

Mediekultur & Kulturformidling

Kulturelle oplevelser, formidlinger og fællesskaber i medierne

Kontur udkommer første gang på Internettet og tager meget apropos udgangspunkt i medier og kulturelle fællesskaber.

Artiklerne cirkulerer i dette temanummer om konstruktioner og rekonstruktioner af kulturelle relationer og kulturel formidling i udvalgte medier. De er blevet til under den meget brede arbejdstitel kulturformidling – et begreb, som er blevet fortolket og vendt på mange måder i udviklingen af artiklerne. Formidlingen af kultur og konstruktionen af kultur sker hele tiden og i multidimensionale processer, hvorfor nærværende artikler skal ses som små nedslag i, hvad kulturformidling måske kan handle om.

I Nete Nørgaard Kristensens artikel diskuteres kulturjournalistikkens placering i pressen og kulturjournalistikkens 'nye roller'. Ligesom kulturbegrebet har udviklet sig fra et elitært begreb til også at dække det populære, har kulturjournalistikken i dag karakter af såvel traditionel kritik som forbrugeroplysning, vejledning og underholdning, hvormed den kulturjournalistiske udvikling kan betragtes som billede på en generel udvikling af kulturen og kulturbegrebet.

Nye kulturelle fællesskaber opstår på Internettet via f.eks. *chatrooms*. Stine Gotved diskuterer forudsætninger for disse kulturelle netfællesskaber via forestillinger og teorier om betydningen af tidslighed og rumlighed i forhold til menneskers sociale organiseringer og påpeger, at disse organiseringer ikke kun indskrives i en teknologisk og cyberkulturel kontekst, men også i en sociologisk og urban sammenhæng.

I forlængelse heraf kan i Iben Thorving Laursens artikel ses, hvordan filmverdenens *auteurs* kan få kulturel status bl.a. ved at blive diskuteret, fremstillet og iscenesat på Internettet og i andre medierede kredsløb, og hvorledes filminstruktøren herved integreres i primære, sekundære og tertiære kulturelle kontekster.

Tv og i særdeleshed tv-fiktion har iflg. Unni Froms artikel stadig en kulturel betydning. Artiklen argumenterer for, at nationale egenproduktioner gør en kulturel forskel, og at man f.eks. i receptionsanalyser kan påvise, at tilegnelsen af tv-fiktion forudsætter og genindsætter kulturel viden – og kulturelt fællesskab.

Vi håber, at temanummeret vil sende læseren på opdagelse i forskellige udlægninger af, hvordan kulturelle fællesskaber manifesterer sig i medierne og ønsker læseren god kanalrundfart.

Kontur, sommeren 2001

Unni From & Nete Nørgaard Kristensen
temaredaetører

Tema Mediekultur & Kulturformidling

Kulturjournalistik - fra finkulturel kritik
til pr og adspredelse

Nete Nørgaard Kristensen

3

Netfællesskaber - den virtuelle hverdag

Stine Gotved

15

Auteuren som kulturelt fænomen

Iben Thorving Laursen

24

Receptionens forankring i genre og kultur

Unni From

38

BOGANMELDELSER

Jytte Larsen (red.):

Dansk Kvindebiografisk Leksikon

Janne Lauritzen

47

Joyce Carol Oates:

Blondine

og

Judith Thurman:

Kødets hemmeligheder -

Colette, et liv

Karen Klitgaard Povlsen

52

Karen Syberg:

Ved nærmere eftertanke

Nynne Koch ser tilbage

Kirsten Gomard

59

Peter Schepelern:

Lars von Trier -

tvang og befrielse

Rune Kühl

63

Elin Andersen & Karen

Klitgaard Povlsen (red.):

Tableau. Det sublime øjeblik

Gunilla Hermansson

66

Beth Grothe Nielsen:

Letfærdige Qvindfolk

Mary-Ann Kromann-Andersen og

Lene Marie Dideriksen

69

Per Fibæk Laursen:

Ind på Humaniora

Jette Odgaard Villemoes

71

Jane Rendell et al. (ed.):

Gender Space Architecture

Betty Vang

74

Klaus Rothstein:

Kvinde på Dronning Louises bro

Trine Bjerre Mikkelsen

76

Kulturjournalistik – fra finkulturel kritik til pr og adspredelse

I takt med det ændrede kulturbegreb har dagspressens kulturformidling forandret sig. De kulturelt betonedte spalter byder i dag på varierede fin-, populær- og hverdagskulturelle input og output

Af Nete Nørgaard Kristensen

Som følge af journalistikkens tætte relation til litteraturen og poesien gennem det meste af pressehistorien har det journalistiske felt længe fungeret som et mere eller mindre eksplicit medium for kulturformidling, især ud fra et dannelsesperspektiv. I takt med at kulturbegrebet og mediefeltet gennem det 20. århundrede er blevet mere facetteret, har kulturen dog fået betydelig mere plads i den journalistiske formidling – ikke kun som dannelsesinstrument, men også som adspredelse for læserne og i forlængelse heraf som et centralt parameter i den stigende mediekonkurrence.

Ekspansionen i journalistikkens kulturformidling skal imidlertid ikke kun ses i lyset af fremvæksten af et bredere kulturbegreb og et pluraliseret medielandskab, men også i lyset af en erkendelse blandt kulturfeltets aktører af potentialet i en aktiv indsats over for pressen mht. at skabe opmærksomhed om kulturen og kulturprodukterne i forhold til læserne, kulturens brugere. Pr- og markedsføringsindsatsen på kulturområdet synes i hvert fald at være blevet professionaliseret, særligt gennem det seneste årti, hvorfor det er en tese i nærværende kontekst, at moderne kulturjournalistik ikke kun fungerer som dannelses- og underholdningsinstrument, men også har en kulturel service- og formidlingsfunktion – såvel i forhold til et kulturforbrugende publikum som i forhold til kulturens afsendere.

Ud fra en tolkning af begrebet kulturformidling som konkret formidling af kultur eller kulturprodukter fra afsendere til modtagere diskuteres i det følgende dagbladsjournalistik og public relations som centrale instrumenter i moderne kulturformidling. Dette fordrer ikke kun et blik på feltets historiske rødder, ekspansionen i løbet af især det 20. århundrede og i forlængelse heraf kulturjournalistikens formål i forhold til borgere og forbrugere, men også et blik på de kulturelle pr-aktørers strategiske placering i forhold til kulturens afsendere, kulturjournalisterne og kulturens brugere.

Historiske udviklingsperspektiver på kulturjournalistikken

Kulturjournalistikens udspring skal i et historisk perspektiv relateres til to overordnede, men implicit opposi-

tionelle faktorer: udviklingen af kunstkritikken og udviklingen af en populær presse.

Kulturjournalistikken har rødder i kunstkritikken, som etableres i løbet af det 18. århundrede i en europæisk kontekst i takt med fremvæksten af en litterær offentlighed – et publikum for kunsten og kulturen i deres egen skab af læsere, tilhørere eller tilskuere: "På samme måde som med konsert og teater, institusjonaliseres med muséene lekmannsbedømmelsen over kunsten: diskussionen bliver medium for tilegnelsen" (Habermas 1971: 38).

Den litterære diskussion og tilegnelse foregår oprindeligt i saloner og kaffehuse mellem en offentlighed af privatfolk, som har dannelse som primært sigte, ikke forbrug. Med udspring i denne litterære offentlighedsdiskussion etableres kunst- og kulturhistoriske tidsskrifter, som bliver forløbere for kulturjournalistikken, for: "Straks pressen overtager kritiske funktioner avancerer avisskriveri til litterær journalistik" (Habermas 1971: 39).

Etableringen af en litterær offentlighed spiller således implicit en rolle for kulturjournalistikens fundering – også i en dansk kontekst. Et af de første danske tidsskrifter af kulturel karakter var ugeskriftet *Lærde efterretninger* fra begyndelsen af det 18. århundrede, som bl.a. indeholdt inden- og udenlandske kulturnyheder og anmeldelser;¹ i første halvdel af det 19. århundrede etableredes endvidere kulturelle diskussions- og debatklubber; og på dette tidspunkt begyndte kulturstof også at vinde indpas i dagspressen (Thomsen & Søllinge 1988: 38, 55, 88). Det var dog især i anden halvdel af århundredet, at kulturen fik kvalitativ og kvantitativ tyngde i de danske aviser i form af skønlitteratur, anmeldelser, essays og kronikker.

Stofområdet blev varetaget af litterater som f.eks. Georg Brandes, Holger Drachmann og Herman Bang, som skrev for bl.a. *Politiken* (Thorsen 1947: 52, Thomsen & Søllinge 1989: 60, 66, 174) – en avis, som således ikke kun var en radikal-politisk opinionsavis, men også et litterært talerør og dannelsesinstrument, især henvendt til en kulturel elite, dvs. en sfære for såvel en politisk som en litterær offentlighed.

Udviklingen af en populærpresse og integreringen af et underholdningsaspekt i den journalistiske formidling i slutningen af det 19. århundrede spiller imidlertid også

en central rolle for det kulturelt orienterede stof i den trykte presse. England og USA bliver foregangslande i forhold til aviser med underholdende fremfor belærende stof, rettet mod et bredt massepublikum via artikler af mere lettilgængelig karakter og med fokus på *human interest*-historier og emner af praktisk interesse for læserne (Schudson 1978, Stangerup 1973/74).

I Danmark suppleres de seriøse opinions- og informationsaviser i løbet af 1890'erne og især i begyndelsen af det 20. århundrede af en middagspresse, båret af sensationelle reportager og underholdning, herunder føljetoner og omtale af bl.a. restaurationer, varieteer og væddeløb (Thomsen 1972: 82); dvs. en presse med et væsentligt bredere emnevalg – af også bredere, kulturel karakter – og med folkeligere appel end den traditionelle politisk-litterære presse. Denne populære presse bliver i høj grad en medvirkende faktor for ekspansionen i de kulturelle spalter i begyndelsen af det 20. århundrede i også de mere traditionelle aviser.

