

Auteuren som *kulturelt* fænomen

Auteuren - instruktøren med en personlig vision og en genkendelig stil - er vendt tilbage og gør opmærksom på sig selv som individ. Men havde den etablerede forskning ikke netop aflivet auteuren som biografisk person?

Quentin Tarantino - født 27.3.63 - er en nulevende amerikansk instruktør og manuskriptforfatter. Med filmen *Håndlangerne* (1992) brød han igennem som et af 90'ernes trendsættende talenter. Et talent han beviste med manuskripter til film som *True Romance* og *Natural Born Killers* og ikke mindst med *Pulp Fiction* (94), som vandt i Cannes. Tarantino har desuden haft en omend noget mindre gloriøs karriere som skuespiller med roller i film som *Sleep with Me* og *Desperado*.

Af Iben Thorving Laursen

Auteuren i tekst og kontekst

Denne artikel diskuterer instruktøren Quentin Tarantino med udgangspunkt i det, som Jim Collins i bogen *Architectures of Excess* kalder for "the fetishizing of the independent auteur and the construction of the concept of the auteur as an intertextual organization within a contemporary film culture" (Collins, 1995).¹ Med en forståelse af auteuren som et intertekstuel fænomen, der går på tværs af primær-, sekundær- og tertiærttekster og dermed ophæver distinktionen mellem tekst og kontekst, lægger artiklen sig i forlængelse af en film- og medieforskning, der påny har taget auteur-problematikken op til diskussion. I lyset heraf kan auteurens entré på den intertekstuelle arena således for det første betragtes som en kommerciel (lancerings)strategi - en form for *branding* - hvor auteuren materialiserer sig i og uden for teksten med det formål at sælge billetter (Corrigan, 1991). Auteuren kan for det andet betragtes som et kulturelt produkt og som del af en kulturindustriel praksis, der kan lokaliseres i fx anmeldelser og interviews. Og for det tredje kan auteuren, som denne artikel vil argumentere for, med afsæt i forskellige receptions kulturer og distinkte grupperes kulturelle praksisformer (fx i fankulturens hjemmesider) anskues som en hverdagsaktivitet.

Artiklen fokuserer på auteuren som et æstetisk såvel som kulturindustrielt produkt, der er historisk forankret i bestemte receptions kulturer. Og med udgangspunkt i John Fiskes intertekstualitetsmodel diskuteres, hvordan auteuren via disse teksttyper og ikke mindst i samspillet og dynamikken mellem dem (ud)formes og bringes i cirkulation i et større kulturelt kredsløb.² Hovedargumentet

går på, at når 90'er-auteurer som Tarantino på den intertekstuelle arena træder i karakter som kultfænomener på linje med de største rockstjerner, skyldes det ikke kun den kulturindustrielle promovning, men i lige så høj grad publikum og den betydning, auteuren tilskrives i bestemte receptions kulturer. Med Internettets fremvækst har fans dyrket auteuren som star, kult, celebritet og fået denne til at eskalere som mediebegivenhed. Receptionen - som den praktiseres i *online*-kulturen - indvirker i stigende grad på auteurens udformning i de andre teksttyper og påvirker dermed auteurens generelle status og betydning som kulturelt ikon i et film- og mediekulturelt kredsløb.

Artiklen er udformet som nogle refleksioner over 90'er-auteurens virke og funktion i et artistisk felt, der er økonomisk, kulturelt og socialt determineret.

Auteurens død og genkomst

Forfatteren er død, proklamerede Roland Barthes i sin nu efterhånden udødelige tekst 'The Death of the Author' fra 1968. Barthes forsøg på at komme auteuren til livs, idet han mente, at denne havde udspillet sin rolle, ligger i forlængelse af ideologikritikkens drab på auteuren. Dermed er Barthes og poststrukturalismens afskrivning af auteuren langt fra enestående; ikke desto mindre kan den stadig vække opsigt og give stof til eftertanke i en tid, hvor auteurens tilbagekomst proklameres overalt i teori såvel som i praksis. Således skriver Anne Jerslev i sin analyse af Tarantino, at han er et omvandrende eksempel og bevis på, at auteuren er vendt tilbage (Jerslev, 1999).

Auteurens genkomst dels som konkret, empirisk person, dels som analytisk kategori har ligeledes haft sin virkning i teorien, hvor det i følge Dudley Andrew - efter en lang periode med den autor-løse tekst - nu igen er legitimt at diskutere denne til enhver tid problematiske størrelse - ikke mindst i en digitaliseringens tidsalder, hvor hyperteksten truer med at opløse teksten og afskrive auteuren enhver berettigelse og autoritet, allerede inden denne efter årtiers fravær er nået at træde i eksistens.

Med blikket rettet frem såvel som tilbage, er spørgsmålet så, hvor vi står nu. Om auteuren i fremtidens netsam-

fund bliver reduceret til en diskussion om copyright eller ej, er vanskeligt at spå om. Men retrospektivt betragtet er auteururen en vedholdende kategori, også selvom denne langt fra er konstant.

Den auteur, vi i 90'erne ser genindskrevet i tekst og kontekst, er således hverken en ny eller revolutionerende auteur endsige en slags *return of the living dead*. Derimod er der tale om auteururen som en foranderlig kategori; og om det uomtvistelige faktum, at når auteururen skiftevis får dødsstødet for efterfølgende at vækkes til live, hænger det sammen med, at begrebet for det første skifter karakter med den enkelte instruktør (Jerslev, 1999), og for det andet som begrebslig instans er determineret af forskningstradition og position og således ikke lader sig definere uafhængigt heraf.³ Og for det tredje, at auteururen kun kan (be)gribes som samtidsfænomen - et økonomisk, æstetisk og ikke mindst receptions-kulturelt produkt af og i sin samtid.

Auteurs genkomst som intertekstuel fænomen

Poststrukturalisternes dødsstød affødte ikke en ny auteur. Tanken om brud ligger ganske vist lige for, ikke mindst i betragtning af hvor markant nutidens auteur adskiller sig fra 50'erne og 60'ernes *Nouvelle Vague*-auteur: Peter Greenaways manierede univers ligger langt fra Alain Resnais', François Truffaut og Lars von Trier har nærmest kun forbogstavet til fælles, og hvor gerne han end ville, bliver Tarantino aldrig Jean-Luc Godard; som intertekstuel terrorist må han - i øvrigt som Godard *himself* - nøjes med at citere. Deraf produktionsselskabets navn 'A Band Apart' - en reference til Godards film *Bande à Part* fra 1964.

Den intertekstuelle praksis er fælles for Tarantino og Godard, men brugen af referencer er vidt forskellig. I auteur-sammenhæng kan intertekstualiteten således benyttes til at betone kontinuitet, men den bruges ofte modsat. Det hænger sammen med, at den intertekstuelle praksis ofte omtales som et omsiggribende fænomen, hvorefter intertekstualiteten trækkes ind som det parameter, der giver mulighed for at differentiere og rubricere i henhold til periode og filmhistorisk bølge.

Ifølge en sådan typologi skulle *New New-Hollywood*-instruktøren⁴ (Tarantino, the Coens) adskille sig fra *New-Hollywood*-auteururen (også kaldet *moviebrat*-generationen: Steven Spielberg, George Lucas, Francis Ford Coppola) som så igen adskiller sig fra *Nouvelle-Vague*-auteururen (Godard, Truffaut) ved en praksis, der i stigende grad indarbejder og integrerer referencer. Nu er kvantiteten af citationer - endsige kvaliteten - defineret alt efter, hvor fintmasket et net af referencer et *oeuvre* kan præstere, næppe noget specielt velegnet parameter, når det drejer sig om at differentiere i en tid, hvor enhver tv-

serie med respekt for sig selv er gennemsyret af intertekstuelle referencer.

Men som den engelske kulturteoretiker Jim Collins fremhæver - bl.a. med afsæt i sit begreb om "hyperconsciousness" - giver det god mening at undersøge orkestretningen af referencerne, og hvorledes citater i form af genrefragmenter på en selvbevidst måde recirkuleres i populærkulturelle produkter; og det hvad enten de så gør brug af auteur-signaturen eller ej som garant mod anonymitet i en *overload*-kultur, hvor det mere end nogen sinde er afgørende at "støje" for at undgå at blive overhørt.

Intertekstualitet er således ikke i sig selv et distinktivt træk, der er specielt velegnet til at periodeinddele auteururen, idet den intertekstuelle praksis (trods forskelle) er udbredt på tværs af perioder, produktionstraditioner og modi. Men intertekstualiteten defineret som æstetisk praksis og metode kan være af afgørende betydning for differentieringen af nutidens auteururer og for forståelsen af de forskellige publikumskulturer, der udvikler sig omkring de forskellige instruktører.

Auteurs i et receptionsanalytisk perspektiv

Studiet af auteururen i en intertekstuel kontekst er næppe hele forklaringen på, hvorfor nogle tilskuere er til Pedro Almodovar fremfor Dennis Potter, mens andre dyrker Tim Burton og ikke the Coens. Men i tilfældet Tarantino vil jeg mene, at netop denne tilgang vil kunne uddybe vores forståelse af, hvorfor distinkte publikumsgrupper - herunder fans - (op)dyrker en specifik instruktørs visuelle encyklopædi og dermed en personlig vision af den film- og tv-kultur, som alt efter generation og kulturel baggrund er fælles bagage. Fx har Tarantinos intertekstuelle praksis affødt en hel kampsport blandt tilskuere og fans i at dechiffrere instruktørens mix af Hongkongfilm, *trash*kultur og artfilm-citationer.

