ét ord om kvaliteten!

Mens der er tale om bemærkelsesværdige udsving i kvantitet, når man tager i betragtning, at befolkningsunderlaget trods alt ikke er så forskelligt i de pågældende lande, tegner der sig et mere ensartet billede, når man ser på hvilke *formater*, producenterne foretrækker.⁸ Med undtagelse af Spanien er TV-filmen det mest anvendte enkeltformat. I Frankrig og Italien er tendensen særlig markant, muligvis p.g.a. disse landes fremtrædende filmtraditioner. Tyskland og Storbritannien indtager en mellemposition, idet føljetoner og serier er vigtigere her, mens omvendt serieformatet fuldstændigt dominerer i Spanien. Hvis man tager de fem lande som helhed, gælder det fortsat i 1998, at TV-filmen er det hyppigst anvendte enkeltformat. Serien kommer som nr. 2, mens miniserie- og føljeton-formatet blev mindre anvendt i 1998 end i 1996. I anvendelse af formater kan man således spore en fællestendens i de store vesteuropæiske lande til at foretrække filmformatet fremfor serie- og føljeton eller miniserieformatet, hvilket er interessant i forhold til den serielle udvikling i amerikansk TV-fiktion.

Også *genremæssigt* kan der i 1996 peges på et vist fællesskab gennem en dominerende form, nem-

lig drama, der dog i denne sammenhæng er en stor, lidt heterogent sammensat kategori.⁹ Det gælder for alle lande undtagen Frankrig, at drama er den største enkeltgenre. I Frankrig er det komedien, der da også kommer ind på en andenplads i Italien og Spanien, mens 'Action/Crime' er den næstmest anvendte enkeltgenre i Tyskland og Storbritannien. Også dette billede holder i 1998 med den ændring, at Frankrig nu indgår i det generelle mønster med drama som største enkeltgenre.

De *kulturelle indikatorer* peger tilsvarende på, at det helt overordnet er de samme tendenser, der gør sig gældende i de forskellige lande. Samtidsfiktion dominerer. Historisk fiktion udgør max. 12% i 1998 (i Frankrig, mod 7-8 % i Storbritannien og Italien og ingenting i Spanien), og fremtidsorienteret eller blandet tid kun 1-2 %. I tallene for 1997 ligger Storbritannien lidt højere (9 %) og Frankrig noget lavere (6%). Det er væsentligst i det producerende land, handlingen foregår. Frankrig er her det mest internationalt orienterede sted, idet knap en femtedel af fiktionens sted kan bestemmes som liggende uden for landets grænser. Det dominerende miljø er et storby- eller bymiljø. Igen byder Frankrig på den største variation, idet landlige omgivelser her er markant vigtigere end andre steder; derefter kommer Storbritannien. Hvad hovedpersonerne angår, er der alle steder tendens til at mandlige hovedpersoner gradvist suppleres eller erstattes af kvindelige. Mest udbredt er blandede grupper. Med forbehold for opgørelsens repræsentativitet er der således tale om visse udsving inden for det overordnede mønster, hvor man i forhold til variation kan se fransk TV-fiktion som det mest varierede og spansk som det mest ensartede.

En sjettedel af TV-fiktionen er i 1996 *koproduceret*, men ikke i en udpræget europæisk sammenhæng. Det mønster, der tegner sig, viser en klar tendens til at koproducere mellem lande, der har sprogligt fællesskab og kulturel, men ikke nødvendigvis geografisk, nærhed. Tyskland, Frankrig og Italien tegner sig for den mest europæiske orientering med en femtedel koproduceret indbyrdes eller med andre europæiske lande (bl.a. Østrig, Schweiz, Belgien). Det samlede antal af koproduktioner steg fra 146 i 1997 til 180 i 1998.

Der er således tale om både forskelle og ligheder, når man sammenligner de store vesteuropæiske nationers udbud af TV-fiktion. Forskellen er mest slående, hvad kvantitet angår, lighederne hvad format og genre-præferencer angår. Men hvordan ligger det med den *importerede* TV-fiktion? Det kan kun aflæses på eksemplernerne, igen med de forbehold for generel gyldighed det medfører.