Kulturjournalistikkens udvikling i en dansk kontekst i løbet af det 20. århundrede skal nemlig relateres til to udviklingstendenser i perioden: For det første den traditionelle politisk-litterære presses udvikling fra parti- og opinionsaviser til kommercielle nyheds- og omnibusaviser, som først og fremmest medførte en generel vækst i stofmængden og en omprioritering af stofområderne og i forlængelse heraf også en henvendelse til den samlede befolkning som målgruppe fremfor primær henvendelse til partistøtterne og den kulturelle elite.

For det andet den samfundsmæssige udvikling af en fritids- og konsumkultur, som betød, at kulturelt orienterede emner som f.eks. sport, fritidsliv og mode vandt indpas også i dagspressen, om end kunsten, især skønlitteratur og skuespil, fortsat var et centralt omdrejningspunkt, dog i stigende grad med udgangspunkt i en æstetisk kritik og refleksion fremfor udelukkende i værkernes politiske og sociale tematisering (Thorsen 1947: 107).²

Fra 1930'erne kom de nye radio- og filmmedier også på avisernes dagsorden, herunder bl.a. anmeldelser og foromtaler, formidlet af "almindelige" journalister, som appellerede til et bredt gennemsnitspublikum. Aviserne begyndte ligeledes at udgive særtillæg af bred kulturel og fiktionspræget karakter, f.eks. med skønlitterært læsestof og tegneserier, og hverdagslige stofområder som familie og hobby blev mere nuancerede (Thomsen & Søllinge 1991: 49f, 88f).

Hermed afspejler udvidelsen af kulturjournalistikkens emnefelt den samfundsmæssige og kulturindustrielle udvikling i perioden – en spejling, som forsætter gennem resten af det 20. århundrede, hvor de kulturjournalistiske stofområder fortsat ekspanderer i takt med kultur- og medieindustrien. Kulturstoffet bliver gradvist en cen-

tral differentieringsstrategi i dagbladenes konkurrence med især tv (og senest Internet), idet den trykte presse som følge af de elektroniske mediers evne til hurtig nyhedsformidling og -opdatering har måttet redefinere sin rolle og i højere grad perspektivere og gå bag om hændelserne i samfundet fremfor at være først med dem (Jensen 1997: 157). Kulturjournalistikken og dens mange underfelter inden for kunst, livsstil og hverdagskultur har i denne kontekst spillet en central rolle.

Kulturjournalistikken har således oplevet en både kvantitativ og kvalitativ udvidelse i takt med pressens kommercialisering og fremvæksten af populærkulturelle emner, -medier og -industrier samt en "rekreativ kultur". Den "kognitive kultur"³ – erkendelses- eller finkulturen – er blevet kompletteret af en bredere målrettet kulturjournalistik, som gennem en mere rummelig kunst- og kulturforståelse også har fritids- og hverdagslivet som omdrejningspunkt, og som ikke kun har dannelse, men også underholdning og forbrugerservice som sigte.

Servicejournalistik – en teoretisk forståelsesramme

I et offentlighedsteoretisk perspektiv medfører udviklingen på det kulturelle felt markante ændringer i kulturjournalistikkens funktion i forhold til modtagerne. I *Borgerlig Offentlighed* påpeger Jürgen Habermas netop, at den litterære offentligheds ræsonnerende publikum er blevet erstattet af et kulturkonsumerende publikum, og at den moderne massemediale kulturformidling i denne kontekst ikke kun har en informations- og dannelsesfunktion, men også et aspekt af underholdningskultur og reklame:

På veien fra kulturresonnerende til kulturkonsumerende publikum har det som engang som litterær offentlighet ennå lot seg skille fra den politiske offentlighet, mistet sin spesifikke karakter. Den »kultur« som utbres gjennom massemedia er nemlig en integrasjonskultur; ikke bare integrerer den informasjon og resonnement, dvs. at publisistiske former integreres med den psykologiske skjønnlitteraturs litterære former til underholdning og »livshjelp« bestemt av »human interest«; den er samtidig elastisk nok til å assimilere elementer fra reklamen, ja, selv tjene som et slags "superslogan"... (Habermas 1971: 163).

Tanken om medierne som livshjælp og reklamesøjle videreudvikles i en journalistisk kontekst af den norske medieforsker Martin Eide i essayet "Den Fjerde Service-magt – noter til forståelse av norsk veilednings- og kampanjejournalistikk" (1992) og i artiklen "Public/private: Service Journalism and the Problems of Everyday Life" (1999), som begge sætter fokus på begrebet "servicejournalistik", ikke mindst i forhold til mediernes ekspande-

rende kulturformidling⁴. Martin Eide påpeger, at journalistens rolle som offentlighedens fortaler og fjerde statsmagt med en demokratisk public serviceforpligtelse siden anden verdenskrig (især siden 1980'erne) er blevet suppleret af en anden servicefunktion – i mere bogstavelig forstand.

I takt med journalistikkens popularisering samt markedsøkonomiens og markedsføringens fremmarch har medierne også fået en funktion som praktiske *serviceorganer* for deres modtagere – en fjerde servicemagt med et bredt udbud af brugsanvisning og vejledning i en både materialistisk og hverdagslig kontekst.

Der er fremvokset en journalistik, som frem for direkte at knytte an til aktuelt nyheds-, menings- eller kommentarstof anlægger et hverdagsperspektiv med et socialt engagement i et forsøg på at opbygge en alliance og et nærhedsforhold til modtagerne.

Endringer i de samfunnsmæssige rammevilkår stiller krav til styring, nytænkning og endring i såvel stat som medier. Krav om målrettet styring og økt effekt får tydeligt gennemslag også i den fjerde statsmagt (Eide 1992: 56).

Modtagerne betragtes i stigende grad som kunder, der har krav på at blive serveret: Hvor journalisten i rollen som fjerde statsmagt henvender sig til modtagerne som statsborgere og berettiger sin særstatus ud fra en målsætning om at befordre deres myndige meningsdannelse og samfundsdeltagelse, henvender journalisten i rollen som fjerde servicemagt sig således til modtagerne som konsumenter, klienter, rettighedsbrugere og privatpersoner og berettiger sin særstatus ud fra en målsætning om at befordre deres myndige forbrugerfunktion og lette deres liv i det komplekse, moderne samfund.

Journalisten står i publikumsforbrugerens/kundens (og måske andre interessenters, f.eks. erhvervs- eller kulturlivets) tjeneste fremfor at stå i den demokratiske offentligheds tjeneste - og legitimerer sit virke som både "folkets røst og folkets trøst" (Eide 1992: 66), dvs. som repræsentant for både en fjerde stats- og en fjerde servicemagt.

Journalistens grundlæggende politisk-demokratiske rolle blandes herved med en konsumtionsdemokratisk antagelse, hvor samfundsborgerne reduceres til aktører, hvis primære behov er efterspørgsel af varer og løsninger. Modtageren får således en 'social hybrid-identitet' som borger, forbruger og klient (Eide & Knight 1999: 525), hvormed servicejournalistikken går på tværs af den traditionelle distinktion mellem offentlig og privat: Borgerstatusens normative ideal om refleksivitet, aktivitet og deltagelse udfordres, når personlige problemer, problemløsninger, forbrugs- og livsstilsvejledning formid-

les i det offentlige forum og slører skellet mellem borgeren og forbrugeren.

Servicejournalistikken kommer bl.a. til udtryk i den stigende mængde af stoftyper inden for kulturformidling, hvorunder der groft set kan opstilles to hovedkategorier: 1) forbrugervejledning i relation til konkrete produkter med publikum som konsumenter og mediet som reklamesøjle – f.eks. i form af anmeldelser og foramtale af film, teater, litteratur, restauranter, rejsemål, biler mv.; 2) livsstilsformidling med fokus på publikums livsverden i den private sfære, herunder socialt og psykologisk velbefindende i forholdet til systemverdenen – f.eks. i form af reportager om trends og *the way we live now* (Eide 1992: 8).

Endelig kan opstilles en tredje kategori, som dog rækker ud over det kulturelle felt – nemlig kampagnejournalistik, hvor journalisten (og redaktionen) offensivt tager forbrugers parti i kampen mod et svigtende system med publikum som forbrugere eller klienter og med mediet som socialkontor. Denne kategori ekspliciteres f.eks. i artikelserier/kampagner for lavere priser eller mod mangler i sygehusvæsen, ældrepleje el.lign. med fokus på konsekvenserne for enten forbrugeren eller den syge/ældre borger.

Især kategorien forbrugervejledning er interessant i nærværende kontekst, idet den implicit påpeger to centrale dimensioner ved moderne kulturjournalistik; funktionen som konsuminformation i forhold til modtagerne med en implicit nedtoning af dannelsesaspektet; og funktionen som pr- eller markedsføringsparameter for kulturlivet og dets produkter med en implicit tilsidesættelse af den journalistiske autonomi og selvstændighed som følge af journalistisk afhængighed af vidensinput og stof til at fylde spalterne.

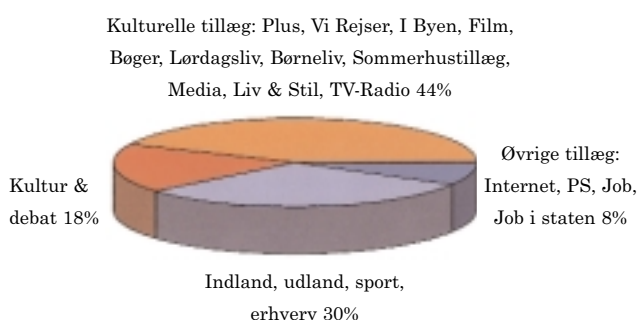
I en kulturjournalistisk kontekst refererer servicebegrebet således ikke kun til ændringer i relationerne mellem journalist og publikum - offentlig og privat sfære - men også mellem journalist og kilde, formidler og leverandør, idet der foruden en tættere relation til modtagerne også etableres et institutionelt udvekslings- og afhængighedsforhold mellem parterne; kildeinformationens betydning i forhold til de kulturelle sektioner øges, samtidig med at de kulturelle spalters betydning som implicit reklamevindue for kilderne i kulturlivet øges.