Til sammenligning kan der peges på, at intertekstualiteten jo ligeledes er Coen-brødrenes varemærke; men deres signatur understreger en hybridform, der recirkulerer og mixer gamle genreklassikere. Med denne æstetiske praksis tilbydes tilskuerne muligheden for at samtænke og dermed nyfortolke genrefilm, der set i et historisk perspektiv kan forekomme inkompatible.⁵

Intertekstualiteten er en integreret del af de fleste auteur-produktioner, og den kan som distinkt æstetisk praksis analyseres som tekstligt fænomen. Men pointen er, at det er via tilskuernes brug og realisering af intertekstualiteten, at auteururen træder i karakter i en film- og mediekultur, der i stigende grad er intermedialt organiseret. Derfor er behovet for kontekstualisering ikke blot påkrævet, men også et lønsomt projekt i intertekstualitetens tidsalder. Det er nemlig ikke tilfældigt, at en auteur som Tarantino op gennem 90'erne skaber en hel net-kul-

tur og bliver et af de mest refererede navne på Internettet. Omvendt har *online*-kulturen, som den har været praktiseret omkring Tarantinos *oeuvre*, i høj grad bidraget til hans status som 90'ernes mediebegivenhed par excellence - og dermed har tilskuerne sat kronen på værket i forhold til en auteur, der ikke uden grund har fået tilnavnet "King of Pulp". Man kan indvende, at den påbegyndte kontekstualisering af auteuren er med til at opløse og dekonstruere auteuren med det formål at aflive denne som kategori. Denne artikel hævder det modsatte: At kontekstualisere auteuren er at (re)konstruere auteuren inden for en bestemt ramme - og det er præcis denne tilgang, der i et teoretisk perspektiv legitimerer auteurens tilbagekomst og entré på den intertekstuelle arena.

Auteuren som kommercielt fænomen

Betraget i en nutids-optik er auteuren som teoretisk og analytisk kategori afhængig af kontekstualisering. Det hænger sammen med, at auteuren i dag i langt højere grad end tidligere promoveres i udenomstekster - og således diskursivt er indskrevet i interrelaterede og interagerende teksttyper fremfor blot at indskrive sig som genkendelig struktur i teksten - for nu at citere Peter Wollens strukturalistiske 70'er-position.⁶

Behovet for kontekstualisering er således affødt af et stadig mere komplekst samspil intertekstuelt såvel som intermedialt. Men omvendt er den endeløse række af kontekstualiseringer heller ikke uproblematisk. Spørgsmålet er, om ikke vi taber auteuren af syne, hvis denne først placeres i en intertekstuel kontekst for dernæst at blive betragtet gennem en genreoptik - for så igen at blive belyst i en receptionsanalytisk og kulturel kontekst? Omvendt kan man spørge, om der findes et alternativ. Fordoblingerne kan sløre synet, så vi mister fornemmelsen for *oeuvre*t og blikket for, at vi trods alt beskæftiger os med det, som Truffaut kaldte "a tradition of quality", men de kan ligeså vel bidrage til at nuancere og åbne for en mere pointeret synsvinkel.

Det er ikke mindst påkrævet, når diskussionen falder på et sujet som kvalitet, der jo historisk set klæber til auteur-institutioner som *Cahiers du Cinema*, der betragtede auteuren som garant for kvalitet, uanset om denne fik tildelt auteurprædikatet i forlængelse af en finkulturel (kunst)tradition (Carl Th. Dreyer, Ingmar Bergman) eller blev honoreret for sin mesterlige udnyttelse af populærkulturens genrepotentialer (Alfred Hitchcock, Howard Hawks). Men selv om auteurteorien og dertil hørende institutioner historisk set må takseres for at have bevirket en generel opskrivning af populærkulturen og dermed har bidraget til at nedbryde skellet mellem høj og lav (Jerslev 1991), har kvalitetsdiskussionen også sine begrænsninger.

For i nyere tid skrider kvalitetsbegrebet med kommercialiseringen af auteuren, eller sagt på en anden måde: Med *blockbuster*-auteurs som James Cameron eller kommercielle auteurs som Clint Eastwood er det ikke evident at tale om kvalitet uden at specificere kvalitet for hvem og på hvilken måde. I artiklen 'Size Does Matter. Notes on Titanic and James Cameron as Blockbuster Auteur' beskriver A. Keller, hvordan *Titanic* som *event* og som mediebegivenhed har udløst en bestemt receptions-kultur, der ikke kan forstås uafhængigt af Camerons auteur-status og måden, hvorpå han i udenomstekster blev promoveret som auteuren, der satte alt ind på at give denne Hollywood-produktion sit personlige aftryk.

Ved at fokusere på den oplevelsesmæssige dimension, der for mere eller mindre distinkte publikumsgrupper kan være knyttet til konsumtionen af et *oeuvre* i en bestemt (produktions)kultur, forskydes interessen fra kvalitet som et værkimmanent træk til receptions-konteksten. Pointen er, at det i forhold til nutidsauteuren måske nok er muligt, men ikke specielt produktivt at lokalisere og vurdere en auteurs stil og formelle kvaliteter ud fra normative kriterier. Kvalitetsstemplingen og den evige diskussion om, hvem er størst - Woody Allen eller John Woo - er jo i længden trættende. Og det er da også påfaldende, at *Cahiers*-folkenes "dur-dur-ikke-politik" eller Sarris' blåstempling af, hvilke auteurer der skulle tilhøre panteonet,⁷ i dag primært eksisterer som reminiscenser i fan-diskurser, nemlig i de endeløse påberåbelser af, hvem der er "gud", og hvem der ikke er.

En sådan diskussion blussede fx op omkring *Natural Born Killers* (1993/94). Anmelderne tog, som de skulle, stilling til filmen, mens Tarantino-fans *en masse* stemplede den som et makværk af en moraliserende stilist (= Oliver Stone), der var blottet for "mesternes kvaliteter" (= Tarantino).

Mens genikulten er aftaget i akademiske kredse - sammenlignet med dengang *Cahiers du Cinema* havde kronede dage, og kritikerne var konger, der enerådigt adskilte store auteurs fra middelmådige instruktører (metteur-en-scène) - er kultdyrkelsen til gengæld eksploderet på nettet i form af hjemmesider og i diverse *newsgroups*. At de mange stemmer i form af subjektive tilkendegivelser kan få en betydningskabende effekt, når de via et medium som nettet fremføres kollektivt, er Tarantino et godt eksempel på. Han er i høj grad et produkt af en film- og mediekultur, hvor receptions-kulturer får indflydelse på markedsføringen og selv bliver en del af promoveringen, bl.a fordi amerikansk film fra at være et studio-organiseret produktionssystem nu ligesom europæisk film er blevet det som benævnes *director's film*.⁸ Auteuren kan således afføde en bestemt receptionspraksis, men receptions-kulturen kan også indvirke på produktionspraksis;

forholdet er m.a.o dialektisk. Således filosoferede millioner af fans over, hvordan *Natural Born Killers* ville have set ud i Tarantinos version. Den version fik de ikke. I stedet kom filmen *Quentin Tarantino's Star Wars* (1998). Eneste problem var, at den ikke var instrueret af Tarantino selv, men af Evan Mather. Navnet spiller i den grad en rolle, ikke som garant for kvalitet i traditionel forstand, da det jo som bekendt er *in* at dyrke den "dårliche smag" - d.v.s. alt lige fra obskur horror til gårsdagens *trash* - pulp - men fordi signaturen i dag er garant for originalitet. I intertekstualitetens tidsalder kan forestillingen om originalitet forekomme ude af trit med en praksis, hvor et helt *oeuvre* næsten kan bestå udelukkende af citater. Det er ikke tilfældigt, at Tarantino er blevet kaldt et barn af Godard (og cola-cola), for det er lige præcis via intertekstualiteten og ikke i opposition til den, at han skaber og bliver skabt - og dermed træder i karakter som auteur.

Auteuren som genre

Betragtet i en nutids-optik adskiller *New-New Hollywood*-auteuren sig fra tidligere perioders ved, at der til forståelsen af denne knytter sig en bevidsthed om, at instruktøren ikke skaber, men sammensætter originalt. Efter Baudrillard kan det originale ikke længere spores tilbage til de såkaldt kunstneriske gener. Med begrebet "simulacrum" forsvinder forestillingen om "det kunstneriske ophav". I stedet for står (populær)kulturen til rådighed som en ressource, der kan mikses på tværs af genrer, formater og genstandsområder.

Via juxtaposition kan instruktøren træde i karakter som auteur, hvis nogen ellers ser det unikke (læs distinktive) og stempler sammenstillingen som original, og fremfor alt finder nydelse i at se den gentaget. Hvad enten auteuren ekspliciterer sig som person i teksten - ved som Cameron at gæsteoptræde i sit eget værk *Titanic* - eller blot er impliciteret som struktur i teksten, viser det sig, at jo mere auteuren fungerer som varemærke, jo mere afhængig er denne af at blive genkendt.

