

strøm af programmer, og det er tv-flowet set fra seersiden, som står i centrum for undersøgelsen. Hvad er seernes oplevelse af tv's programstrømme og hvordan bruger de dem? Projektets hovedresultater byder ikke på mange overraskelser: Danskerne brug af tv er først og fremmest styret af hensyn til dagligdagen (arbejdstider, spisetider osv.), og man vælger i almindelighed de programmer på tv, som man har lyst til eller interesse for. I danske familier har man som regel en to-tre favoritkanaler (oftest dansk- eller nordisk sprogede), som bliver benyttet regelmæssigt, mens de øvrige kanaler fungerer som reserve eller så godt som aldrig benyttes. I familier, der ser fjernsyn sammen, kører der som oftest et skjult eller åbent magtspil om, hvem der bestemmer mest, over hvilke programmer og på hvilke tidspunkter. De fleste seere har en form for »indre programplan«, som de bruger til at styre deres programvalg med stor præcision, og helt spontan zapning forekommer ikke ret ofte. Den »indre programplan« består af seernes samlede erfaringer med de forskellige kanaler og en nøje kendskab til programplanen.

Ud fra beskrivelser af danskernes tv-vaner udskiller undersøgelsen tre typer af tv-seere, som dels adskiller sig ved deres holdning til tv som medie, dels ved, i hvor høj grad, de planlægger deres sening på forhånd. *Hedonisten* har et positivt forhold til tv og går efter nydelse og underholdning. Seningen er sjældent planlagt. *Moralisten* vurderer gennemgående tv negativt som en fristelse, man bør omgås med varsomhed. *Moralisten* lægger stor vægt på at planlægge sin tv-sening for dog at holde den nogenlunde under kontrol. *Pragmatikeren* har en uhøjtidelig holdning til tv, og opfatter mediet som et tilbud på linie med mange andre. For det meste planlægges seningen for at kunne passe sammen med andre aktiviteter.

Alt i alt fremstår bogens konklusioner temmelig »tynde«. Det er vigtigt at få dokumenteret common sense betragtninger om tv-sening, og som sådan er undersøgelsen naturligvis brugbar. Men det kan undre, at et så omfattende datamateriale ikke giver mulighed for mere dybdegående analyser f.eks. af magtforhold og magtspil i familien omkring tv eller af forholdet mellem seernes opfattelse af sig selv som tv-forbrugere og deres faktiske programvalg. Eksempler på og analyser af seernes egne programstrømme, savner jeg også.

Endelig præsenterer bogen sig som et indlæg i den mediepolitiske debat, men fremlægger kun en spag mediepolitisk konklusion i retning af, at seernes mentale beredskab taler til fordel for danske kanaler, og lader i øvrigt seernes udsagn tale for sig selv.

Projektets undersøgelsesdesign er spændende –

en kombination af kvantitative og kvalitative trin. Foruden dybdeinterviews med 9 danske husstande om deres tv-vaner har forskerne brugt »omvendte videoptagelser« til at registrere den enkelte husstands egen flow-komposition. Og de kvalitative data suppleres med kvantitativt datamateriale, bl.a. fra DRs løbende telefoninterviewundersøgelser. Til forfatterens ros skal det siges, at metoderne og de valg, der tages i forsknings-processens forskellige faser, er grundigt belyst. Ulempen er, at det metodiske skoleridt, der fylder 25 sider, er trættende læsning, og at undersøgelsens metodiske svagheder kun træder alt for tydeligt frem. Især de statistiske faser er temmelig amatøragtigt behandlet, og under læsningen kan man godt blive i tvivl, om det er en (dårlig) lærebog i statistik, man sidder med.

Et enkelt eksempel: I projektets første fase, forundersøgelsen, bruger forskerne en »stor« stikprøve fra AIMS løbende telefonbus på 130 (!) respondenter. Forfatterne kritiserer denne undersøgelses forklaringsværdi og forkaster på det grundlag stort set telefoninterviews som undersøgelsesmetode. Men problemet er ikke (nødvendigvis) metoden i sig selv, men at stikprøven her er for lille til, at man kan udlede noget om strukturen i TV-seningen! Således træder forfatterne gang på gang sig selv over tærne, fordi den statistiske viden simpelthen er for ringe.

Og til trods for det lange metode-afsnit, kan metodebevidstheden også være på et ret lille sted: Den flotte »tværfaglige trosbekendelse«, som bogen lægger ud med, reduceres i konklusionen til, at kvalitative og kvantitative metoder må supplere hinanden, men »hvad det så betyder at supplere og komplementere forbliver dunkelt« (citater fra side 108)-åbenbart selv *efter*, at den tværfaglige undersøgelse er gennemført?!