Perspektivering og forbrugervejledning

Med udgangspunkt i disse historiske og teoretiske referencerammer og problemstillinger diskuteres moderne kulturjournalistik i det følgende med empirisk afsæt i morgenavisen *Politiken*⁵ og med fokus på kulturjournalistiske genrer, vinkler og funktioner. Målsætningen er at perspektivere den moderne kulturjournalistiks komplek-

se natur i forhold til rollen som kulturformidler – såvel over for *læserne*, men også over for kulturlivets *aktører*.

Som følge af kulturfeltets mange facetter inden for åndsliv og humaniora, herunder også hverdagskultur og livsstil, kan kulturjournalistikken og dens underområder ikke afgrænses entydigt. Dette afspejles eksplicit i kulturstoffets placering i dagbladet *Politiken*, idet kulturen nok har sin egen sektion i avisen, som overvejende relaterer til elementære fin- og populærkulturelle felter, institutioner og aktører (litteratur, musik, teater, billed- og skulpturel kunst, arkitektur/design, film, tv og radio),⁶ men kulturstof eller kulturelt beslægtede emner optræder også i forskellige tematiske særsektioner. Heraf har nogle igen elementære kulturfelter som omdrejningspunkt (film, bøger, kulturelle forlystelser og aktiviteter), mens andre fokuserer på mere rummelige facetter af kulturbegrebet inden for fritidsliv, livsstils- og hverdagsprodukter (rejser, sommerhuse, forbrugsgoder, husgeråd, børn, hobby mv.), jf. fig. 1:⁷



Figur 1: Den samlede stoffordeling i Politiken i uge 14 2001 (jf. også bilag).

Disse slørede grænser er også kendetegnende for den journalistiske vinkling af de mange kulturelle stofområder. I teorien kan der skelnes mellem to overordnede genrer i den kulturjournalistiske formidling: Den *aktuelle rapportering* af kulturelt nyhedsstof baseret på traditionelle journalistiske genrer som reportage, features, interview, notitser mv., og *kulturanmeldelsen*, som pga. den kritiske og analytiske tilgang er en særegen journalistisk genre for det kulturelle felt med tilknytning til debat- og kommentarstoffet – meningsjournalistikken – og med distance til de klassiske nyhedsjournalistiske kriterier om neutralitet og objektivitet. Denne genre har ikke mindst fået stigende betydning i takt med, at de elektroniske medier har overtaget funktionen som aktuel nyhedsformidler (Meilby 1999: 72).

I forlængelse af disse overordnede kulturjournalistiske genrer kan opstilles to idealtyper af journalistiske kulturformidlere: kulturreportereren med en bred, almen jour-

nalistisk tilgang, baseret på grundlæggende nyhedskriterier om bl.a. samfundsmæssig relevans og aktualitet⁸ samt journalistiske idealer om upartiskhed og balance i formidlingen; og *kulturanmelderen* med en individuel, kritisk tilgang, baseret på en – eventuelt akademisk funderet – ekspertviden om det pågældende felt og med fokus på en subjektiv, smagsmæssig vurdering.⁹

Trods disse – i teorien – skarpe grænser mellem de journalistiske tilgange og roller befinder kulturjournalistikken sig reelt i en gråzone mellem den personlige meningsjournalistik og den objektive nyhedsformidling. Dette skyldes bl.a., at nogle journalister i dag fungerer som både reportere og anmeldere, dvs. skifter mellem rollen som objektiv, kulturel nyhedsformidler og rollen som subjektiv kunstkritiker.

Denne rolleblanding kan især i et kildeperspektiv sløre det journalistiske forehavende, idet journalisten i rollen som reporter svært kan undgå at anvende kilder, hvis kunst eller kulturarrangementer samme journalist i rollen som kritiker skal anmelde, eftersom den danske kulturscene tæller et forholdsvis begrænset antal aktører. Disse tvetydige signaler kan ikke mindst medføre interessekonflikter i kildeinteraktionen. For at undgå dette fravælger nogle journalister også bevidst rollen som anmelder for rollen som reporter eller omvendt:

Jeg synes, det ville være meget, meget svært, hvis man skulle anmelde sine kilder. Jeg vil ikke ind i den situation, hvor jeg skal anmelde dem, jeg også bruger på anden vis – det ville give et meget dumt billede: De ville have et underdanigt forhold til mig af frygt for, at jeg ville behandle dem dårlig, hvis de ikke takkedes mig, og jeg ville måske ikke være helt uvildig, når jeg skulle skrive en anmeldelse vel vidende, at det var en meget central kilde, jeg skulle give dom over. (Peter Thygesen, teaterreporter, *Politiken*).

Kulturjournalistikens placering i gråzonen mellem den personlige meningsjournalistik og den objektive nyhedsformidling skal dog også relateres til den journalistiske tilgang til og funktion med det kulturelle stof. Fælles for kultursektionen og de kulturelle særsektioner er nemlig, at indholdet og det journalistiske perspektiv herpå adskiller sig markant fra det traditionelle indenrigs- og udenrigsstof. Selvom især den daglige kultursektion bringer regulært nyhedsstof om de seneste hændelser i dansk kulturliv, besidder kulturstoffet ikke samme dagsaktuelle nyhedsværdi og nyhedsfunktion som f.eks. de politisk eller økonomisk betonedede nyheder. Kulturstoffet spejler nærmere menneske- og åndslivet og har en perspektiverende funktion i forhold til læseren og det omgivende samfund med henblik på en kulturel almenviden og forståelse.¹⁰ Frem for at trække på journalistiske nyheds-

kriterier som konflikt og sensation trækker kulturjournalistikken især på identifikationsaspektet, og formidlingen er derfor præget af personlighed og kreativitet i såvel indhold som skrivestil – ikke kun i anmeldelsen, men også i den øvrige journalistiske formidling, som gerne benytter klassiske nyhedsjournalistiske genrer som interview, baggrund eller reportage, men iblandet islet af analyse, vurdering, kommentar mv. Denne kreative, personlige og identifikationsbaserede tilgang til nyhedsemnerne og formidlingen giver kulturjournalistikken en særegen karakter i nyhedsbilledet og dermed også en særegen formidlingsfunktion.

Jeg har en mere personlig stil, hvor jeg blander personlige kommentarer med egentlig journalistik og skrider ligesom hen over den objektive doktrin – det gør jeg altid. (Henrik Vesterberg, freelance kulturjournalist, *Politiken*)

Den særegne karakter skal dog ikke kun relateres til kulturfeltets ståsted i menneskelivet eller til formidlingens perspektiverende karakter, men også til kulturjournalistikens underholdningsaspekt i forhold til avislæserne. Kulturstoffet skal nemlig ikke kun informere og perspektivere, men også tilbyde gode læseoplevelser og fornøjelse:

Avisen er ikke bare et spejl af verden, men er også sit eget værk. Man er naiv, hvis man ikke er bevidst om, at vi i en eller anden grad også er i underholdningsbranchen – at folk ikke kun betragter deres avis som information, men også som noget de sætter sig op i sofaen og hygger sig med; det er deres frirum og frikvarter fra virkeligheden, og dér er identifikationen en vigtig drivkraft, og det er dér, det mere personlige kommer ind i kulturjournalistikken. Det er vigtigt, at afstanden ikke er for lang til læseren, at man er tæt på deres liv (...). Når folk læser vores artikler skal de vide, at det er et menneske, som har skrevet det, som har sin egen baggrund osv., dvs. at det er deres version af sandheden. (Else Bjørn, redaktør af *Politikens* fredagstillæg *I Byen*)

I aviser i dag har kulturstoffet den klassiske alment dannende funktion – dvs. det skal øge forståelsen af, hvad der foregår i kulturlivet, men samtidig har det også en slags underholdningsfunktion. En af de diskussioner, man har på en redaktion som vores, er i hvor høj grad, det skal være det ene eller det andet, og i hvor høj grad skal man lave en crossover og (...) skrive underholdende og perspektivere på én gang. Min holdning er, at det ideelle er, at vi laver perspektiverende historier, som er meget velskrevet – det skal være nogle gode læseoplevelser. Man skal se på kulturjournalistikken, at det er skrevet af folk, der interesserer sig for kultur og derfor også er meget velskrivende. Det er der også masser af almindelige journalister, der er, men

vi har jo helt andre muligheder end på de hårde nyhedshistorier, og der er vores styrke, og det skal vi dyrke. (Søren Hansen, redaktionssekretær, *Politikens* kulturredaktion)

Gennem denne kombination af en informations-, dannelses- og adspredelsesdimension knytter kulturjournalistikken an til magasinpressen. Karen Klitgaard Povlsen påpeger i *Organisering af hverdagsliv og livsstil: ugeblade, magasiner og fagblade*, at der i trykte periodica "... foregår en oplevelses- og praksisorienteret populærviden-skabelig stil- og kulturhistorisk nyhedsformidling om især krop, psyke og sundhed, om nye varer inden for alle de områder, magasiner og ugeblade dækker" (Povlsen 1995: 10). Hun skriver, at folk læser dette – ofte som en afbrudt, sekundær aktivitet – "...for at blive informeret, underholdt, for at få en æstetisk oplevelse og for at markere, at man tager en pause". (Povlsen 1995: 3)

Den kulturelle 'nyheds'formidling opfylder måske ikke læsernes behov for dagsaktuelle nyheder, men har alligevel stor betydning for læsernes selvforståelse, identitet og levevis, idet "de tilbyder os et spejl, en mere eller mindre fiktiv ramme og historie, som vi kan spejle os selv, vores udseende, vores liv i". (Povlsen 1995: 97)

Disse faktorer genfindes i kulturjournalistikken, især i de mange tematiske særsektioner med fokus på kulturelle oplevelser, fritids- og hverdagskultur, hvis indhold, formidlingsform og publikationsrytme (jf. bilag) netop lægger op til en læsning af stoffet ikke kun som informationsinput, men også som adspredelse, kulturoplevelse og afslapning – som magasiner. Formidleren er således i øjenhøjde med sine modtagere og indtager nærmere en ligeværdig position i forhold til læserne fremfor en belærende.