Et eksempel: Luc Besson er berømt for sine introsekvenser, hvor kameraet tracker hen over en flade, hvorefter det løfter sig og åbner for det perspektiviske rum. Med disse intro'er er Luc Besson til stede som en genkendelig stil, der er konsistent fra film til film. Efter de første ti sekunder er vi ikke i tvivl: Dette er en Luc Besson-film. Stilen bliver her et varemærke og med en så markeret signatur konstituerer instruktøren nærmest sig selv. Man kan som Luc Besson i udenomsteker kalde sig selv håndværker (metteur-en-scène) og samtidig i teksten stemple sig selv som auteur ved at gøre signaturen til sit varemærke. Men hvad enten auteuren er selvudråbt eller ej, så kræver det en legitimering fra

anden side. Auteuren har på sin vis altid været en receptions-kategori, fordi det er i gentagelsen og genkendelsen af det specifikke, men ikke nødvendigvis af det kvalitativt unikke, at auteurskabet kan dokumenteres. Tidligere var det kritikerne, der proklamerede auteuren, i dag er det til dels også anmelderne, men primært publikum, herunder fans.

I sin artikel 'En uvis tendens i filmkunsten' anfører Mikkel Eskjær det synspunkt, at i en tid hvor genrerne er i opløsning, fungerer instruktøren som et fast forankringspunkt, en instans, publikum kan forholde sig til. Fremfor at se auteuren som en slags afløsning for eller alternativ til de faste genrer, kan man betragte auteuren som en genre på linie med de faste genrer såvel som hybridgenrerne. Auteuren - defineret i og uden for teksten - er i udstrakt grad spændt ud mellem kravet om fornyelse og genkendelse, og som forventningshorisont er auteuren i dag i højere grad end tidligere blevet en genre.

At forstå nutids-auteuren kræver således en receptionskontekstuel læsning. Men dermed mister auteuren endegyldigt den autoritet, som den før-strukturalistiske auteurteori tilskrev instruktøren. I tråd med stimulus-respons-teorien havde auteuren som afsenderinstans ikke blot patent på værket, men også retten til at besidde det - dvs. fuld kontrol over, hvordan værket skulle udlægges og forstås.

Forestillingen om en programmatisk læsning, der følger afsenderens intentioner, blev effektivt skudt i sæk med Barthes proklamation og senere af den efterfølgende receptionsforskning. Med forestillingen om den intenderede læsning in mente vil ingen således begræde auteurdrabet og vende tilbage til en proto-auteurisme;⁹ mindst af alle auteurene selv, der ikke blot producerer med den instinktive semiotiker for øje, men også i stigende grad inddrager denne som medproducerende og medfortolkende partner.

Poststrukturalismens problem: auteuren som empirisk instans

Bevidstheden om receptionen og ikke mindst om receptionskontekstens betydning kan bl.a. spores i film, der i stigende omfang inkorporerer tilskuernes forventingshorisont og fremstår selvbevidst om deres reception i et kommercielt kredsløb, hvor auteuren i stigende grad fungerer som varemærke. Auteurs funktion i forhold til markedsføringen kan også lokaliseres i den måde, hvorpå auteuren i dag - nærmest på linie med skuespillere - er med til at promovere film i udenomsteker - dvs i interview, på presse-konferencer og festivaler.

(Selv)iscenesættelsen på tværs af medier er en del af auteurskabet; og 90'er-auteuren udmærker sig ved i højere grad end tidligere at være bevidst om auteuren som en

konstruktion, der ikke fungerer uafhængigt hverken af kulturindustrien eller af publikumskulturernes indvirkning på og betydning for auteurens cirkulation i et film- og mediekulturelt kredsløb. Tarantino er en auteur, der er bevidst om sit virke i et kulturelt felt, der er kommercielt organiseret, og som i den grad bemestrer selviscenesættelsens kunst. Som en instruktør, der promoverer sig snart i værket, snart i udenomsværkerne, er han et interessant eksempel på en auteur, der ved sin intertekstuelle praksis på tværs af teksttyper udfordrer den poststrukturalistiske teori og peger på nogle aktuelle problemstillinger, som denne position kun vanskeligt kan rumme.

Poststrukturalismen har sine begrænsninger: For på den ene side er der ingen vej uden om auteuren, defineret som en tekstlig konstruktion. På den anden side er denne position vel også utilstrækkelig i en tid, da auteuren netop gør opmærksom på sig selv som andet og mere end tekstlig konstruktion.¹⁰ Poststrukturalismen er således forudsætningen for at diskutere nutidsauteuren, for denne er utænkelig uden teoriens afskrivning af den romantiske forestilling om kunstneren som geni og som helstøbt subjekt, men spørgsmålet er, om teorien kan bane vej for videre diskussion.

I dag er det sværere at tænke auteuren uden samtidig bag denne at medtænke og reflektere en empirisk størrelse - en person. Det er i hvert fald signalet fra en stor del af auteurerne, der på tværs af genstandsområder insisterer på selviscenesættelse og det biografiske som kunstnerisk-æstetisk udtryksform. En del 90'er-auteurer træder i karakter ved at insistere på det biografiske og udfordrer dermed en teori, der har forskudt det, den ikke kan forklare. Det drejer sig ikke kun om poststrukturalismens problem, men om noget så "essentielt" og kontroversielt som kunstnersubjektet og det biografiske jeg.¹¹ Spørgsmålet er så, om det er en illusion, en fiktion eller *something real*?

Auteuren som industrielt produkt og kulturel konstruktion

Then perhaps the subject returns, not as illusion, but as fiction. A certain pleasure is derived from a way of imagining oneself as individual, of inventing a final rarest fiction: the fictive identity. R. Barthes (citeret fra John Caughie, (1981)1999).

Som det fremgår af ovenstående citat, tror Barthes ikke på subjektet, men vil heller ikke afvise dets fascination. Dermed åbner han for en forestilling om jeget, men kun som en fiktion. For poststrukturalisterne er kunstnersubjektet et spørgsmål om konstruktion, og udformningen eller fiktioniseringen af jeget anskues som tekstligt

fænomen. Applikeres teorien på 90'er-auteuren, giver den god mening i forhold til instruktører som Coen-brødrene, der i forskellige sammenhænge har leget med grænsen mellem fiktionen og det selvbiografiske som autenticitetsdiskurs. The Coens har ofte koketteret med publikums interesse for personerne bag den offentlige konstruktion og har således bevidst udfordret det publikum, der måtte længes efter at trænge ind bag *persona'en* - fusionen af offentligt og privat - for bag denne at finde den virkelige person - det sande, det umedierede jeg.

I creditsekvensen til *Fargo* (1996) reklamerede Coen-brødrene med, at filmen var delvis selvbiografisk. Det viste sig at være det rene opspind. Ud over filmene har Coen-brødrene i det, som Corrigan kalder "de ekstra-tekstuelle rum", fiktioniseret deres biografi, angiveligt med det formål at beskytte et privatliv, som med undtagelse af få sparsomme oplysninger ikke har været offentligt tilgængeligt. Hvad Coens-brødrenes motiv er, er for så vidt uinteressant, men eksemplet kan illustrere, hvordan iscenesættelsen af det selvbiografiske er blevet en del af auteur-konstruktionen i 90'erne.

Poststrukturalisternes forestilling om subjektet som fiktion er også relevant i forhold til diskussion af en instruktør som Tarantino, der jo både er blevet udråbt som en mester i selviscenesættelsens kunst, samtidig med at han er blevet klandret for at promovere sin person, deraf tilnavnet *promoteur*. Tarantino har m.a.o. skabt en særlig praksis omkring selviscenesættelse ved konstant at materialisere sig i såvel som uden for teksten og ved så bevidst og aktivt at bruge sin person til at markedsføre sit *oeuvre*.

Med afsæt i det biografiske forsøger jeg i det følgende at analysere Tarantino som et intertekstuelte tegn, der diskursivt er indskrevet i forskellige teksttyper, der tilsammen udgør et kulturelt felt. Auteuren kan i kultursociologisk forstand betragtes som et produkt i og af dette felt. Og forcen ved en sociologisk fremfor en poststrukturalistisk tilgang er, at vi kan forstå det (selv)biografiske som tekstlig konstruktion uden nødvendigvis at afskrive auteuren som empirisk instans.

Analysen er kun en skitse, da det drejer sig om *work-in-progress*.

Tarantino som intertekstuelte tegn i et kulturelt felt

I forhold til primærteksterne - mener jeg - auteuren kan lokaliseres på to niveauer: Internt - dvs. i Peter Wollens terminologi som struktur i teksten, herunder internt explicit, d.v.s når auteuren er fraværende som empirisk person, men som et spøgelse i teksten sætter sit spor i form af selvbiografiske referencer. Og eksternt: d.v.s når auteuren som empirisk person træder i karakter enten ved

som instruktør at gæsteoptræde i egne film eller andres film. Når auteuren i dag fungerer som varemærke og endda som genre, hænger det sammen med, at auteuren ikke blot er markeret som en genkendelig stil i teksten, men også er en form for *branding*, der fungerer som en markedsstrategi med henblik på at organisere tilskueradfærd.