*Når danskere ser tv* er skrevet til medieforskere, studerende og praktikere i TV-branchen – og såmænd også til TV-seerne. Om de (sidstnævnte) gider læse den er nok tvivlsomt, for bogen er halvdårligt skrevet og præget af gentagelser, overlapninger og kluntet sprog. Måske et eksempel på, at for mange kokke fordærver maden?

Anne Tortzen, medieforsker  
Wien

**Ann Gray: *Video Playtime – The gendering of a Leisure Technology*. London & N.Y.: Routledge 1992**

Ann Gray har interviewet 30 engelske kvinder for at undersøge kvinders brug af videobåndoptageren. Som regel er det manden i familien, der har taget

initiativet til indkøbet af denne nye hjemlige teknologi, og også ham, der har sat sig ind i, hvordan den fungerer. Især *timeren* synes det at være mandens privilegium at kunne anvende. Undersøgelsen får også fat i det tvetydige i sådanne strukturer: En husmor nægter at lære sig at time videoen, for at undgå at den indgår som endnu en af hjemmets serviceydelser.

Det prisværdige ved undersøgelsen er, at den dokumenterer, at kvinder og mænd har meget forskellige mediepræferencer og -vaner. At de meget små forskelle, som seertallene registrerer, dækker over to helt forskellige mediekulturer: Kvindernes foretrukne programmer er soap operaer, som mændene stort set foragter. Derfor ser husmødrene dem helst på videoen, når manden ikke er hjemme, måske sammen med veninderne om eftermiddagen. Manden foretrækker action, adventure, krigsfilm, science fiction, spionfilm, thrillers osv. Kvinden deler ikke disse seerlyster, men finder sig mere eller mindre stiltiende i, at de optager farve-tv'et i dagligstuen. Hun ser enten med uden entusiasme eller går ud i køkkenet og vasker op eller begraver sig i en lægeroman med høretelefoner. Kvindernes valg af film til den fælles lørdagshygge bliver afvist som et »flop«. I middelklassen er divergenserne ikke så store, her kan der opnås en vis enighed omkring de såkaldte kvalitetsprogrammer. Eller måske er der blot større tradition for tolerance i borgerskabet.

Meget af Grays materiale er imidlertid allerede velkendt. Altså ikke blot fra dagligstuen, men også fra andre lignende undersøgelser. Der er meget lidt, der kommer som en overraskelse, hvis man har læst David Morleys *Family Television* fra 1986. Gray refererer ofte til Morleys undersøgelse, som regel for at konstatere, at hendes resultater er i overensstemmelse med hans. Men hvorfor så gentage dem? I et enkelt tilfælde afviger Grays observationer dog fra Morleys, men uden at hun selv peger på dette. Mens Morley hævder det konventionelle synspunkt, at kvinder ikke kan lide humor, men foretrækker tårepersere, giver Grays respondenter udtryk for at holde af komedier.

En yderligere årsag til, at bogen virker så repetitiv, er at Gray ikke koncentrerer sig om det, som angiveligt er hendes emne, nemlig videobåndoptageren, men også belyser alle de indledende overvejelser over fritid og brugen af massemedier i almindelighed ved de udførlige og temmelig ubearbejdede interviews.

Ideen bag denne såkaldt etnografiske metode er, at forskeren går ud og iagttager den konkrete virkelighed. Denne metode legitimerer sig ofte, og således også her, i en kritik af den såkaldte Screen-teori. Screen-teori er betegnelsen for den psykosemio-

tiske filmteori, der lanceredes i det engelske tidskrift *Screen* op gennem 70'erne. Hvor den psykosemiotiske filmteori angiveligt foretager en abstrakt og deterministisk bestemmelse af et tekstligt subjekt, vandrer den etnografiske medieforsker lystigt ud i verden med sin båndoptager for at få en »direkte« og konkret viden om, hvordan subjekterne omgås med medierne.

Men Gray negligerer, at den forkætrede Screen-teori faktisk har forklaret de kønnede præferencer og vaner, både i forhold til psykoanalytiske teorier og i forhold til teksten. En af de psykosemiotiske teoretikere, som Gray diskuterer med, er den amerikanske medieforsker Tania Modleski, der skrev om soap og dens tilbud om en kvindelig tilskuerposition i 1982 i bogen *Loving with a Vengeance*. Her påviser Modleski en strukturel overensstemmelse mellem daytime tv's repetition, afbrydelse og distraktion og husmoderens arbejde i hjemmet. Denne model, indvender Gray, giver ikke plads for forestillingen om et »aktivt kvindeligt subjekt som har ønske om at modsætte sig begge flows«. Dette er et meget godt eksempel på polemikkens niveau. Fordi Modleski påviser et mønster, har hun jo ikke dermed sagt, at alle kvinder nødvendigvis tager imod den tilbudte tilskuerposition. Modleski understreger tværtimod, hvor tvetydig den tilbudte position er, hvilket giver en mulighed for at forklare de mange forskellige konkrete positioner, som Gray bestemmer, men ikke rigtigt får styr på.