Det er vigtigt, at *I Byen* i *Politiken* er en legeplads, at vi er lidt mere pjattede, og at folk om fredagen får fornemmelsen af, at 'nu er det weekend' – at det ikke er noget, de behøver at læse for at vide noget om samfundet, at det simpelthen er for sjov, det er lidenskab, det er pjat, det er fornøjelse". (Else Bjørn, redaktør af *Politikens* fredagstillæg *I Byen*)

Et andet fællestræk mellem de trykte periodica og dagspressens kulturjournalistik er informationens karakter af implicit reklame og funktion som vejlednings- eller serviceparameter for modtagerne. Magasinpressens tilbud om forbrugerinformation, varekundskab og stilanalyse (Povlsen 1995: 38) genfindes i dagspressens kulturformidling, igen særligt i de tematiske særsektioner, som indeholder et utal af forbrugeroplysninger – priser, tider, kapacitet, kvalitet, *value for money* mv.:

Jeg er meget bevidst om, at folk virkelig skal have noget for pen-

gene. Hvis vi omtaler en teaterforestilling, skal artiklen – ud over at være interessant – også fortælle læseren, hvor forestillingen spiller, og hvor man kan købe billetter (...) Jeg synes, det er tarveligt at bringe en stor artikel om noget fantastisk, og så koster det en million at komme ind – det er da en del af billedet. Noget af det første vi alle tænker på, når vi skal bestemme, om vi skal til et eller andet, er om vi har råd ". (Else Bjørn, redaktør af *Politikens* fredagstillæg *I Byen*)

Funktionen som forbrugervejledning ekspliciteres især i de mange anmeldelser af kulturtilbud og forbrugsgoder – film, rejser, vin, restauranter mv. – som indplaceres på karakterskalaer og vurderes i forhold til det øvrige udbud på markedet. Hermed fungerer anmeldelsen ikke kun som kulturkritik og ekspertvurdering i et almentdannende perspektiv, men vejleder også kulturforbrugeren til at træffe valg i sit selektive kulturforbrug, dvs. journalistens/anmelderens kritikerfunktion suppleres af en service- eller guidefunktion.

Vi skal fortælle folk, hvad der sker i løbet af den næste uge – de skal få følelsen af at have fået at vide, hvad der var vigtigt. Så med de få sider og få artikler, der er i *I Byen*, er en stor del af vores arbejde simpelthen at sortere informationer for folk – det er en del af det, de betaler for, når de får *I Byen*, dvs. at vi allerede har forsøgt at tage stilling til, hvad vi tror, de synes er vigtigt eller sjovt (...) men man skal virkelig være sig sin magt bevidst – man bliver også selv en aktør i kulturlivet, fordi man er med til at lede folk bestemte steder hen. (Else Bjørn, redaktør af *Politikens* fredagstillæg *I Byen*)

I et kulturelt formidlingsperspektiv har kulturstoffet således – foruden et informations- og underholdningsaspekt – også en eksplicit servicefunktion for læserne som kunder; kunder i forhold til avisen, men også i forhold til kulturlivet. Dagspressens kulturjournalistik udgør dermed ikke kun et centralt, kommercielt parameter i den interne mediekonkurrence, men besidder også en markant grad af pr-informationsværdi for kulturlivet, hvormed kulturstoffets funktion som kulturinformation, adspredelse og forbrugerservice ikke kun nuancerer relationerne mellem kulturjournalisten og dennes modtager, men også mellem kulturjournalisten og dennes kilder.

Kulturjournalistik som public relations

I takt med den voksende mængde redaktionelle spalter og kulturelle tillæg er kulturredaktionernes afhængighed af informationsinput fra kulturlivet vokset – ikke kun til at udfylde de kulturelle nyhedssider, men også til at fænge og fastholde læserne i deres brug af kulturstoffet som adspredelse, service og forbrugervejledning.

Udviklingen i kulturjournalistikken har således åbnet

et centralt marketingvindue for kulturlivet, og det forekommer også, at kulturlivet mere eller mindre eksplicit har intensiveret sin indsats over for pressen gennem de seneste år. Udviklingen er dog ikke kun betinget af kulturlivets forbedrede muligheder for formidling af kulturen til brugerne gennem de stigende antal serviceorienterede kultursider, men også af udviklingstendenser i selve kulturlivet.

Forestillingerne om "art for art's sake" (Bourdieu 1993: 40), funderet i kunstens og kulturens oprindeligt ukommercielle, åndelige sigte, har længe bevirket en afstandtagen blandt kulturfeltets aktører i forhold til kommercielle, erhvervsorienterede strategier som promovning og markedsføring.¹¹ Fremvæksten af en kulturindustri med store økonomiske interesser, væksten i antallet af kulturelle arrangementer herhjemme samt udviklingen af et mere pluraliseret medielandskab har dog medført et holdningsskifte blandt kulturens udøvere og bagmænd, men også fra politisk side.¹²

Der har været en holdningsændring, siden jeg startede i midten af 1980'erne. Op gennem 80'erne var der helt klart forbehold [over for PR på kulturområdet, red.], også i begyndelsen af 90'erne, men siden er det gået dramatisk ned ad bakke mht. forbehold pga. en øget bevidsthed om, at området er meget vigtigt (...). 1989 var året, hvor forbeholdene blev skudt pga. TV 2 og kommercielt tv's indførelse i Danmark. (Christian Have, direktør for Have PR & Kommunikation)

Hvor det tidligere var kunstnerisk med stort K, har de unge instruktører i dag ikke noget imod, at der også er underholdningsværdi i deres film. De har kunstneriske ambitioner, men de har lige så mange ambitioner om, at det de laver skal forstås og ses. (Per Dabelsten, filmreporter, *Politiken*)

Jeg mærker, at der er utrolig mange penge i kultur, og dem vil man gerne have en del af. Som kulturministeren siger, er kulturen blevet en stor del af det, vi kalder erhvervslivet – det er blevet en pengemaskine. (Else Bjørn, redaktør af *Politikens* fredagstillæg *I Byen*)

Dette holdningsskifte blandt kulturlivets aktører har bevirket en øget opmærksomhed om at promovere kulturen over for modtagerne ud fra en kulturel forpligtelse, men også ud fra en kommerciel målsætning – og public relations, herunder tilvejebringelse af redaktionel omtale i pressen, er i dette perspektiv en særlig frugtbar tilgang.¹³ I modsætning til reklamens eksplicit kommercielle karakter signalerer den redaktionelle omtale nemlig en høj grad af troværdighed som følge af den journalistiske indsats og bearbejdning samt den redaktionelle accept af informationen som nyhedsværdig – en troværdighed, som

i betragtning af kulturens åndelige ståsted er betydningsfuld i forhold til både kulturens udøvere og brugere.

Endvidere fordrer tilvejebringelse af redaktionel omtale ikke de samme økonomiske ressourcer som f.eks. reklamekampagner, hvilket er en helt central faktor i et kulturelt perspektiv, idet kulturfeltets aktører ikke er i besiddelse af samme økonomiske ressourcer som det private erhvervsliv til promovering og lancering af kulturen.¹⁴ Disse forhold har været medvirkende til en vækst i kulturlivets brug af især public relations som promoveringsstrategi med en stigende indsats over for og servicering af pressen til følge. Dette har medført, at kampen om medieadgang blandt kulturfeltets aktører er intensiveret – for trods de mange kulturelt orienterede spalter, som i dag findes i dagspressen, udvides den redaktionelle spalteplads ikke proportionelt med det stigende antal arrangementer og aktører eller væksten i deres pr-indsats. Den intensiverede konkurrence mellem kilderne om medieadgang har således fordret en professionalisering af kulturlivets interaktion med kulturjournalisterne – en professionalisering, som angår både lang- og kortsigtede strategiske indsatser, konkret informationsmateriale og personlig interaktion med pressen, udmøntet bl.a. i større forståelse for, hensyntagen til og tilpasning i forhold til det journalistiske arbejde og nyhedskriterierne, vinklingen og integriteten.¹⁵

Det er vores opgave at gøre journalisterne til medspillere. Man skal kende dagsordenen og landskabet og være bevidst om at journalisterne skal forholde sig kritisk til de pressemeddelelser og den information, som de får; at de har den vinkel, som de vil beskæftige sig med - den redaktionelle uafhængighed skal vi jo respektere, fuldstændig som en religion (...) der skal være en vis tillid og troværdighed. (Christian Have, direktør for Have PR & Kommunikation)

Spørgsmålet er da, hvilken indflydelse denne intensive og professionaliserede indsats fra kulturlivets side har i forhold til den journalistiske kulturformidling. Konklusioner herom kan opnås via forskellige empiriske tilgange; f.eks. via komparativ, kvantitativ analyse af informations-inputtet og informations-outputtet hos en kulturelredaktion, dvs. en sammenligning af den indkomne information med de artikler, som formidles i de redaktionelle spalter til offentligheden til afklaring af, *hvilken* kildeinformation som reelt trænger igennem, og *hvordan* den trænger igennem; eller via *case*-studier af interaktionen mellem kulturelle aktører/kilder og kulturjournalister i forbindelse med tilblivelsen af konkrete artikler til anskueliggørelse af, hvilken indsats, der iværksættes fra kildeside, og hvad der i forlængelse heraf er den konkrete journalistiske brug.