Vi genkender ikke blot Tarantino i form af den a-kronologiske struktur, de vittige dialoger, koblingen af humor og vold. Vi forventer også disse gentagne elementer, men på en ny og varieret måde. Auteuren kan før som nu lokaliseres ved en genkendelig stil. Dog er Tarantino ikke kun implicit til stede i form af en særlig signatur, men træder også eksplicit frem ved at markere sin biografi.

Når han i *Pulp Fiction* lader protagonisten Vincent Vega drage mod Knoxville, der er navnet på Tarantinos fødeby, eller når Butch - alias Bruce Willis i *Pulp Fiction* -kører på en motocykel ved navn Grace, opkaldt efter Tarantinos ungdomsflamme Graceland, er der tale om få ud af utallige eksempler på en instruktør, der eksplicit markerer sin person i form af selvbiografiske referencer. Referencer, som kun kan dechifrerer af et "eksklusivt" publikum, der er bekendt med Tarantinos livshistorie. Denne implementering af biografiske momenter kan således betragtes som en auteur, der konstruerer sig med henblik på de særligt indviede - fan-publikumet. Auteuren som personligt projekt er i Tarantinos tilfælde en leg, der handler om at "finde-auteuren-i-teksten", og den må betragtes som en del af den dialogiske form, der er signifikant for Tarantinos filmproduktion.

Set i et større (film)kulturelt perspektiv er der dog mere på spil end en enkeltstående *case* og en instruktør, der blev verdensberømt for sin evne til at kultivere distinkte publikumsgrupper. Når auteurerne på tværs af kunstarter i 90'erne inddrager det selvbiografiske som del af kunstværket, er det vel en måde at genoptage diskussionen om forholdet mellem auteur og værk på - en diskussion, som den poststrukturalistiske position med opfattelsen af værket som en tekstlig størrelse løsrevet fra kunstnersubjektet ellers havde lagt låg på.

Med genetableringen af kontrakten mellem værk og 'skaber' ser vi en fornyet interesse for kunstnerpersonligheden og kunstneren som empirisk person. Der er tale om et kunstnersubjekt, der dels er diskursivt indskrevet i forskellige teksttyper, dels udfylder flere funktioner, der er forbundet med stærke interesser, kulturelle såvel som økonomiske. Med fokus på disse interesser er auteuren i kultursociologisk kontekst ikke blot et spørgsmål om kunstnersubjektet *an sich*, men fremfor alt et spørgsmål om, hvilke faktorer der determinerer auteuren i et artistisk felt. Hvem skaber skaberne? - for nu at parafrasere

kultursociologen Pierre Bourdieu. I tilfældet Tarantino er der mange determinanter, og i denne sammenhæng åbnes der for nogle refleksioner over auteuren i en produktions- herunder en lanceringskontekst såvel som i et receptionsanalytisk perspektiv. Fokus er primært rettet mod Tarantino i relation til det (fan)publikum, der har dyrket ham som kult og dermed gjort ham til stjerne og celebritet på linie med rockens store.

Sekundærtekster: *Indiewood*-auteuren er godt kulturstof

Når Tarantino er blevet udråbt som 90'ernes ultimative auteur, hænger det bl.a. sammen med måden, hvorpå han markedsfører sit *oeuvre* ved at skabe opmærksomhed omkring sin person. Ved at optræde i rollen som instruktør, skuespiller og producent og ved i sine egne og andres film at optræde i *cameo*-roller, der kan ses som udvidelser af Tarantino selv, har han formået at skabe en særlig dynamik mellem værk og udenomsværk.

Filmanalytikeren Anne Jerslev trækker bl.a. Robert Rodriguez *Desperado* (1994/95) ind som et eksempel på en film, hvor Tarantino gæsteoptræder og i kraft af sin auteurfunktion og al den prestige, der klæber hertil, blåstempler denne. Tarantino er et varemærke, og Jerslevs pointe er, at "the auteur as a trade mark dissolves the distinction between primary and secondary texts" (Jerslev, *Sekvens* 1999).

Ved at nedbryde skellet mellem teksttyper sker der en udvidelse af det, der traditionelt opfattes som værket, nemlig filmen, til også at omfatte udenomsværket. Og således kan auteurens optræden på festivaler eller dennes selviscenesættelse i forbindelse med premiere- og baggrundsartikler - herunder hvordan auteuren i forskellige medier lader sig ikonisere - inddrages og betragtes som en del af værkkomplekset.

For Tarantinos produktion er det signifikant, at det personlige projekt fx i form af de implementerede, selvbiografiske momenter, påbegyndes i hans egne film, men også udvides til andres film, hvor han ved sin konstante, fysiske tilstedeværelse peger tilbage på sin egen produktion og sin person. Denne praksis i primærteksterne følges så op i de sekundære, hvor Tarantino i de ekstra-tekstuelle rum (fx portrætfilm, optræden i tv og på konferencer samt i diverse interview) er allestedsnærværende og present som mediebegivenhed, og hvor fiktionaliseringen af det selvbiografiske fortsættes, men under nye former. I de ekstratekstuelle rum skabes der fx opmærksomhed omkring navnet, idet Tarantino linker sin person til sine karakterer og dermed tilfører den selvbiografiske fiktionalisering endnu et lag. I forbindelse med filmen *Jackie Brown* udtaler Tarantino således i et interview i det engelske filmtidsskrift *Sight and Sound*, at han i den

fase, han udtænkte filmens persongalleri, identificerede sig 100 procent med én af manuskriptets personer, nemlig våbensmugleren Ordell, der i den endelige filmversion spilles af Samuel Jackson. Tarantino har m.a.o. mentalt såvel som på sin egen krop været ét med sin figur, hvorefter han i hypotetiske vendinger udtaler, at var han ikke blevet instruktør, ville han være endt som kriminel ligesom Ordell.

Samtidig træder han som person i karakter ved på tidsskriftets cover selvironisk (og filmhistorisk bevidst) - med pistolen for panden - at lade sig iscenesætte i *no-future*-positur. Ved på denne måde at smelte sammen med sine karakterer forlener Tarantino fiktionen med autenticitet, samtidig med at hans biografi dramatiseres. Alt i alt er denne form for hypotetisk selvbiografi (hvis ikke, så...) med til dels at ophæve skellet mellem værk og udenomsværk, dels at udviske grænsen mellem person og værk - fiktion og virkelighed.

Tarantino er én ud af mange instruktører, der ofte er kommet med personlige oplysninger, og som gerne udtaler sig om sin fortid og baggrund. Men han er også et eksempel på, hvor problematisk det er at gøre instruktøren til sandhedsvidne, selv når det gælder noget så konkret som faktuelle oplysninger i forbindelse med en filmografi. Således havde Tarantino tilskrevet sig en rolle i Godards film *King Lear* (1987) og kundgjort dette offentligt. Tarantino har i løbet af sin korte karriere optrådt i mange film, bare ikke i Godards *King Lear*. Alligevel blev han akkrediteret og fik plads i Leonard Maltins *Movie & Video Guide*.

Det pudsige ved en anekdote, der i sidste ende omhandler forholdet mellem "far" og "søn", er, at Godard - som den "gamle", *nouvelle vague*-auteur - i forbindelse med sin film fremsatte det provokerende synspunkt, at i dag vil alle se auteuren, og denne er mere end nogen sinde i live, teksten - filmen - derimod er død.

Sagen kan imidlertid også ses fra en anden side. Ved at tilskrive sig en rolle i *King Lear* har en af USA's mest berømte og feterede instruktører med sin lille livsløgn udødeliggjort et smalt produkt, der i hvert fald på det amerikanske marked var uden chance. Når en instruktør som Tarantino ved at fiktionalisere sin livshistorie formår at skabe opmærksomhed om sin person og holde auteuren såvel som teksterne i live, skyldes det ikke mindst kulturindustriens voksende interesse for auteuren som *star-personality*.

Generelt spiller 90'er-auteuren som aktør på den intertekstuelle arena en vigtig rolle i kulturformidlingen - såvel i den audiovisuelle som i den trykte del af pressen. Og det, som Jim Collins har kaldt feticheringen af *independent*-instruktøren, afspejler sig i pressens sladderdiskurser - d.v.s den del, der omhandler auteuren som

celebritet og dennes glamourøse liv blandt andre stjerner, som vi fx gives indblik i via interview og billedmættede reportager fra diverse festivaler og prisuddelinger. Interessen genereres også via dagbladenes kulturstof, hvor fx store, amerikanske aviser som *The New York Times* op gennem 90'erne begyndte at bringe større features om *independent*-instruktører som Tarantino, Hal Hartley m.fl. (Collins, 1995). Med en sådan praksis bidrager den mere lødige del af kulturindustrien til at sætte *independent*-auteuren på dagordenen og blåstemple denne som kulturel aktør, samtidig med at denne som trendsættende instans netop er godt stof og dermed for dagbladene en lukrativ forretning.