Også her må man dog sige, at der er en markant fællestendens, nemlig til at amerikansk TV-fiktion i 1996 udfylder over halvdelen af fiktionstiden. Kun i Storbritannien ligger egenproduktionen på 50%, og den amerikansk producerede på 30%. I de andre lande udgør den amerikanske TV-fiktion følgende andele: Tyskland: 69%, Frankrig: 57%, Spanien: 67%, Italien: 70%. Som forventeligt er der udsving i disse tal i 1997 og 1998, men hovedtendensen er tydeligt nok den samme. Hvis man så inddrager spørgsmålet om sendetidspunkt, viser det sig, at amerikansk TV-fiktion i mange tilfælde bruges som fyld i dagtimerne, mens bedste sendetid reserveres til nationalt produceret TV-fiktion – og toppen af den amerikanske.

Der er altså det fællesskab mellem de store vesteuropæiske lande, at de foretrækker blandingen af nationalt og amerikansk produceret TV-fiktion. Den europæiske fællesnævner er mere amerikansk end europæisk. Denne tendens viser sig endnu tydeligere, hvis vi inddrager den europæisk producerede TV-fiktion i øvrigt. Frankrig er det mest europæisk orienterede land, hvor 18% af den viste TV-fiktion i eksempelugen 1998 var af europæisk oprindelse, mens den i Tyskland og Italien lå på 8-9%. Spanien var ikke særligt europæisk orienteret (1%), og i Storbritannien viste man slet ikke noget fra andre europæiske lande – ligesom der heller ikke figurerede noget i 1997. Igen siger disse tal noget om sproglige og kulturelle fællesskabers betydning. Det understreges af, at latinamerikansk produceret TV-fiktion blev vist i Spanien (1998: 14%) og Italien (1998: 19%), men overhovedet ikke i de andre deltagerlande.

En nøjere analyse af disse forhold ville kræve et mere finmasket opgørelsessystem. I 1998 kan man iagttage, at der i eksempelugen er sendt 15 % TV-fiktion i Storbritannien fra andre lande. Man kan ikke se, hvilke lande "andre" dækker over. Man kan gætte på Australien, New Zealand, Canada, men det ville jo være rart at vide. Det er en kendt sag, at Tyskland eksporterer en del af f.eks. sine kriminalserier til andre lande. Samtidig er det min fornemmelse, at eksporten i øvrigt ikke står mål med den høje produktionsrate eller er på niveau med den britiske. Også på dette område ville det være en fordel med udførligere oplysninger.

Det er desuden ikke alt, der kan opfanges i tal og i skematisk form. Analyserne af de enkelte landes produktion afdækker ofte interessante, men måske i mindre grad veldokumenterede perspektiver, hvoraf nogle her skal nævnes. *Digitaliseringsperspektivet* står således centralt i rapporten fra både Storbritannien og Tyskland i 1998. Det er

klart, at det vil ændre seervanerne, men det er uklart i hvilket tempo og med hvilke konsekvenser. De udbredte *docusoaps* og *livsstilsprogrammer* nævnes af Georgina Highham som forehavender, der kan medvirke til at underminere TV-fiktion: sådanne programmer spejler det populære drama i deres valg af steder (feriesteder, dyrlægepraksis, politistationer), deres valg af hovedpersoner og historier fra det virkelige liv, og i en del tilfælde har de haft lige så stor hvis ikke større appel til seerne, målt i seertal (Buonanno (ed.) 1999: 127). I dansk sammenhæng har TV 3's Niels Jørgen Langkilde markedsført synspunktet direkte, idet han ser "det dramatiske som en kvalitet ved programmerne" frem for som en genre.¹⁰ Tendensen mod *genreblandinger*, der i stigende grad gør det svært at rubricere, er på spil i flere lande, f.eks. i Italien, Frankrig og Storbritannien. Endelig er *genudsendelser* i stigende grad svaret på producenternes problemer med at holde trit med efterspørgslen på nationalt plan. Det viser sig både i Frankrig, Storbritannien og Tyskland, at seertallene for ny og gammel TV-fiktion ikke er så forskellige, hvilket naturligvis lægger op til at gå på jagt i arkiverne. Samme tendens findes i udpræget grad i Danmark, hvor en episode fra den evigt-appellerende *Matador* igen kunne samle over 2 mill. danskere foran skærmen i 1998.