En tredje metode – og den valgte i denne kontekst – er kvalitative interviews med kulturjournalister ved *Politiken* om deres oplevelse af kulturlivets bestræbelser. Selvom disse udsagn ikke er repræsentative for den danske stand af kulturjournalister, kan de – som følge af *Politikens* status som en veletableret og kulturelt respekteret avis, som de fleste kulturelle aktører har en interesse i at blive eksponeret i – indicere forskellige udviklingstendenser. Jeg vil derfor opsummere nogle hovedantydninger og en række eksempler:

1) Nogle journalister betragter informationsmængden, som tilstrømmer kulturelredaktionen, som værende vokset. En konsekvens af denne vækst er en grovere sortering fra journalistisk side – ikke mindst en grovere frasortering af historier og kulturelle arrangementer – idet der ikke er tid til at gennemgå og vurdere alle de indkomne informationer i forhold til deres brugbarhed i konkrete artikler:

Der er utrolig meget mere stof end der var for bare fem år siden – kolossal meget mere (...) og jeg bliver nødt til at være mere brutal i min udvælgelse, fordi der er meget meget mere stof. Man taler om, at der er teaterkriser – og det er der måske også – men udbuddet har aldrig været så stort som det er nu. (Peter Thygesen, teaterreporter, *Politiken*)

Folk ville få et chok, hvis de så hvordan det [sorteringen, red.] foregår – selvfølgelig åbner vi posten og ser hvad det er, men det sker da også, at der er breve som ikke bliver åbnet. (Søren Hansen, redaktionssekretær, *Politikens* kulturelredaktion).

2) Antallet af pr- og informationsfolk forekommer at være vokset, så der er kommet et filter ind mellem journalisten og kilden. Dette kan tolkes som en professionalisering fra kildens side i forhold til interaktionen med pressen – en professionalisering, som imidlertid i et journalistisk perspektiv ikke altid betragtes som en force:

Det er meget sjældent, at man kan komme i kontakt med en kunstner eller kulturarbejder uden først at skulle hen over det filter, der hedder informationsmedarbejderen, men vi slås alle sammen for at komme uden om dem (...) de oversætter [journalistens spørgsmål til kilden, red.] så meget, at det hele bliver nivelleret, men vi er måske interesseret i at få fat i kanterne og de små biveje. (Henrik Vesterberg, freelance kulturjournalist, *Politiken*)

3) De kulturelle aktører søger at tilpasse sig de journalistiske interesser, behov og grænser, bl.a. ved at bidrage med mere faktuel information. Denne udvikling betragtes som en positiv hjælp, idet den konstante strøm af bedre og mere håndgribelig information letter det

opsøgende arbejde. Dog er tilpasningsevnen og professionaliseringen langt fra fuldendt, idet meget materiale fortsat er mangelfuldt, og kulturlivet ofte ikke indtænker journalistiske og redaktionelle vilkår i deres strategiske planlægning:

Den fremsendte information er blevet klart bedre. Det er mere faktuel, og der er mange oplysninger, som jeg kan bruge som baggrundsviden. (Peter Thygesen, teaterreporter, *Politiken*)

De [forlagsbranchen, red.] spørger meget om, hvad der passer os bedst – hvordan de bedst kan informere os. De er interesserede i, at de ting, som de synes er interessante, ikke bare forsvinder og bliver overset, men de modarbejder sig selv med stor flid ved at udsende 100 bøger ad gangen, og de kan ikke forstå, at de ikke alle sammen kan blive omtalt på en side hver (...) der er givet interessante bøger, som har fået en kummerlig tilværelse. (Carsten Andersen, bogreporter, *Politiken*)

Hvis man skelner mellem danske og udenlandske film lader den danske pr-del meget at høre (...), men man prøver at professionalisere området, for selskaberne er bevidst om, at jo bedre man laver materialet, jo bedre og jo mere omtale kan man få (...) det er ikke et spørgsmål om glitterpapir og smarte indpakninger – det er brødtekst, grundoplysninger, jeg skal bruge, så skal jeg nok lave resten selv. (Per Dabelsteen, filmreporter, *Politiken*)

4) Endelig opleves mange aktører fortsat som meget ihærdige i deres opfølgning af historier – og mange mangler selverkendelse mht. deres historier relevans eller deres produkters kvalitet og kunstneriske fundering (eller mangel på samme). Denne anmassende indsats kan hurtigt give bagslag, især hvis de journalistiske forventninger ikke tilfredsstilles eller den journalistiske integritet forulempes.

Hvis de er ekstremt offensive, tænder der en alarmklokke med det samme hos mig – 'der må være noget galt med den film' – og det ved de kloge af dem også. (Per Dabelsteen, filmreporter, *Politiken*)

Det er irriterende, når folk – efter at have sendt noget rundt – ringer op og spørger, hvad vi gør ved deres pressemeddelelse. Jeg har et utroligt stressende job, og det er en forstyrrelse hver gang, der er nogen, der vil mig noget, som jeg ikke selv har brug for at tale med – og de får ikke noget ud af det. (Else Bjørn, redaktør, *Politikens* fredagstillæg *I Byen*)

Med de nye mediers fremkomst på kulturområdet er f.eks. internetboghandlerne blevet mere aggressive i deres brug af PR; ikke at de har det store held med det, men de forsøger da i hvert fald (...) jeg synes, det er irriterende, fordi de nogle gange forsøger at få omtale på noget, som ikke er omtale værd. (Carsten Andersen,

bogreporter, *Politiken*)

Set i et journalistisk perspektiv er kulturlivets professionalisering således nok ikke fuldendt, men indsatsen er reel og har allerede på nuværende tidspunkt stor betydning for den journalistiske praksis – for adgangen til information, for det opsøgende arbejde, for historievalget og ikke mindst for fravalget af historier, dvs. for den samlede kulturformidling, som foregår gennem dagspressen. Som følge af de nuværende mangler i kulturlivets pr-indsats vil denne givet blive yderligere professionaliseret, såvel kvalitativt som kvantitativt, ikke mindst fordi den kulturelle journaliststand – trods en kritisk tilgang og selektion – eksplicit udtrykker sit behov og overvejende er åben over for udviklingen og kulturlivets forehavender.

Konklusion

Kulturjournalistikkens kvantitative ekspansion gennem det 20. århundrede har medført, at moderne kulturjournalistik i dag varetager i hvert fald fire formidlingsmæssige roller: 1) rollen som kanal til information og kulturel almindendannelse for læseren som borger, 2) rollen som underholdning og adspredelse for læseren som privatperson, 3) rollen som forbrugsvejledning og servicefunktion for læseren som kulturkonsument eller -forbruger, og 4) rollen som promoveringsparameter eller formidlingsvindue for kulturen i forhold til læseren som borger, privatperson og forbruger/kunde.

Som følge af denne rolleekspansion har udviklingen i et historisk perspektiv bragt kulturjournalistikken tættere på sin læser ved ikke kun at knytte an til dennes behov for information og kulturel dannelse, men også til behovet for perspektivering og vejledning i forhold til det omgivende samfund, kulturliv og menneskeliv.

Udviklingen har dog også bragt kulturjournalistikken tættere på kulturlivet og dermed på kilderne, idet kulturlivet er kommet til at spille en helt central rolle for indholdet af kulturspalterne, samtidig med at kultursektionerne har fået en afgørende marketingfunktion for kulturlivet. Herved er opstået tættere relationer – afhængighedsforhold – aktørerne imellem, men på et institutionelt plan fremfor på et interpersonelt plan, idet det er medieinstitutionen som helhed, som har behov for oplysning, og kulturlivet som etablerment, der har behov for eksponering.

Pga. disse gensidige behov hos parterne for henholdsvis informations-input og informations-output er grænsen mellem den objektive/subjektive journalistiske kulturformidling og den skjulte kulturreklame samt mellem praktørernes informationstilbud og historiediktering blevet mere hårfin – en situation, der forstærkes af det begrænsede antal aktører på begge sider af interaktionsaksen,

idet det både på det kulturjournalistiske felt og i kulturlivet er de samme aktører, der optræder; den danske kulturscene tæller en begrænset mængde aktører, og det gør den danske kulturjournaliststand ligeledes.

Kulturområdet er et farligt område i den forstand, at nogle af grænserne mellem kildernes interesser og vores interesser kan være hårfin (...) de mennesker vi taler med er agenter for det, de gerne vil have, vi skriver om, men vi vil også gerne skrive om det i avisen. (Søren Hansen, redaktionssekretær, *Politikens* kultur-redaktion)

Det gensidige afhængighedsforhold udfordrer således kulturjournalistens professionalisme – ud fra to oppositionelle perspektiver: Journalisten er nemlig ikke kun afhængig af gode og faste kilder til at sikre en konstant strøm af troværdig og brugbar kildeinformation til at udfylde de mange kulturelle spalter og sektioner; i takt med den stigende konkurrence om medieadgang kommer journalisten også selv til at indtage en central magtposition over for de kulturelle kilder, som har brug for gode og faste journalister til at sikre adgang til de kulturelle spalter.

Ud fra et normativt perspektiv er det afgørende for den journalistiske professionalisme og integritet, at kulturjournalisten i sit daglige arbejde er sig begge disse facetter bevidst og ikke lader sig misbruge af kilderne som følge af deres centrale placering og deraf følgende magtposition på den kulturelle scene, men ej heller selv misbruger sin centrale placering og deraf følgende magtposition på den daglige/ugentlige kulturelle nyheds-, underholdnings- og vejledningsscene i forhold til kilderne.

Set i et institutionelt perspektiv er det dog i forlængelse heraf også nødvendigt at relatere til kulturjournalistikens placering mellem 'børs og katedral',¹⁶ dvs. kulturjournalistikens funktion som økonomisk, kommercielt og markedsfølsomt parameter – såvel i forhold til medieindustrien som i forhold til kulturindustrien/kulturlivet – og kulturjournalistikens opdragende, dannelsesmæssige dimension i forhold til det omgivende samfund og læserne. Disse institutionelle rammer spiller nemlig ligeledes en afgørende rolle for den journalistiske placering og tilgang til det kulturelle stof og de kulturelle kilder.