Independent-instruktøren sælger godt. Det kan kulturindustrien bevidne - både den del, der producerer og markedsfører film og den øvrige presse, der dækker dette felt. Når produktionsselskabet Miramax går ind og lancerer *Pulp Fiction* (der som bekendt vandt De Gyldne Palmer i Cannes og syv Oscars) som en *independentfilm* trods det, at filmen havde *blockbuster*-status og blev kommercielt distribueret, hænger det naturligvis sammen med den markedsværdi, der knytter sig til *independent*-auteuren. Dog er det værd at bemærke, at selvom *independent*-auteuren promoveres som eksempel på den innovative instruktør, der går egne veje og opererer uafhængigt af Hollywood, er denne instruktørtype i høj grad influeret af "the majors" og de herskende produktionsforhold.

Justin Wyatt har i et tankevækkende afsnit om 'The Transformation of the Auteur' i bogen *High Concept* beskrevet, hvordan *high concept*-produktionssystemets stadig stigende krav om ikke alene rentable, men også succesrige film sætter dagsordenen også for de auteurer, der opfattes som uafhængige, for som han skriver:

most of the auteurs praised for their innovation and originality in American film have been forced to respond to the more commercially centered marketplace of high concept. (Wyatt, 1994).

De "uafhængige" instruktørers afhængighed må bl.a ses i lyset af produktionsforhold, hvor den enkelte instruktør ikke som under studiosystemet (dvs indtil ca 1960) var tilknyttet et bestemt studio, men må tilkæmpe sig midler fra projekt til projekt, og hvor instruktørens succesrate bliver et alt afgørende kriterium for finansiering. Trods tilnavnet "*nobudget*" koster *lowconceptfilm* også penge.

En *indiewood*-auteur som Tarantino opererer i et kommercielt felt, der er determineret af *high concept*: Filmene skal være rentable, og auteuren er således før som nu et produkt af bestemte produktionsvilkår. Men selvom *lowconcept*-instruktøren som repræsentant for *the genius of the person* er at betragte som markedsføringsstrategi, der i en produktionskontekst i høj grad er under

indflydelse af *the genius of the system*, så er dette næppe hele forklaringen på *independent*-instruktørens gennemslagskraft som kulturel agent.

Miramaxs lancering af Tarantino var eminent succesfyldt: Tarantino blev eksponeret overalt og optrådte her og der og alle vegne, og selviscenesættelsen såvel som Tarantinos karisma har bidraget til berømmelsen. Når han blev så feteret i store dele af medierne, er det ikke uden grund; alligevel er det værd at holde fast i, at ingen reklamekampagne kunne skabe en så enorm effekt som den, Tarantino udløste.

Auteuren er i høj grad determineret af det økonomiske, kulturindustrielle og artistiske felt, som denne opererer i. Men ved at skabe en praksis er auteuren omvendt også med til at definere feltet. Tarantino har ved sin auteurpraksis (den fiktioniserede selvbiografi er kun en del heraf) bidraget til den kult, der opstod på nettet. Hans karriere op gennem 90'erne blev en lang mediebegivenhed, og termen *hype* blev nærmest synonym med Tarantino. På et tidspunkt var han, som den tyske medieforsker Körte anfører, det mest refererede link på nettet. Spørgsmålet er så, om det var Tarantinos filmpraksis, der affødte en bestemt receptionspraksis og skabte historie(r) i cyberspace, eller om det var brugerne og deres *online*-aktiviteter, der skabte fænomenet Tarantino? I hvert fald var det på nettet, Tarantino eskalerede som mediebegivenhed og blev til det kultfænomen, som Körte har benævnt "Tarantinomania"

Tertiærtekster: Auteuren skaber receptionskultur og omvendt...

I en artikel, der omhandler Tarantino som *online*-fænomen, skriver Körte, at uden Internettet havde Tarantino ikke fået den udbredelse og ville ikke være blevet det mediefænomen, som han faktisk blev. Det var de utallige fan-hjemmesider og de konstante "Tarantino-er-gud"-proklamationer, der op gennem 90'erne gjorde ham til en kulturel begivenhed. Dermed være ikke sagt, at Tarantino kan reduceres til produkt af en teknologisk revolution. Andre auteurer nyder ligeledes godt af nettets mulighed for hurtig spredning af fan-aktiviteter og den reklameværdi, der knytter sig hertil. Men (geni)kulten omkring Tarantino fortjener særlig opmærksomhed, da den kan illustrere, hvorledes fankultur, som den udfoldes og tager form i tertiærteksterne, ikke eksisterer uafhængigt af primærteksterne.

Når film som *Reservoir Dogs* og *Pulp Fiction* har affødt en bestemt *online*kultur, hvor legioner af fans kloden rundt leger med på Tarantinos intertekstuelle spil, hænger det sandsynligvis sammen med instruktørens æstetiske praksis. Tarantino er som bekendt berømt for sine intertekstuelle fortættede fortællinger, og som Körte

anfører, er Tarantinos appropriationsteknik kvantitativ såvel som kvalitativ distinkt:

...auch zahlreiche andere Filme, die sich in ihrer kleinen Zitatewelt eingerichtet haben, werden bei entsprechendem Zugriff durchlässig für Zitate aus der und Anspielungen auf die Filmgeschichte, denn jeder "Text" lebt von seiner 'Intertextualität'. Doch nirgends sind die Anleihen, Zitate, Verweise und Assoziationen ein so integraler Bestandteil der Komposition wie in Tarantinos Filmen... (Körte, 2000, min fremhævelse).

Angående den specifikke brug af referencer, er det vigtigt at være opmærksom på auteurens personlige projekt i en intertekstuel filmkultur, for som Collins anfører:

The primacy of quotation troubles the category of auteur, since cinematic authorship now obviously needs to be reconceptualized in reference to directors whose 'personal vision' is articulated in terms of their ability to reconfigure generic artifacts as eclectically, but also as individually, as possible (Collins, 1995).

Tarantinos brug af referencer udmærker sig på flere måder. Få instruktører har en så elaboreret appropriasjonsteknik, og når teksturen - i form af et fintmasket net af recirkulerede billeder - appellerer bredt, skyldes det som nævnt ikke mindst referencernes integration i den gode, men komplekst fortalte historie. Denne æstetiske praksis kan også lede tanken hen på det, som Körte har benævnt "filmen som hypertext" (Körte, 2000). Den hypertextuelle fortælling er hos Tarantino organiseret som links, hvor næsten hvert *frame* er en reference, som så nærmest per automatik åbner for publikums indre filmmuseum. Hvis publikum vel og mærke bærer rundt på en kulturel kapital, der er lig Tarantinos.

En sådan åben hypertextstruktur, hvor ét billede kan udløse et andet, som så igen kan udløse et tredje og en fra auteurens side sandsynligvis helt fjerde og uintenderet mening, gør filmene ekstremt polysemiske. Det er netop denne flertydighed - teksten som et fuldstændig åbent felt, der i cyberspace rent fysisk (dvs interaktivt) kan manipuleres af brugerne, der har fået nogen til at indvende, at i et sådant perspektiv mister auteuren endegyldigt sin autoritet som den forskrift, der kan pege på betydning (Körte, 2000).

At betragte auteuren i et receptionsanalytisk perspektiv er et forsøg på at placere auteuren i en kontekst, og dette er blevet anskuet som endnu et led i afmonteringen af auteuren - en proces, der i teorien går under navnet "*Uncrowning the King*". Men betragtes auteuren som en kulturel aktør, der afføder en bestemt receptionspraksis, er det - i et pragmatisk perspektiv - tankevækkende, at

publikum fremfor at nedbryde auteuren som "autoritet" i praksis gør præcis det modsatte. Tarantinos film udmærker sig ved at være dialogiske film, og netaktiviteterne viser, at det i udstrakt grad er lykkedes for Tarantino at engagere sit publikum. For én ting er, at en instruktør som Tarantino antyder, at karaktererne på tværs af filmene er i familie; en anden er, om publikum rent faktisk bider på krogen og diskuterer, hvorvidt Travoltas Vincent Vega i *Pulp Fiction* og psykopaten Vic [Vega] alias M. Madsen i *Reservoir Dogs* er brødre. Ved at respondere på de *marketing hooks*, som er en del af Tarantinos æstetiske praksis, er publikum med til at binde *oeuvre* sammen for i sidste ende at skabe auteuren.

Ved at (be)gribe auteuren på tværs af teksttyper og bruge den viden, som publikum får fra primær- og sekundærttekster, mener jeg, at publikum fremfor at dekonstruere i høj grad konstruerer auteuren i tertiærtteksterne. Konstruktionen må ses i lyset af en filmkultur, der er intermedialt organiseret, og hvor auteuren p.g.a sin æstetiske praksis ikke blot lægger op til at blive forstået på tværs af medietekster, men også er afhængig af brugere, der læser på tværs af mediernes tekster.

Receptionen af Tarantinos *oeuvre* er dog mere end blot et (forudsigt) produkt af en innovativ auteur og et kreativt produktionsselskab. *Online*-aktiviteterne reflekterer oftest, men kan også i deres mange varianter transcendere Tarantino og Miramaxs strategier og dermed den auteur, der som Corrigan anfører

konstrueres som en markedsstrategi med henblik på at organisere tilskueradfærd - et kritisk begreb knyttet til distributions- og marketingsstrategier, der identificerer og adresserer en auteurs potentielle kultstatus (Corrigan, 1991).