Et dansk perspektiv

Af de nordiske lande er det foreløbig kun Danmark, der er associeret Eurofictionprojektet. Der er planer om, at Sverige vil deltage fra 2000. En sammenligning mellem et lille land som Danmark og de store vesteuropæiske lande på TV-fiktionens område er interessant, fordi også den byder på forskelle og ligheder, der kan medvirke til at profilere, hvad det er europæerne er fælles om – og hvilke forskellige udviklinger, der er tale om i de europæiske lande.¹¹

For det første har de danske public servicestationer DR 1 og TV 2, der også er de eneste fuldt landsdækkende, fortsat en stor markedsandel (67% i 1998) til trods for den gode adgang til kabel- og satellitfjernsyn (der havde en dækningsgrad på 68% i 1998). Dette sætter et spørgsmålstegn ved Hallenbergers antagelse om, hvor meget distributionsteknologien egentlig betyder for kvantiteten, for i Danmark er det fortsat primært de jordbase-rede sendestationer, der står for TV-fiktionen.¹² Hvad infrastrukturen angår, er der altså *forskelle*. Den 'tyske' udvikling kan selvfølgelig komme, men den har ikke gjort sig gældende endnu. Møn-

steret i et lille land, der har sit eget sprog, kan netop på grund af særlige sprogligt betingede interesser og barrierer vise sig at være anderledes end i de store europæiske lande.

For det andet kan der konstateres en række *ligheder* i udbudsmønster og præferencer, men igen med nogle særtræk. Hvis man tæller film med og gør udbudet op i timer, udgør dansk fiktion 17% af det samlede tilbud i 1998 på public servicekanalerne (497 timer). Målt i timer er det mere end der blev sendt i Italien samme år (357 timer). Amerikansk fiktion udgør 55% (1 589 timer). Denne procentdel svarer til den franske andel i 1998 og er mindre end i Italien, Spanien og Tyskland. Tilbudet fra andre europæiske lande (eksl. Norden) er på 18% (507 timer), hvoraf engelsk fiktion udgør hovedparten, mens de øvrige nordiske lande kun tegner sig for 3% (80 timer). Hvad udbud angår, er den europæiske orientering i Danmark altså på niveau med den højeste blandt de fem store vesteuropæiske lande, nemlig den franske.

Men hvad ser seerne så rent faktisk af det, de får tilbudt? Hvis man inddrager *forbruget*, viser det sig, at den nationale orientering og orienteringen mod den engelsksprogede TV-fiktion bliver langt mere udpræget. 37% af seernes forbrug er placeret på dansk fiktion, og knap halvdelen på amerikansk. På DR er 9% af forbruget britisk,¹³ mens dét, der bliver sendt fra andre europæiske lande og Norden, har meget lave seerandele. Seeradfærden modsvares altså ikke af hverken tilbudssiden, der er beskrevet oven for, eller udviklingen på produktionsområdet. Her er det efterhånden blevet mere almindeligt, at større produktioner på TV-fiktionsområdet koproduceres i samarbejde mellem to eller tre nordiske lande, i hvert fald når det gælder drama eller spænding/krimi. TAXA 1997-1999, der blev koproduceret i samarbejde mellem Danmark, Sverige og Norge, er blot ét eksempel af mange.