Nete Nørgaard Kristensen er cand.mag. i medievidenskab og er ansat som ph.d.-stipendiat ved Institut for Film- & Medievidenskab ved Københavns Universitet med et forskningsprojekt om interaktionen mellem danske journalister og deres kilder. Har tidligere publiceret i Sekvens.

Interview

Carsten Andersen, bogreporter
Politiken 8. marts 2001

Else Bjørn, redaktør af fredagstillægget I Byen
Politiken 9. marts 2001

Louise Christensen, praktikant, kulturdesken
Politiken 8. marts 2001

Per Dabelsteen, filmreporter
Politiken 8. marts 2001

Søren Hansen, redaktionssekretær, kulturdesken
Politiken 6. marts 2001

Christian Have, direktør
Have PR 1. sept. 2000

Peter Lembo, redaktionssekretær, kulturdesken
Politiken 7. marts 2001

Peter Thygesen, teaterreporter
Politiken 8. marts 2001

Henrik Vesterberg, freelance journalist, kulturdesken
Politiken 6. marts 2001

Grafisk fremstilling af stoffordelingen i *Politiken* uge 14 2001 se side 12:

Ugedag/dato	Sektion	Kulturstof	Antal sider
Mandag d. 2. april 2001	1. sektion: indland, udland, erhverv, navne		16 sider
	2. sektion: kultur & debat	KULTUR	8 sider
	3. sektion: sport		16 sider
	4. sektion: plus – service for <i>Politikens</i> læsere	KULTUR	16 sider
Tirsdag d. 3. april 2001	1. sektion: indland, udland, erhverv, navne, sport		20 sider
	2. sektion: kultur & debat	KULTUR	8 sider
	3. sektion: vi rejser	KULTUR	24 sider
Onsdag d. 4. april 2001	1. sektion: indland, udland, erhverv, navne, sport		20 sider
	2. sektion: kultur & debat	KULTUR	12 sider
	3. sektion: erhvervsmagasinet		8 sider
Torsdag d. 5. april 2001	1. sektion: indland, udland, erhverv, navne, sport		22 sider
	2. sektion: kultur & debat	KULTUR	14 sider
	3. sektion: internet		8 sider
Fredag d. 6. april 2001	1. sektion: indland, udland, erhverv, navne, sport		20 sider
	2. sektion: kultur & debat	KULTUR	8 sider
	3. sektion: i byen – forlystelser, kunst og restauranter	KULTUR	36 sider
	4. sektion: film	KULTUR	20 sider
Lørdag d. 7. april 2001	1. sektion: indland, udland, erhverv, navne, sport		16 sider
	2. sektion: kultur	KULTUR	18 sider
	3. sektion: debat	KULTUR	8 sider
	4. sektion: bøger	KULTUR	16 sider
	5. sektion: lørdagsliv	KULTUR	36 sider
	6. sektion: børneliv	KULTUR	8 sider
	7. sektion: sommerhustillæg	KULTUR	28 sider
Søndag d. 8. april 2001	1. sektion: indland, udland, navne, sport		16 sider
	2. sektion: kultur & debat	KULTUR	16 sider
	3. sektion: PS		10 sider
	4. sektion: media (+ vi rejser vejr & kulturkalender)	KULTUR	10 sider
	5. sektion: liv & stil	KULTUR	12 sider
	6. sektion: job		16 sider
	7. sektion: job i staten		8 sider
	8. sektion: tv-radio	KULTUR	12 sider

Litteratur:

Blach, Thomas og Jesper Højberg. 1995: *PR – Håndbog i information og public relations*, Borgen.

Bourdieu, Pierre. 1993: *The Field of Cultural Production*, Polity Press.

Dahlgren & Sparks. 1992: *Journalism and popular culture*, SAGE Publications.

Durie, John. 1993: *The Film Marketing Handbook*, MEDIA Business School.

Eide, Martin. 1992: *Den Fjerde Servicemakt – noter til forståelse av norsk veilednings- og kampanjejournalistikk*, Institut for Massekommunikasjon.

Eide, Martin & Graham Knight. 1999: 'Public/private: Service Journalism and the Problems of Everyday Life' in: *European Journal of Communication*, vol. 14, bind 1-3

Habermas, Jürgen. 1971: *Borgerlig offentlighet*, Gyldendal.

Interne redaktionsprogrammer for *Politiken*, uge 10 2001.

Jensen, Klaus Bruhn. 1997: *Dansk Mediehistorie III*.

Jørgensen, John Chr. 1991 I: *Kultur i avisen*, Gyldendal.

Jørgensen, John Chr. 1991 II: *Kulturanmeldere i Danmark*, Fremads Fokusbøger.

Jørgensen, John Chr. 1992: *Kulturkritikkens mestre*,

Fremads Fokusbøger

Kabel, Lars (red.). 1999: *Nye Nyheder*, Center for Journalistik og Efteruddannelse.

Kristensen, Nete Nørgaard. 1998: *Film på plakaten*, speciale ved Københavns Universitet.

Madsen, Mikael. 2000: *Public Relations in Denmark*, speciale ved Aarhus Universitet.

Meilby, Mogens. 1999: *Journalistikkens Grundtrin*, Ajour.

Povlsen, Karen Klitgaard. 1995: *Organisering af hverdagsliv og livsstil: ugeblade, magasiner og fagblade*, Statens Medieudvalg.

Schudson, Michael. 1978: *Discovering the News*, BasicBooks.

Stangerup, Hakon. 1973/74: *Avisens historie*, bind 1-3, Politikens Forlag & J.W. Cappelens Forlag.

Thomsen, Niels. 1972: *Dagsbladskonkurrencen 1870-1970*, bind I-II, Universitetsforlaget i København.

Thomsen, Niels & Jette, D. Søllinge. 1988/89/91: *De Danske Aviser 1634-1991*, bind 1 -3, Dagspressens Fond/Odense Universitetsforlag.

Thorsen, Svend. 1947/51: *Den Danske Dagspresse*, bind I-II, Det Danske Selskab.

<http://info.dpb.dlh.dk/cfb/fuldtekst/forelaesning111298.html>

Noter

1) Mere præcist eksisterede *Lærde efterretninger* fra 1720 til 1810, dog med diverse ophold i udgivelsen og under lidt forskellige navne (Thomsen & Søllinge 1988: 88). Som eksempler på andre tidlige danske kulturelle tidsskrifter kan nævnes *Minerva*, der udkom i tre versioner fra 1785-1807; *Den Danske Tilskuer*, der udkom i to versioner fra 1791-1808; og *Københavns Flyvende Post*, der blev udgivet af Johan Ludvig Heiberg i flere perioder mellem 1827 og 1837, og hvori Heiberg udøvede sin litterære og filosofiske kritik (Thomsen & Søllinge 1988: 121, 126, 145).

2) Thomsen & Søllinge påpeger, at kulturstoffet udgjorde ca. 15 procent af teksten i hovedstadsaviserne på dette tidspunkt, og at udviklingen i især de kvindeorienterede emner bl.a. også skal ses i lyset af gennembruddet for kvindelige journalister (1991: 88f).

3) John Christian Jørgensen anvender termene 'rekreativ og kognitiv kultur' i *Kultur i avisen* (1991I:13, 149) med reference til Torben Bo Jansen: *Massekommunikationsmidler i Danmark* (1967).

4) Den følgende diskussion af 'servicejournalistik' er baseret på disse to tekster. *Den Fjerde Servicemagt – noter til forståelse av norsk veilednings- og kampanjejournalistikk* (1992) tager primært udgangspunkt i en norsk kontekst, men er også relevant i en dansk sammenhæng, eftersom der er mange fællestræk i samfunds-

og presseudviklingen i de nordiske lande. Martin Eide har skrevet *Public/private: Service Journalism and the Problems of Everyday Life* (1999) i samarbejde med den canadiske lektor Graham Knight.

5) *Politiken* er valgt som case, fordi dagbladet repræsenterer en etableret landsdækkende morgenavis med en høj prioritering af kulturstof og en vægtning af såvel fin- som populærkulturen. Diskussionen er baseret på eksplorative analyser af *Politikens* kulturelt orienterede sektioner i forskellige perioder (bl.a. uge 27 i 2000, uge 10 og 14 i 2001). Endvidere er den baseret på otte kvalitative interview med journalistiske medarbejdere ved *Politikens* kulturredaktion, foretaget i forbindelse med en uges ophold på redaktionen i uge 10 2001. Interviewene, der hver var af ca. en times varighed, blev foretaget med journalisterne individuelt ud fra en løs spørgeramme. Det empiriske materiale er indsamlet som led i et større forskningsprojekt (ph.d.-projekt) om forholdet mellem danske journalister og deres kilder, herunder særligt på det kulturjournalistiske felt.

6) En diskussion af fin- kontra populærkultur er undladt af omfangsmæssige årsager.

7) *Politikens* interne redaktionelle strukturering indikerer, at de fritids- og hverdagslige facetter af kulturbegrebet ligger uden for selve kulturredaktionen, som alene har ansvaret for den daglige kultursektion og fredagstil læggene *Film* og *I Byen*, men ikke for de øvrige sektioner af kulturel karakter. Dette kunne antyde en implicit skelnen mellem forskellige niveauer af kulturstof. Dog har kulturredaktionen ej heller ansvaret for særsektionen *Bøger*, der omhandler litteratur og er underlagt kronik- og debatredaktionen (Interne redaktionsprogrammer for *Politiken*, uge 10 2001).

8) I *Journalistikkens Grundtrin* opsummerer Mogens Meilby de journalistiske nyhedskriterier til: 1. samfundsbetydning, 2. sensation, 3. konflikt, 4. identifikation, 5. aktualitet (1999: 55f).