I analytisk øjemed er brugernes auteurkonstruktion vanskelig at fastholde, idet den hele tiden foregår, men samtidig konstant ændrer sig; især fordi den ikke foregår uafhængigt af konstruktionen i primær- og sekundærtteksterne, men tydeligvis er resultatet af en form for samspil. Således ophæves grænserne, når de korresponderende *sites* på nettet afspejler hyperstrukturen i Tarantinos film, eller når fans - ansporet af Tarantinos legende a-kronologiske struktur - i virtuelt fælleskab forsøger at udrede (handlings)trådene, alt imens de i cyberspace dyrker Tarantinos affinitet til *rapper*-kulturen gennem det, der er blevet benævnt "*the Aesthetic of Sampling*". Eller når de endeløse diskussioner af Tarantinos appropriationer - alt lige fra Woo over Martin Scorsese til diverse *trash*-film - på nettet udviklede sig til en kampsport i at dechifrere citater - en aktivitet, der gav Tarantino titlen *King of Pulp* og en kort regeringstid som *King of the World*.

Assistenten fra Video Archives initierede en ny recepti-onspraksis og skabte mer end nogen anden 90'er-auteur-filmkultur i intermedialitetens tidsalder, men brugerne skabte fænomenet Tarantino ved at dyrke og *recykle* hans visuelle encyklopædi. Når den blev et aktiv for store dele af videogenerationen, men også rakte ud over den, hænger det sammen med Tarantinos evne til at nyfortolke populærkulturen på en original og for et ungt publikum attraktiv måde.¹²

Smagsfællesskaber er i dagens mediekultur ikke faste, men changerer fra film til film, og det er et varieret og sammensat publikum, der har dyrket Tarantinos *oeuvre* - fra kultfilmen *Reservoir Dogs* (1991/92) over *blockbuster*'en *Pulp Fiction* (93/94) til smalle produkter som *Four Rooms* (1994/95) og *Jackie Brown* (1997). Når distinkte grupper såvel som det bredere mainstreampublikum har dyrket Tarantinos kulturelle kapital og bidraget til hans status som kulturelt ikon, må det ses i lyset af hans originale reaktivering af kulturens billeder, og hvorledes denne vækker genklang såvel som trang til at gå på opdagelse i et univers, der er genkendeligt, men på en uforudsigelig måde. "Expect the unexpected" - det er i dette felt, at Tarantino etablerer sig som en genre, der appellerer til et ungt 90'er publikum, og han er ikke uden grund blev udnævnt som sin generations auteur.

Jerslev nævner autodidakten Tarantino som eksempel på videogenerationens instruktør, der adskiller sig fra *movie-brat*-generationen - dvs instruktører som Scorsese, der har deres filmiske (ud)dannelse fra filmskoler og universiteter. Denne forskel resulterer i to forskellige auteur-konstruktioner:

On the one hand the New Hollywood director Martin Scorsese with his distinctive library of twentieth century film historical heritage, on the other hand the New New Hollywood director [...] raised on popular and low culture videos and provided with an encyclopedic expertise stemming from a much publicized past in the video store Video Archives. Scorsese is constructed as the skilled director with his almost learned film library, whereas Tarantino's *video library is part of his body*. (Jerslev, 1999, min fremhævelse).

Når Jerslev omtaler auteuren, er der tale om en konstruktion, og den videokultur, der i Tarantinos tilfælde beskrives som kropsligt erfaret, opfattes som diskursivt indskrevet i tekster. Der er således ikke tale om auteuren som et individ og en kropslig erfaring uafhængig af den tekstlige repræsentation. Alligevel kan det i denne sammenhæng være produktivt at inddrage Bourdieus habitus-begreb, der hos D. Broody og M. Palme i deres introduktion til et udvalg af Bourdieus Kultursociologiske tekster (Stockholm 1986), udlægges som "de i kroppen og

sindet indprentede vaner og dispositioner". Forestillingen om kroppen som et erfarings-reservoir tillader os at holde fast i auteuren som en empirisk person og tilskrive denne betydning - uden nødvendigvis at gøre denne til genstand for kultdyrkelse (endsige vende tilbage til en proto-essentialistisk auteur-position). Spørgsmålet er så, om vi behøver auteuren som empirisk person for at beskæftige os med den reception, som Körte i forbindelse med *Pulp Fiction* karakteriserer med følgende ord:

...und wir ehemaligen TV-Kids vor der Leinwand erleben die Wiedergeburt der Populärkultur unser eigenen Biographie zunächst als Arthouse movie, dann als weltweiten Kassenerfolg. (Körte, 2000)

Spørgsmålet kan besvares både be-og afkræftende.

Vi behøver ikke auteuren som person for at forstå den enkelte film. Men med Bourdieu in mente kan auteuren som empirisk person fastholdes som et subjekt, der er determineret af kulturindustrielle vilkår såvel som af receptions-mæssige forhold. Og når det er vigtigt at holde fast i auteuren som individ, er det ikke mindst fordi det biografiske i Tarantinos tilfælde er koblet til en bestemt æstetisk praksis, der er udformet som en dialog med tilskueren. En måde, hvorpå auteuren iscenesætter sig som person og garanterer originalitet og autenticitet ved at implicere og engagere sit publikum, der på baggrund af sin viden fra forskellige tekster og generelle, visuelle erfaring konstruerer auteuren. Auteuren skaber en receptionspraksis, men er også et produkt af en bestemt receptions-kultur.

Vil vi således forstå Tarantino som mediebegivenhed og *Pulp Fiction* som en kulturel event, må vi (be)gribe auteuren og dennes produktion i en sociologisk kontekst. En sådan tilgang kan gøre os klogere på samspillet mellem film og modtager og dermed mere bevidste om receptionen i en bestemt kultur. En indsigt, der ikke kan opnås gennem en Wollen'sk auteur-læsning, der udelukkende uddyber vores kendskab til filmen, men ikke til receptionen af denne i en given kultur. Da Tarantinos film i den grad lever i og af dialogen med sit publikum, mener jeg, at en kontekstuel læsning med fokus på det biografiske kan bruges til at uddybe vores forståelse af Tarantino som et kult- og livsstilsfænomen i og af en bestemt ungdoms- og fankultur.

Blandt fans er Tarantino blevet dyrket som *larger than life*. Kometkarrieren har uden tvivl bidraget til den fascinerende historie om drengen, der droppede ud af skolen, blev assistent i videobutikken, hvor han udviklede sig til ekspert og siden som autodidakt formåede at dykke ned i dette reservoir og skabe op til flere originale mester-

værker. Takket være de mange fan-hjemmesider, der har bidraget til at promovere Tarantinos livshistorie og gøre hans biografi alment kendt, er Tarantino blevet en fetteret stjerne og et kulturelt ikon. Når det i en sociologisk kontekst er relevant at beskæftige sig med *the Aesthetic Cult of Personality* hænger det sammen med, at auteurens betydning kan række langt ud over selve fandyrkelsen.

I et kulturelt perspektiv samler interessen sig om, hvad der genererer en sådan interesse eller skaber en form for identifikation med en given auteur og dennes *oeuvre* som personligt projekt. Auteuren er således ikke udelukkende af interesse som tekstlig konstruktion. Lader vi Tarantino møde Bourdieu og trækker på hans habitusbegreb, er det muligt at holde fast i auteuren som empirisk person - uden på den ene side at romantisere denne som skabergenet (protoauteurisme) eller på anden side at aflive auteuren som person for kun at erkende auteuren som diskursivt tekstligt forankret instans (poststrukturalismen).

Kultursociologiens force er, at den giver os mulighed for at placere individet som aktør i kulturen uden at løsrive denne fra de vilkår, hvorunder produktionen såvel som receptionen tager form. Når auteuren med instruktører som Tarantino er vendt tilbage og i 90'erne har fået en renæssance, skyldes det, at auteuren i kraft af sin person og den dialog, der her igennem kan skabes med publikum, er med til at individualisere filmoplevelsen; altså gøre den personlig og intim.

Franskmanden André Gide har beskrevet individet som "det mest uerstættelige af alle væsner" og fremhæver "personen som den tilsyneladende mest virkelige af alle virkeligheder" (citeret fra Pierre Bourdieu: *Den biografiske illusion*). Når der i den grad er fokus på auteuren - personen - og fremfor alt på auteurpersonligheden, ser jeg det i lyset af auteurens funktion som "tegn på det autentiske": Auteuren fungerer ikke blot som garant for originalitet, men også for autenticitet.

Behovet for personen afspejler ikke nødvendigvis et naivt ønske om at trænge ind bag facaden - ind bag mediefiguren til personens sande og ægte jeg. Når Tarantino dramatiserer og fiktioniserer sin biografi eller via sine film giver os sin livshistorie som fragmenter på celluloid, står det for et mediebevidst publikum klart, at Tarantino ikke findes i umedieret form.