Vi kan kun se udbudsmønsteret, ikke forbrugsmønsteret, i tabellerne fra Eurofictionprojektet, så på dette område er sammenligning ikke umiddelbart mulig. Men det er nærliggende at konstatere, at forbrugsmønsteret leverer en væsentlig brik til svaret på udbudsmønsteret: seertallene lægger ikke op til at udvide sendetiden for europæisk fiktion, så hvis det skal gøres, skal det ske ud fra en public serviceforpligtelse eller ud fra andre interesser. Forbrugsmønsteret viser også, at orienteringen i Danmark – ligesom i de store europæiske lande – er dobbelt: national fiktion og amerikansk fiktion er vigtigst.

For det tredje bekræfter oversigterne over de mest populære TV-fiktions-udsendelser i 1998, at

der er nationale *genrer*, der unddrager sig sammenligning. I Danmark kommer f.eks. julekalenderne på TV 2 og DR 1 ind blandt de mest sete udsendelser, og det er ikke tilfældet i noget af de andre lande. Målt på de 10 episoder med de højeste seertal i 1998 kommer drama-kategorien ind som den første, efterfulgt af julekalender- og komediegenren på en delt andenplads.

Disse iagttagelser bevirker, at jeg synes det kunne være perspektivrigt at inddrage andre mindre landes erfaringer, ikke mindst de nordiske landes.

Konklusioner

Hvad enten man synes det er positivt eller negativt, må det konstateres, at "TV-fiktion med europæisk identitet" fortsat vil være en fiktion, med mindre der sker noget drastisk i en europæisk sammenhæng de nærmeste år. Alligevel er det interessant at sammenligne. Det mest fælleseuropæiske er uomtvisteligt amerikansk TV-fiktion, der fylder meget i alle landes fjernsyn. Dernæst kommer den nationale produktion, der målt ud fra en række parametre kan karakteriseres som et vedkommende og populært forum for fremstilling af det moderne urbaniserede liv – og i et mere begrænset omfang for fremstilling af livet i provinsen, den fælles historie og klassikerne.

Det regionale niveau er ikke særlig synligt i den vinkling, der er lagt på Eurofiction-projektet. Hvis der blev fokuseret på det, er det muligt, at det ville fremtræde tydeligere, men sådan som det ligger nu er det klart nok den internationalt/amerikanske sammenhæng, der er dominerende, tæt fulgt af den nationale. *Globalisering* betyder således inden for TV-fiktion primært sammenhæng med dem, man i forvejen er i sfære med sprogligt og kulturelt. Som det er nu er europæisk TV-fiktion først og fremmest opretholder af forskellige fællesskaber af national karakter og formidler mellem hvert enkelt europæisk land og USA. *Europæisering* betyder et stigende produktionssamarbejde, igen primært mellem sprogligt og kulturelt beslægtede sfærer. Og så betyder det et stort slid, hvis der ellers skal åbnes op for øget nysgerrighed for de andre, der også i en eller anden forstand er europæiske. Foreløbig ser det ud til, at der i de enkelte landes produktioner meget ofte satses på kulturel særegenhed i betydningen dét, kun vi selv forstår og som de andre ikke kan lide!

Og det kan jo også være godt for mangfoldigheden.