At interviewmaterialet udelukkende omfatter kvinderne i familierne betyder, at mændenes medievaner jævnt hen fremstår som tåbelige og uforståelige. De betragtes med afsky eller overbærende ironi. Igen savner man en forklaring på dette genkommende mønster. Der er noget absurd ved at opdynge alt dette materiale omkring forhold, som er rigelig teoretiseret andre steder – her er Gray slet ikke på højde med den aktuelle forskning i mandlig subjektivitet og mediebrug, som den f.eks. er repræsenteret hos den amerikanske filmforsker Kaja Silverman.

Den etnografiske metode har sin specielle retorik. Det »aktive kvindelige subjekt« er Grays modspil til den psykosemiotiske filmteoris angivelige tekstuelle determinisme. Det skorter dog lidt med eksempler på denne påståede aktivitet, der jo mest består i ret forgæves forsøg på at hævde sin ret. Men i denne retorik bliver det til aktivitet at »kontrollere« seningen af film ved at køre sexscener igennem i fast motion på videoen.

En genkommende forestilling indenfor denne tradition er, at mønstrene er bestemt af familiestrukturen og fordelingen af fritid i familien. Og det kan selvfølgelig ikke nægtes. (Men det konstaterede

også allerede Morley og Charlotte Brunsdon i 1986). Spørgsmålet om hvad tv stationerne og videoudlejerne tilbyder det kvindelige publikum, står derfor ikke centralt i undersøgelsen. Men til dette er der faktisk nogle interessante pointer i det omfangsrige materiale: For det første konstateres det, at videoforretninger ikke har en kategori, der hedder melodrama. Denne kvindernes foretrukne genre er altså et usynligt fænomen i distributionsledet. For det andet nævnes det, at kvindeprogrammernes *production value* er lav. De er simpelthen ikke flotte og velproducerede nok. Nedvurderingen af kvindeprogrammer sker altså ikke blot i hjemmene, men også på tv stationerne.

Selvfølgelig er den etnografiske metode anvendelig i medieforskningen og Grays bog rummer meget interessant materiale. Men metoden kræver en stramt struktureret fremstilling og ikke mindst en dialog med teorien. Bogens materiale er indsamlet i 85/86. Den har altså været længe undervejs, hvilket måske kan forklare det velkendte i problemstillingerne, men ikke den udfoldede teoretiske diskussion. Grays kritik af psykoanalytisk medieteorier er ikke overbevisende. Det er beklageligt, at hun ikke bidrager til den dialog mellem de to retninger, som hun annoncerer og som helt sikkert kunne bringe noget nyt.

Vibeke Pedersen, *extern lektor, ph.d.*  
Institut for Nordisk Filologi  
Københavns Universitet.

**Trine Breum: FILM fortælling forførelse. En grundbog om filmdramaturgi og manuskriptskrivning. Frydenlund grafisk 1993, tel 3124 2438, 150 sider, 175 kr.**

Dramaturgi er et centralt emne i filmundervisningen, for mange – det centrale. En sammenhængende fremstilling – på dansk – har vi derfor længe savnet, selvom vi indtil da har kunnet anvende Thorsen & Hans-Georg Møller: *TV-Journalistik* (forlaget AJOUR, Holm-Jensen & Pryds: *Videoteknik fortællingsteknik* Teknisk Forlag samt den glimrende norske Geir Eriksen: *Fortellerteknik og dramaturgi* (forlaget Vett & Viten). Men nu er den her, måske, med Trine Breums bog. En grundbog, som den benævnes på forsiden, vil jeg dog ikke kalde den, dertil er den for snævert knyttet til en trin-for-trin fremstilling af den klassiske amerikanske filmdramaturgi, der jo med pomp og pragt blev genintroduceret i Danmark i 80'erne med Ola Olssons »værktøjskasse«,