Offentlighedens adgang til et autentiske jeg er og bliver en illusion. Ikke desto mindre optager den publikum såvel som vidt forskellige instruktører. Lars von Trier, Coen-brødrene, Dennis Potter, Woody Allen, David Lynch og Tarantino m.fl. er alle instruktører, der har tematiseret kunstnersubjektet. De har mere eller mindre bevidst sløret grænsen mellem offentligt og privat ved fx at lege

med forestillingen om en kunstner, der ikke kan afgrænses fra sit (kunst)værk. Det drejer sig ofte om selvscenescættelsen som en kunstnerisk udtryksform og kunstner-subjektet som en fiktion. Alligevel kan vi med udgangspunkt i *oeuvre*t som en form for udveksling mellem auteur og publikum holde fast i auteuren en empirisk person.

I tilfældet Tarantino ligger det autentiske for publikum i en dialogisk form, der engagerer os på tværs af tekster og medier. Og når auteuren trods alle fiktioniserings-tiltag fungerer som virkelighedsreferent, hænger det sammen med den bevidsthed, hvormed publikum konsumerer auteuren og forholder sig til denne som en genre. Når auteuren sætter sin person på spil og inddrager det selvbiografiske som et spil, der ophæver skellet mellem virkeligt, iscenesat og fiktioniseret jeg, så indgår legen m.a.o som en del af publikums forventningshorisont.

At skabe auteuren er i 90'erne et kollektivt projekt. Men det er mere end nogen sinde afhængigt af auteurens personlige tilstedeværelse - som denne kommer til udtryk i værket såvel som i udenomsværket. Siden premieren på *Jackie Brown* har Tarantino været nærmest usynlig på den intertekstuelle arena, og fan-aktiviteterne på nettet er tilsvarende reduceret. Som reminiscens af de utallige aktiviteter, der udspillede sig før 1997, ligger der som dokumentation på nettet et mindre antal poster. At besøge disse *sites* minder om et støvet museumsbesøg. I dag er Tarantino i *www* mest af alt et dødt link.

Og betragtes auteuren som en del af begivenhedskulturen, kan vi konstatere, at auteuren skabes og holdes i live, når auteuren - personligheden - rører på sig og agerer i det kulturelle felt. Auteuren som aktiv agent er en forudsætning for fan-aktivitet. Sådan ser det i hvert fald ud - p.t. De mange ikke opdaterede *sites* er et symptom på en auteur, der er "død", men når som helst kan vækkes til live, blot auteuren giver livstegn. Betragtet som begivenhedskulturelt fænomen opererer auteuren og fanpublikummet i et gensidigt afhængighedsforhold; de to aktører betinger hinanden i et kulturelt felt.

Vil vi fange auteuren som en empirisk person, der ska-ber, men omvendt også bliver (gen)skabt i intertekstualitetens tidsalder, er det lønsomt at lokalisere auteuren som et tegn, der cirkulerer i en kultur, der er historisk specifik. En kultursociologisk kontekstualisering er afgørende for at kunne begribe auteuren som et produkt af, men også i en kultur, der ikke er upåvirket af auteuren som kulturel agent. Tarantino var mere end nogen anden et produkt af Internettet og et ungt 90'er-publikums passionerede fan-aktiviteter. Takket være dialogen med tilskuerne, der blev til (inter)aktive brugere, har årtiet stået i Tarantinos tegn. Han var *the flavor of the decade* og som eksponent for alt, hvad der var *hipt* og

cool, har han appelleret bredt og samtidig formået at kultivere et ungt og distinkt publikum. Quentin var 90'erne igennem et *hot* navn, der garanterede en oplevelse, som var personlig og original og derfor helt og aldeles *cool*. Denne oplevelse er en del af forklaringen på, hvorfor en hel (video)generation tog patent på Tarantino og gjorde ham til en kulturel begivenhed.

Iben Thorving Laursen er cand.mag. med cand.phil. i filmvidenskab og er ansat som ekstern lektor ved Institut for Film- & Medievidenskab ved Københavns Universitet. Underviser desuden på Danmarks Biblioteksskole i Billedmedier. Har tidligere publiceret i bl.a. Kosmorama og Sekvens.

Litteraturliste:

- Barthes**, Roland: 'The death of the author' I: John Caughie red. *Theories of Authorship*. Routledge, London and New York. 1981/1999:
- Bernard**, Jami. 1995: *Quentin Tarantino. The Man and his Movies*. HarperPerennial, New York.
- Bourdieu**, Pierre: 'Den biografiske illusion'. I: *Kontext/politisk revy* 52, 1988.
- Collins**, Jim. 1995: *Architectures of Excess*. London & New York: Routledge.
- Corrigan**, Timothy. 1991: *A Cinema Without Walls*. London & New York: Routledge.
- Corrigan**, Timothy: 'Auteurs and the New Hollywood'. I: Jon Lewis red., *The New American Cinema*, Duke University Press. Durham & London. 1998.
- Caughie**, John (ed). 1981/1999: *Theories of Authorship: A Reader*. Routledge, London & New York.
- Andrew**, Dudley: 'The Unauthorized Auteur Today'. I: *Film and Theory. An Anthology*. Ed: R. Stam & T. Miller. Blackwell Publishers, 2000.
- Bauer**, Erik: 'The mouth and the method'. Interviewartikel med Tarantino i *Sight and Sound*. March 1998.
- Eskjær**, Mikkel: 'En uvis tendens i filmvidenskaben - bemærkninger om auteurteori'. I: *Øjeblikket. Tidsskrift for kunst og visuelle kulturer*. # 41. 9. årg., efterår 1999.
- Harkness**, John 'The Sphinx without a Riddle' i: *Sight and Sound* 1994.
- Jerslev**, Anne. 1999: 'Quentin Tarantino, Reservoir Dogs and Intertextuality', Sekvens 'Intertextuality & Visual Media' ed: Bondebjerg & H. K. Haastrup, *Årbog for Film- & Medievidenskab* 1999.
- Jerslev**, Anne. 1991: *David Lynch i vore øjne*. Frydenlund.
- Jerslev**, Anne. 1999: *Det er bare film. Unges videofællesskaber og vold på film*. Gyldendal.

Keller, Alexandra: ‘Size Does Matter. Notes on Titanic and James Cameron as Blockbuster Auteur’. I: *Titanic. Anatomy of a Blockbuster*. Ed: K. S. Sandler & G. Studlar. Rutgers University Press, 1999.

Körte, Peter: ‘Tarantinomania. Http://www.blarg.net/~kbilly, ‘Der Koffer von Marsellus Wallace und andres Treibgut.’ I: *Quentin Tarantino*, eds. Robert Fischer, Peter Körte & Georg Seesslen. Bertz, Berlin 2000.

Stam, R. 2000: ‘The Cult of the Auteur’. I: *Film Theory. An Introduction*. Blackwell Publishers Inc. USA.

Wyatt, Justin. 1994: *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*. University of Texas Press, Austin.

Wollen, Peter. 1972: *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker & Warburg.

Noter

1) “Auteuren er en instruktør, der i kulturen knæstætt for sin (kunstneriske) evne til at etablere og opretholde en konsistent personlig vision, og som dermed fungerer som et kriterium, hvormed filmkunsten kan adskilles fra den mere anonyme underholdning,” skriver Jim Collins. (Collins, 1995, p 198) Collins beskriver auteuren med reference til dennes funktion - som en instans, der i kraft af sin kulturelle prestige spiller en differentierende rolle - og åbner dermed for at betragte auteuren i tekst og i kulturel kontekst. Med afsæt i Collins auteuropfattelse argumenterer denne artikel for det hensigtsmæssige i at betragte auteuren som en empirisk instans, der af kulturindustrien produceres og af publikum konsumeres i en bestemt kultur.

2) I denne sammenhæng er det overordnede mål med John Fiskes intertekstualitetsmodel at tematisere auteu-

rens virke og i sidste ende også subjektets plads i en kultur, hvor tekster ikke står alene, men strukturerer hinanden, og hvor mening ikke kun ligger i teksterne, men skabes i forbindelsen mellem dem - links, der skabes af både modtagere og producenter - herunder skaberne, auteurterne selv. Fiskes model (se figur 1) består af to akser - den horisontale og den vertikale. På den horisontale akse optræder en række andre tekster, som den primære tekst henviser til eller trækker på. Hvor den horisontale peger på det historiske forhold mellem tekster, især med henblik på teksternes opbygning, peger den vertikale akse på det samtidige forhold mellem tekster, især med henblik på deres brug. Den vertikale akse stiller spørgsmålet: Hvordan sættes den enkelte tekst i medierne ind i et videre kredsløb? Det sker dels gennem sekundærtekster: reklamer, foramtaler, interview, anmeldelser, artikler i aviser og magasiner. Dels gennem tertiærtekster - dvs. de samtaler og den kommunikation, som primær- og sekundærtekster udløser blandt tilskuere og mediebrugere. Beskrivelsen og modellen er hentet fra *Medier og kultur. En grundbog i medieanalyse og medieteor*. Redigeret af: Drotner, Bruhn Jensen, Poulsen og Schrøder, Borgen/Medier 1996.

Ideen at betragte Tarantino som et intertekstuel fænomen, der cirkulerer på tværs af tekster i et større kulturelt kredsløb, har jeg fra Anne Jerslevs artikel ‘Quentin Tarantino, Reservoir Dogs and Intertextuality’ (Jerslev, 1999). Men hvor Jerslev beskæftiger sig med primær- og sekundærtekster, fokuserer jeg især på, hvorledes Tarantino materialiserer sig i primær- og tertiær tekster, og hvordan auteur-konstruktionen, set fra et brugerperspektiv finder sted på tværs af disse tekster.