Noter

1. Jf. fremstillingen i Jensen (red.) 1997, bind 3:45 – 48. Det bør her nævnes, at det europæiske samarbejde på radioområdet går tilbage til International Broadcasting Union (IBU) 1925, der under 2. Verdenskrig i praksis blev kontrolleret af Tyskland og derfor ikke kunne videreføres efter 1945. I 1946 blev der dannet en ny forening, Organisation Internationale de Radio-diffusion et Télévision (OIRT), som blev forladt af de vesteuropæiske lande under den kolde krig i 1949. I 1993 gik OIRT ind i EBU, der i dag er public servicestationernes samarbejdsorganisation.
2. De deltagende institutioner er følgende: Università de Firenze, Fondazione Hypercampo, Osservatorio sulla Fiction Italiana; Institut National de l'Audiovisuel, Conseil Supérieur de l'Audiovisuel; Universität Siegen; Universitat Autònoma de Barcelona; British Film Institute, David Graham & Associates. De individuelle forskeres navne fremgår af de enkelte rapporter.
3. Første rapport, der omhandler 1996, udkom i 1997.
4. En afgørelse, der er forståelig ud fra en pragmatisk synsvinkel, men diskutabel ud fra en demokratisk og deltagerorienteret tilgang.
5. Oplysningskemaet er optrykt i de enkelte rapporter.
6. Kildegrundlaget i det følgende er dels rapporterne om de enkelte lande, dels de sammenlignende oversigtsartikler i Buonanno (ed.) 1997 og 1999.
7. Fra 1998 er en ændring begyndt i Storbritannien, idet de jordbaserede kanaler tabte publikumsandele til kabel- og satellitkanalerne. Det betød, at BBC 1 og 2, ITV og Channel 4 blev svækket, en udvikling, der fortsatte for BBC 1 og 2s vedkommende i 1999. Georgina Higham nævner digitalt TV som det mest epokegørende siden indførelsen af kommercielt TV i 1955 i forhold til at ændre seervanerne (Buonanno (ed.) 1999: 124/139).
8. Der arbejdes med følgende formater: "1. TV movie (one-off) 2. Miniseries (up to six episodes) 3. Series 4. Open serial 5. closed serial" (Datashet in Buonanno 1999: 19).
9. Der arbejdes med følgende fælles genrekategorier: "1. General drama 2. Action/Crime 3. Comedy 4. Other" (Datashet in Buonanno 1999: 19). Derudover overlades det til hvert enkelt forskerhold at arbejde med særlige nationalt bestemte genretaditioner.
10. Udtalelse på debatmøde om dansk TV-dramatik i Århus 1.3.2000.
11. Se Nielsen og Agger: "The Good, the Bad and the Dull – Danish TV Fiction in 1998" in Buonanno 1999. Oplysningerne i det følgende stammer fra denne artikel.
12. Det må samtidig bemærkes, at en del af forklaringen kan ligge i, at TV 2 er en blandingssation: public service forpligtet, men primært reklamefinansieret.
13. Vi har desværre ikke tal for dette fra TV 2, der ikke koder programmerne så detaljeret som DR.

Litteratur

- Bondebjerg, Ib (1993) *Elektroniske fiktioner – Tv som fortællende medie*. København: Borgen.
- Bono, Francesco & Bondebjerg, Ib (eds.) (1994) *Nordic Television. History, Politics and Aesthetics*. University of Copenhagen: Sekvens.
- Buonanno, Milly (ed.) (1997) *Imaginary Dreamscapes. Television Fiction in Europe*, Luton: ULP/John Libbey Media.
- Buonanno, Milly (ed.) (1999) *Eurofiction. Television Fiction in Europe. Report 1999*, European Audiovisual Observatory, Council of Europe (forthcoming at Luton: ULP/John Libbey Media).
- Gripsrud, Jostein (1995) *The Dynasty Years*. London: Routledge.
- Hallenberger, Gerd (1999) "Eurofiction 1998: Tendenz zu einheimischen Produktionen", in *Media Perspektiven* 9.
- Höijer, Birgitta (1995) *Genreföreställningar och tolkningar av berättande i TV*. Stockholm: (Skriftserien 1). Journalistik, medier och kommunikation.
- Jensen, Klaus Bruhn (ed.) (1996-97) *Dansk mediehistorie I-III*. København: Samleren.
- Kofoed, Peter og Rasmussen, Tove Arendt (1986) *Dallas. Skabelon og struktur i den moderne tv-serie*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Nielsen, Poul Erik (1992) *Bag Hollywoods drømmefabrik. TV-system og produktionsforhold i amerikansk TV*. Århus Universitet, Licentiatafhandling.
- Povlsen, Karen Klitgaard (1999) *Beverly Hills 09210 – soaps, ironi og danske unge*, Århus: Klim.