Ingolf Gabolds TV-SUM koncepter og en stribe dokumentarprogrammer fra DR og senere TV2, der i værste fald var stiløvelser over præmisformulering, berettermodel, fremdriftselementer mv. Breums styrke er imidlertid, at hun samler lektien på en forbillig måde. En fremadskridende fremstilling med klokkerene eksempler i et ligetil og ligefremt sprog, der gør bogen letlæst og det med stort operativt udbytte. Synsvinklen er producentens i bred forstand. Og det er også sådan virkningen er: Bogen er som en manual for film/tv-praktikere. *The Producer's Manual*. Eller som en grammatik: Fra det store til det små, fra publikums møde med filmen til filmudtrykkets mindste detaljer – replikken, lyset, rummet: Alt hænger sammen og er funktioner af hinanden. Altså en klassisk undervisningsbog. Dog med den anke, at den kun i begrænset omfang ansporer eleverne til at tænke selv. Der er for få problematiseringer og for mange doktriner af denne type: »vi bruger anslaget som målestok for dramatikken i resten af historien. Derfor duer det dramatiske anslag selvsagt kun i meget dramatiske film.« (s 58). Det er desværre kendetegnende for meget litteratur om (amerikansk) dramaturgi, at materialet fremlægges skematisk og »konstruktivistisk«.

Bogen består af fire dele af vekslende længde og substans: Fortællingen og Forførelsen, Den klassiske filmdramaturgi, Filmmidiet samt Fra idé til manuskript. Første del beskriver grundlaget for hele den amerikanske dramaturgi: menneskets behov for spænding og medfølelse, der tilfredsstilles af filmens fremdrift og identifikationsmuligheder gennem en illusion, der virker troværdigt. Breum kalder det *forførelsens strategi* at skabe denne kontakt mellem det menneskelige og filmens virkelighed, der er i stadig udvikling. I anden del udfoldes de væsentligste elementer i dramaturgien: Præmis, hovedkonflikt, karakterne, berettermodel. Kernen er præmissen, hvorudfra de øvrige elementer udslynges. Præmissen er den påstand, som filmen skal føre bevis for. Filmens struktur er så at sige bevisliggørelsen af påstanden. Det er vigtigt at understrege, at præmissen er et arbejdsredskab for filmskaberne, og den skal netop overbevise publikum ved at være »usynlig«. Hovedkonflikten er bevisførelsen og hovedkarakteren bæreren af præmissens påstand. I afsnittet om filmens struktur omtales de to hyppigst citerede berettermodeller (Syd Field, Ola Olsson) og styrker og svagheder ved dem begge omtales meget kort. De kan glimrende supplere hinanden, hævder forfatteren. Tredje del omhandler filmens udtryksmidler – tid og rum, billedet, lyden, klipningen, skuespillet. Fremstillingen bygger hele tiden på det dramaturgiske udgangspunkt: Det gælder om at skabe troværdighed for så igennem forførelsen af

publikum at sandsynliggøre præmissen. Sidste del giver råd om idéudvikling og manuskriptskrivning. De enkelte faser – synopsis, treatment, research – er kun nødtørftigt beskrevet og fremstillingen kan her kun tjene som udgangspunkt for nærmere beskæftigelse med de enkelte faser. Det er vanskeligt at beskrive en idéudvikling, men jeg savner her flere eksempler, end dem Trine Breum giver.

Jeg kan dog ikke helhjertet anbefale bogen til brug i filmundervisningen. Hvorfor ikke? Den har sin begrænsning, fordi den lover for meget. En gartnerforretning kan ikke nøjes med at sælge æbler. Æblerne kan være udmærkede, men som kunde vil jeg gerne have et større udvalg af frugter, når gartneren nu skilter med et sådant. Den amerikanske dramaturgi er et fremragende værktøj for producer, entydigt i sit koncept, stringent og dynamisk. Der er produceret udødelige film, fascinerende dokumentarprogrammer og glimrende reklamefilm under det koncept. Men hvad med Wim Wenders film, Jytte Rexs, de unge talenters film, de »etnografiske« dokumentarprogrammer om fængselsmil-

jøer, husvilde og lægevagten på Nørrebro, som Lars Engels så fremragende laver for DR, hvad med *Twin Peaks*? Disse film unddrager sig en traditionel dramaturgisk analyse, og det have været rart, hvis Breums bog også havde lagt kølen til en dramaturgisk forståelse af denne store, nyskabende gruppe af film.

Bogen skal altså suppleres, hvis man vil arbejde med det dramaturgiske. Den amerikanske dramaturgis æstetiske hovedsætning lyder: »Den film er godt skruet sammen!« og den æstetik eksemplificerer bogen udmærket. Men det forudsætter, at man accepterer at film bedst laves med udgangspunkt i en formuleret præmis, og at publikum i sin filmoplevelse gradvis snøres sammen med denne præmis. Der laves andre film, film, der giver plads til stadige udvidelser af tanken, associationerne, til hjernens og hjertets spind. Om de films dramaturgi mangler vi stadig grundbogen.

*Henrik Poulsen, adjunkt  
VUC Vestvolden*