9) I *Kulturanmeldere i Danmark* portrætterer John Chr. Jørgensen 200 danske kulturanmeldere (ud af en estimeret population på ca. 1000 anmeldere), hvoraf ca. halvdelen har en afsluttet akademisk uddannelse bag sig, mens flere har studeret, men ikke afsluttet uddannelsen med et kandidatbevis. Halvdelen af de portrætterede har en journalistuddannelse, mens andre igen er kunstnere eller autodidakte (1991II: 8, 10f).

10) Kulturelt betonedede emner kan også optræde på ind- og udlandssiderne: Tragedien på Roskildefestivalen i juli 2000, hvor adskillige unge mennesker omkom, blev f.eks. behandlet både på indlands- og kultursiderne, men ud fra forskellige vinkler; indlandssiderne fokuserede på selve hændelsen og den sikkerhedsmæssige problematik, mens kultursektionen i højere grad fokuserede på rock- og fe-

stivalkulturen (*Politiken* uge 27 2000).

11) Til sammenligning blev public relations for alvor integreret som promoveringsstrategi i det danske erhvervsliv efter 2. verdenskrig, særlig i løbet af 1960'erne i takt med væksten i dansk erhverv og industri. Et vidnesbyrd herom er etableringen af den første forening for pr-udøvere herhjemme – Dansk Public Relations Klub i 1961 (i dag Dansk Kommunikationsforening). Integreringen af public relations i den offentlige sektor og det politiske liv sker især i løbet af 1980'erne (Kabel 1999: 177) i takt med et øget behov for dialog med og eksponering af social ansvarsbevidsthed over for offentligheden, ikke kun blandt det private erhvervslivs aktører, men også blandt offentlige institutioner og personligheder.

12) På filmområdet indførte Det Danske Filminstitut f.eks. allerede i 1995 en lanceringsordning, som siden er blevet udviklet og nuanceret betydeligt. Formålet har fra starten været en bedre promovering af danske spillefilm i forhold til deres målgrupper bl.a. vha. integrering af marketing- og pr-indsatser på et meget tidligt tidspunkt i filmenes udviklingsforløb (Kristensen 1998: 61).

13) Det skal pointeres, at tilvejebringelse af redaktionel omtale ikke er den eneste målsætning for pr-feltet. I de forskellige definitioner, som fremsættes i pr-litteraturen, er det et omdrejningspunkt, at public relations skal skabe og vedligeholde en positiv opfattelse af aktøren hos dennes interessenter (pressen, ansatte, samfund, forbrugere, investorer, reguleringsorganer, bidragsydere, vælgere mv.) og skabe overensstemmelse mellem en virk-

somheds konkrete handlinger og de eksterne og interne forventninger til virksomheden, hvilket kan opnås gennem systematisk indsats og tovejskommunikation (f.eks. Blach & Højberg 1995: 20).

14) Det skal dog pointeres, at public relations ikke er en mere eller mindre udgiftsfri strategi, som meget af marketinglitteraturen hævder, idet den nok ikke fordrer et stort budget til f.eks. udvikling af reklamer og køb af reklameplads, men kræver mange medarbejderressourcer i udviklingen af pr-strategier og ikke mindst i forhold til kontakt med medierne.

15) Som konkrete indikatorer på professionaliseringen kan bl.a. nævnes, at kulturformidling er blevet sat på dagsordenen i akademisk regi – Institut for Litteraturvidenskab ved Københavns Universitet udbyder f.eks. en kandidatuddannelse i Moderne Kultur & Kulturformidling. Endvidere har mange – især store – kulturelle institutioner i dag ansat medarbejdere eller konsulenter til at varetage behovene hos deres faste kontakter ved pressen. Der er dog fortsat kun en håndfuld centrale aktører på konsulentniveau (på teaterområdet skal nævnes Christian Have og på film/tv-området Christel og Helle Hammer).

16) Vendingen 'børs og katedral' tillægges ofte den danske forlægger Bo Bramsen, men stammer iflg. professor Torben Weinreich fra den norske forlægger Harald Grieg (Torben Weinreichs tiltrædelsesforelæsning som professor i børnelitteratur, 11. december 1998, <http://info.dpb.dlh.dk/cfb/fuldtekst/forelaesning111298.html>).

Netfællesskaber - den virtuelle hverdag

Vi bliver ikke anderledes mennesker af at mødes digitalt, men netfællesskabernes livlige mødesteder er et kulturelt og socialt tilskud for mange

Af Stine Gotved

Computermedierede fællesskaber er selvsagt et ret nyt fænomen i menneskehedens historie, et fænomen knyttet til opkomsten af digital teknologi, computerkraft og ikke mindst Internettets forbundne netværk. En noget nemmere og i denne sammenhæng lige så dækkende betegnelse er netfællesskab. Det har praktisk talt intet at gøre med fortidens sammenkomster på fiskerlejers stejlepladser, men tegner dog konturerne af samme fællesmenneskelige ballast - samvær, kontakt, udvekslinger af enhver art. Det relativt nye ved netfællesskaberne i det perspektiv er, at mennesker ikke nødvendigvis behøver at finde sig i hverken samme klokke-tid eller samme lokalitet for at få glæde af hinanden gennem interaktion - med andre ord, at relationen mellem tid, rum og menneskeligt fællesskab har forskubbet sig.

Der er på nettet mange former for netværk og fællesskabsdannelser, lige fra de allermest flygtige og overfladiske til de længerevarende og dybtstikkende. Langt de fleste organiseringer er tekstbaserede, selvom der kommer flere og flere fora, der på den ene eller den anden måde integrerer billeder, lyd, animation og tredimensionale 'verdner' i interaktiviteten. For de her beskrevne netfællesskaber er teksten dog det primære omdrejningspunkt, og trods denne ret simple konstruktion er der ingen problemer med indlevelsessevnerne.

Ydermere afgrænses netfællesskaberne her til de frivillige, interessebaserede og alene på nettet eksisterende sociale grupperinger. Artiklen vil pege på, hvordan disse netfællesskabers organisering i tid og rum giver forskellige muligheder for computermedieret samvær, og hvor langt ud over den teknologiske kontekst man må bevæge sig for at forstå, hvad det er for sociale markeringer, der bringes i spil. Netfællesskaber er ikke et isoleret cyberkulturelt fænomen, men indskrives på ret udramatisk vis som kommunikations- og samværmæssige supplement til øvrige omgangsformer i urbaniteten.

Tredive år - tre faser

Netfællesskabernes relativt korte historie kan lidt groft inddeles i tre overlappende faser (Dean 2000). Fra første færd - dvs. fra begyndelsen af 1970'erne - var der en meget optimistisk tro på, at netfællesskaberne kunne

støtte allerede eksisterende progressive bevægelser i den amerikanske modkultur. Der var således et stort sammenfald mellem Californiens senhippier (med bl.a. *back to the land*-ideologien) og så de første større sociale computernetværk. Det mest kendte i den forbindelse er The WELL (Whole Earth's 'Electronic Link'), hvis baggrund og historie indgående er beskrevet hos bl.a. Howard Rheingold (1993).

Den anden fase i netfællesskabernes historie overlapper med den meget optimistiske periode; op gennem 1980'erne kom der en mere kritisk tone i talen om netfællesskaber og i det hele taget brugen af nettet. Indholdet levede ikke op til de højt satte forventninger til social sammenhæng og netfællesskab, ligesom selve det at kommunikere med usynlige fremmede blev problematiseret med spørgsmål om tillid, identitet og generelt socialt forfald.

På denne måde kom computerne i en lang periode til at fremstå som en trussel mod det, de samtidig blev lovprist for, nemlig de menneskelige evner til fællesskabsdannelse og brug af fantasi og leg med identitet. I begge yderpositioner af utopi og dystopi ligger der en tendens til teknologisk determinisme, hvor der i højere grad fokuseres på teknologiens potentialer og rækkevidde end på den konkrete sociale brug og betydning. Med blandingen af håb og frygt kom nettet således også til at eksponere den generelle vestlige ambivalens i forhold til massemedier og deres kulturelle betydning.

Den sidste af de som sagt lidt grove perioder af netfællesskabernes udviklingshistorie aftegnes primært af nettets stigende kommerialisering fra midten af 1990'erne. Med den stadigt øgede brug af nettet som led i virksomheds- og salgsstrategi er netfællesskaberne (med den misvisende betegnelse *community* på 'dansk') blevet et mål for produktafsætning.

Organisering af tid og rum

At skabe et sted, som folk vender tilbage til, er blevet en selvstændig udfordring for nettets købmænd, og der hersker tilsyneladende ikke de store overvejelser omkring forskellene mellem fællesskaber som sådan og loyale kundesegmenter (Gotved 2001). Dette kommercielle fokus ændrer selvfølgelig ikke ved, at der samtidig er mere eller

mindre løstknyttede netfællesskaber af allehånde slags.

Massemedier og kommunikationsteknologi forandrer de tidsmæssige organiseringer, på en måde så også rumligheden sanses anderledes. Dette gælder ret bredt fra de første pamfletters udbredelse og nationalstaternes fundering til den mere abstrakte fornemmelse for sammenhængen mellem fortid, nutid og fremtid. Det påvirker den enkeltes opfattelse af og erfaring med det sociale liv, og selve måden at måle tiden på bliver anfægtet af fiber-optikkens hastighed.

Forskellige netfællesskaber opstår i forskellige kombinationer af tidslighed og rumlighed og kan i det perspektiv tænkes som en global samtidighed, der overskrider geografiens betydning. Sådanne formuleringer er dog et udslag af overophedet net-jargon. Både tid og sted er vedblivende betydningsfulde i vores omgang med hinanden på nettet såvel som udenfor, afstand genererer betydning på samme måde som nærhed, og samtidighed kan være såvel godt for en samtale som skidt for eftertanken.