3) I forbindelse med kurset ‘Auteuren - før og nu’ på Film- og Medievidenskab, KUA (forår 2000) har Lene Kjær

DEN TERTIÆRE TEKST:

Publikums samtaler



DEN SEKUNDÆRE TEKST:

Reklamer og anmeldelser



DEN PRIMÆRE TEKST: Andre tekster/genrer
Fx. Dynasty, afsnit 16

Tidligere serier i genren (Dallas)

Tidligere afsnit i serien (1-15)

Andre figurer/skuespillere

Hvillum gjort opmærksom på, at auteurteorier sjældent konstrueres uafhængigt af det objekt, der skal forklares. Det er m.a.o analytikerens dialog med sit analyseobjekt, der former vores definition. Mine teoretiske overvejelser er således også i høj grad påvirket og influeret af min *case*.

4) Begrebet *New New Hollywood*-instruktør er hentet fra Thomas Elsaessers artikel 'The New New Hollywood. Cinema Beyond Distance and Proximity' I: Ib Bondebjerg (ed) *Moving Images, Culture & The Mind*. London: University of Luton Press.

5) Se fx John Harkness' analyse 'The Sphinx without a Riddle' i *Sight and Sound*, august 1994, hvor han i forhold til Coen-brødrenes 'The Hudsucker Proxy' anfører: "Norville Barnes is a Preston Sturges hero trapped in a Frank Capra story, and never should that twain meet, especially not in a world that seems to have been created by Fritz Lang".

6) Wollen, der står som repræsentant for den strukturalistiske tradition, opfatter auteuren som "struktur i teksten" - dvs auteur er inden for denne forskningsposition ikke identisk med instruktøren som subjekt, men er derimod at betragte som den struktur, der har fået navn efter dette subjekt. Dvs strukturalisterne forsøger at kappe forbindelsen til personen, men står med et problem som Mikkel Eskjær formulerer på følgende måde: "Auteur' skal dog ikke forstås som lig med instruktøren som subjekt. I dette forhold kalder Wollen auteuren en slags 'ubevidst katalysator'. Wollen vil altså hverken reducere auteurteorien til subjektet bag instruktionen, men ej heller helt afvise det personlige element. Dette er mildest talt ikke nogen afklaret position. Auteur-strukturalismen kan da også ses som et forsøg på at distance sig fra auteurpolitikkenes romantiske kunstopfattelse [...]. Men auteur-strukturalismen synes aldrig helt at få styr på de teoretiske komplikationer, der ligger i forsøget på at navigere mellem auteurpolitikkenes subjekt-forestilling og strukturalismens potentielle determinisme." (Eskjær, 1999)

Hensigten med denne artikel er ikke at afskrive den Wollenske position som analytisk tilgang; det kan være yderst produktivt at lokalisere et *oeuvres* tematiske og stilistiske fælles træk - konsistente såvel som inkonsistente træk. Men en tekstlig tilgang, der reducerer auteuren til en størrelse i værket, har det problem, at den let kommer til at gøre auteuren til en universel størrelse, der eksisterer uafhængigt af en kulturel kontekst og dermed ikke er gearret til at tage højde for auteuren som en person og som en kulturel konstruktion.

7) Den amerikanske filmkritiker Andrew Sarris, der skrev 'Notes on the auteur theory in 1962' står som ansvarlig for, at den franske auteurpolitik blev ført til

USA, og at den her fik status som teori. Det var kredsen omkring det franske tidsskrift *Cahiers du Cinema* - bl.a. Truffaut - der udformede auteurpolitikken, og som etablerede en kanon af anerkendte auteurs. Sarris fulgte i *Cahiers*-kritikernes fodspor, og hans udlægning af, hvem der skulle sættes på piedestal og tilskrives en plads i det såkaldte panteon, illustrerer, at det ikke var uproblematisk at overføre kritikkenes rolle, der bestod i at identificere de 'sande' *hommes de cinema*, til teorien.

8) Justin Wyatt citerer Gerald Mast, der i sit afsluttende kapitel i *A Short History of the Movies* fra 1981 påpeger, at "Like the film industries of Europe and Japan, the American cinema has become a directors' cinema...The American director has become one of the film's stars.." (Wyatt, 1994)

9) Proto-auteurisme er en før-strukturalistisk position, hvor auteuren fremstår som en romantisk figur med fuld kontrol over det kunstneriske forløb, og hvor personen opfattes som en uomgængelig forudsætning for det unikke kunstværk.

En god introduktion til de forskellige auteuropfattelser, der er resultatet af skiftende forskningstraditioner og positioner fra "auteur-politikken" til "auteurteorien" over strukturalisme til poststrukturalisme findes i Helen Stoddarts 'Auteurism and film authorship' i *Approaches to Popular Film*, ed: Joanne Hollows and Mark Jancovich, 1995. En fin oversigtsartikel, der med vægt på de teoretiske skred diskuterer auteurforskningens historiske udvikling, findes også på dansk ved Mikkel Eskjær: 'En uvis tendens i filmvidenskaben - bemærkninger om auteurteori'

10) I årtier har vi opfattet auteuren som et mærke i teksten, men i 90'erne ser vi med instruktører som Tarantino en auteur, der markerer sig som person i såvel som uden for teksten, og som udfolder det biografiske for her igennem at gå i dialog med sit publikum. Forskningen, der forlængst har afskrevet auteuren som empirisk instans, står med et problem. Set i et historisk perspektiv har auteurforskningens udløste problem været spørgsmålet om identifikation - nemlig hvorvidt auteuren skal lokaliseres i eller uden for værket og dermed i sidste ende det store spørgsmål om, hvorvidt auteuren skal identificeres med kunstnersubjektet eller ej. Siden strukturalismen har der været traditionen for ikke at beskæftige sig med auteuren som empirisk person, men udelukkende med selve indskrivningen af denne kunster-i-teksten. Strukturalismen må nødvendigvis anerkende, at den skabende kraft i filmen udgår fra en person (eller personer), men denne (disse) tilskrives ingen betydning. I stedet eksisterer auteuren udelukkende som et mærke i teksten - en genkendelig struktur, der kan identificeres på tværs af et *oeuvre* i form af nogle gennemgående formelle, stilistiske eller

tematiske elementer, en bestemt måde at gestalte et filmisk univers på. Med poststrukturalismen flyttes fokus fra, hvordan teksten genererer mening, til hvordan tilskueren konstruerer betydning; et vigtigt skridt, men når Michel Foucault fra en poststrukturalistisk position udtaler, at "the author is a discursive construction independent of any empirical director", er det et udtryk for, at poststrukturalismen har arvet strukturalismens problem, nemlig at den underkender auteuren som empirisk person og dermed ikke kan tage højde for en instruktør-type, der som Tarantino er trådt i karakter som person i og uden for teksten, og som udfolder det biografiske for at gå i dialog med sit publikum.

11) Ph.d-studerende Bente Larsen har gjort mig opmærksom på, at kunstner-subjektets tilbagevenden ikke blot er blevet påtrængende inden for film, men inden for billedkunsten generelt. Bl.a. påpeger hun, at i såvel billedkunst som litteratur ser man kunstnersubjektets iscenesættelse som diskurs i teksten, men også som mere end det. Der er - som hun siger - en insisteren på reel tilstedeværelse i, men også uden for teksten, i biografisk iscenesættende værker, i værker, hvor kunstneren sætter sin egen krop på spil, eller i værker, hvor instruktøren i og uden for filmen synliggør sig selv som konkret, biografisk krop. Bente Larsen arbejder bl.a. med denne problematik i forhold til en tv-auteur som Dennis Potter, men det er

et tværaestetisk og interdisciplinært problemfelt, som hun med reference til den danske kunsthistoriker Rune Gade peger på. I en artikel om den britiske kunstner Tracy Enim skriver Gade således om Enims overvældende brug af biografisk materiale i et værk, der forholder sig til spørgsmålet om kunstnersubjektets kulturelle legitimering: "Denne lidende og følende krop i samtidskunsten og alle dens romantisk-borgerlige implikationer sætter for tiden kunsthistorikere og kunstteoretikere i dyb forlegenhed, for havde vi ikke en gang for alle udryddet den? Hermed definerer Gade et centralt, æstetisk problem i den aktuelle forskning og debat om auteuren som kulturelt fænomen.

12) Hos Tarantino *recykles* populærkulturelle fragmenter på en original og selvbevidst måde, samtidig med at *trash*-kulturen integreres i fortællingerne. Således er *Pulp Fiction* netop ikke pulp - dvs gårsdagens *trash*, men en meta-refleksion over den. At se Tarantino film er - som Körte fremhæver det - ensbetydende med at se populær- og subkultur som art-film. Tarantino er ikke eneste eksponent for den diffusionsproces, som teoretikeren James B. Twitchell i starten af 90'erne har beskrevet som et sammenfald mellem *mainstream* og *trash*, men han er en af de få *New-New-Hollywood*-auteurer, der med film som *Pulp Fiction* har formået at appellere bredt og samtidig kultivere et insiderpublikum af såkaldte film-'geeks'.