Nettet giver andre muligheder for organiseringen af kontakt på tværs af tidszoner og landegrænser, men begge dele eksisterer fortfarande som hverdagslivets fakta. Et ganske banalt eksempel på rummets vigtighed kan i øvrigt hentes fra mobiltelefonien, hvor den indledende høflighedsfrase "hvordan går det"? i meget høj grad er afløst af et lokaliseringsspørgsmål "hvor er du"? - geografien er ikke død, tværtimod ser det ud til, at vi i telefonien må fastholde eller genskabe et billede af den andens fysiske placering for at kunne gennemføre kommunikationen.

Det lokale HER

Før massemediernes fremvækst havde man kun sjældent kontakt med verden uden for lokalområdet, og de historier, man fik, var baseret på mundtlige genfortællinger. Det, der foregik langt væk, var tilsvarende lang tid om at blive reproduceret (hvis det overhovedet kom så vidt), og relationen mellem rummet (den overvundne distance) og tiden (den forløbne periode) var således nogenlunde symmetrisk (Thompson 1995). Dette ændrede sig drastisk med trykpressens opfindelse, og det er ikke uden grund, at denne begivenhed ofte identificeres med massemediernes fødsel.

Masseproduktionen af såvel pamfletter og foldere som bøger og avislignende udgivelser forandrede relationen mellem rummet og tiden. Kommunikation kunne pludseligt både fastholdes, reproducere og cirkuleres, hvilket havde afgørende betydning for den videre udvikling (Anderson 1983). Hvor det at kopiere en bog havde været et monopol for kirken og i øvrigt var et kostbart foretagende med mange mandetimer i, blev det skriftlige materiale med trykpressen tilgængeligt for mange. Læsefær-

dighed blev en mere relevant kunnen, men der var også højt læsning, genfortælling o.l. med i den langt hurtigere spredning af nyheder og gode historier. Med andre ord blev den hidtidige symmetriske relation mellem rum og tid mere asymmetrisk - fjerne begivenheder kom hurtigere frem, distancen var den samme, men den forløbne tid fra begivenhed til genfortælling blev kortere. Der kom til gengæld en anden og mere symbolsk form for symmetri i spil - ved at der gik kortere tid, virkede det fjerne også mere nærværende.

Det nationale OS

Men det var ikke kun på lokalniveauet, at de trykte medier kom til at ændre afgørende ved formidlingens karakter og tidsmæssige udstrækning. I følge Anderson (1983) forrykkede trykpressen hele magtbalancen i det eksisterende samfund.

Trykpressens udvikling og den deraf følgende forandring af latins hidtidige status som eneste europæiske skriftsprog lagde grundlaget for den moderne statsdannelse. En af måderne, hvorpå nationalstaten i sin etableringsfase skabte samhørighedsfølelse mellem de for hinanden ukendte borgere, var med trykte publikationer. Udviklingen og udbredelsen af det nationale skriftsprog blev med andre ord central for nationalstatens selvforståelse - en kobling, der også i dag har betydelig kraft.

Omend Anderson kan kritiseres - og også er blevet det - for denne ret ensidige vægtning af trykpressens betydning, er der uden tvivl tale om en væsentlig sammenhæng. Udbredelsen af det nationale skriftsprog medførte en mulighed for at forestille sig fællesskabet - avisernes opsummering af begivenheder gav håndgribelige, men også meget fragmenterede billeder på samfundets forbundethed. Ydermere gav læsningen en art fælles ballast; de samme nyheder blev læst af mange samtidig og kunne diskuteres indbyrdes. Andre tekstprodukter havde en lignende indflydelse, fx romanen, hvis fortælle-mæssige konstruktioner tydeliggjorde tilstedeværelsen af samtidige begivenheder og parallelle handlingsforløbs sammenfletninger.

Fortid og fremtid

Der er endnu en krølle på opfattelsen af tid, der relaterer til vores skiftende tolkninger af historien og forholdet mellem fortid-nutid-fremtid. I forbindelse med især industrialiseringen er der sket et skift fra en årstidsbaseret, cyklisk tid til en klokkebaseret, lineær tid (Innis 1951), men der er også tale om større tidsmæssige udviklings-træk. Oplysningstiden var således udspændt mellem på den ene side afstanden mellem historien og det oplyste nu, på den anden side en konstant skiftende horisont af forventninger, rettet mod fremtiden (Thompson 1995).

Der skete en enorm social evolution, hvor det gik fremad, og paradigmet var vækst og bedre tider.

Denne måde - at opleve tiden som en fremadskridende, evigt forbedrende faktor - er ændret i dag, hvor den generelt øgede hastighed kombineret med de hurtige og konstante skift i mulige fremtidsscenarier gør det svært - hvis ikke umuligt - at fastholde billedet af evolution og lineær udvikling.

Kompleksitet, mangetydighed og uoverskuelighed er nogle af konsekvenserne af den medierede verden, hvor alt bringes lige tæt på, og det langsigtede perspektiv derfor forsvinder. Fremtiden er ikke længere pr. definition et forestillet lykkeland, og erklærede fremskridt viser sig ofte at være reelle tilbageskridt.

Det er bl.a. sådanne erkendelser, der blev udtrykt i 1980'erne af de postmoderne fortællere, der gjorde op med ideen om det evige fremskridt - i stedet blev vækstparadigmet set som en art fremtidskolonialisme for at tilfredsstille nutidens planer og forventninger. Men de postmoderne tænkere (som fx Baudrillard og Lyotard) er tendentielt mere diagnostiserende-dystopiske end fremadpegende, og Latour (1993) rammer hovedet på sømmet, når han karakteriserer postmodernismen som et symptom, ikke en løsning. Fremtiden skuffer hele tiden både fortidens og nutidens forventninger, og måske er vi på vej til en anden form for cyklisk tidsopfattelse, tvunget af fortidens og nutidens synder på fx miljøområdet.

Det globale NU

Som sagt har den nyeste informations- og kommunikationsteknologi forandret relationen mellem tid og sted, og dette har ret stor betydning for de mellem menneskelige interaktioner, der foregår i medieret form. Samtidig er det en klassisk problemstilling, der også lå bag etableringen af tidszonerne, der i dag har en så selvfølgelig karakter, at logikken sjældent anfægtes.

Udviklingen i transportformer og kommunikationsteknologi skabte behovet for at kunne regne ud, hvilken dato og/eller tid på døgnet det var på ankomststedet - en problematik fuldstændig uvedkommende tidligere. Systematikken i tidsstandarden GMT (Greenwich Mean Time) har trods navneforandring i 1986 til UTC (Universal Time Coordinated) været uanfægtet siden 1884, og den ligger da også som forudsætning for afkodningen af det seneste skud på stammen, den såkaldte internettid.

Kommunikationsteknologien har skabt behov for mere nøjagtig tidsfastsættelse end timeangivelsen, og det har ført frem til etableringen af det globale NU. Denne nyskabelse (fra oktober 1998) er udviklet i samarbejde mellem MIT og urfirmaet Swatch, og anledningen var amerikanske skolebørn, der klagede over besværlighe-

derne med at udregne, hvornår de kunne snakke med deres chat-venner fra andre tidszoner.

Det globale nu er baseret på en inddeling af døgnet i 1000 enheder, der på ethvert givet tidspunkt er de samme verden over. I-time 659 (fx) er altså en global synkronitet, selvfølgelig med lokal relation til UTC-tiden, hvorfor det også kun giver mening med et dobbelt ur, der kan vise begge tidsregninger. Meridianen til Internettiden ligger i Schweiz (og omfatter også Danmark), og ud fra systematikken her er 000 midnat, mens 500 er middag. Interesserede kan finde flere oplysninger på adressen www.swatch.com; her er ærindet blot at påpege samspillet mellem på den ene side rækkevidden og hastigheden af vores kommunikation, på den anden side måden, vi så at sige tænker tiden på.

Den medierede erfaring

I erkendelsen af, at det meste af vores viden i dag ikke baseres på selvoplevede hændelser, kan man tale om følgende forandringer i erfaringsdannelsen:

- Generelt sker der en kreation af *medieret historicitet* - fortidens historier formidles i medieret form, ikke ved direkte erfaringsbaseret overlevering (forfædrenes stemmer). Vores viden om historiens forløb, både de store træk og den enkeltes slægtshistorie er bundet op på mediering frem for erindring.
- Vi lever tillige i en *medieret verden* - vores opfattelse af verden rækker langt ud over det personligt erfarede. Vi kender til fjerne steder uden at have været der fysisk, og vi rejser ud med forestillinger, allerede dannet af mediering.
- Medieringen får også indflydelse på vores sansning af tilhørsforhold - hvor vi hører hjemme, og hvem vi føler os knyttet til. Grupper, som vi identificerer os med, kan være helt eller delvis konstitueret af medierne; vi har med andre ord også en *medieret socialitet* (Thompson 1995).

Det sidste om den medierede socialitet svarer nøje til, hvad Meyrowitz' (1985) forskningsresultater viser. Gennem studier af tv-seere konkluderede han, at tv medfører en restrukturering af relationen mellem det fysiske rum og det sociale rum; at der sker en løsrivelse af fællesskabet fra lokaliteten, i og med at vores sociale relationer delvis dannes med personer på skærmen. Det er en faktor, der forstærkes i den computermedierede, mellem menneskelige kommunikation, fordi der med interaktionsmulighederne er endnu større potentialer for lokalitetsløst fællesskab. Dog er det vigtigt at erindre, at

medieret socialitet ikke står i modsætning til geografien som fysisk faktor. Den manglende geografiske afgrænsning af fællesskabet understreger nemlig vigtigheden af at redefinere forholdet mellem sociale relationer og lokalitet, og selvom denne problemstilling i lige så høj grad refererer til opdelingen mellem det fysiske og det virtuelle, er såvel forestillingen om som realiteterne bag et fællesskabs mulige udstrækning medvirkende til at definere interaktionen deri.

Nettets fællesskabstyper

Der er efterhånden mange måder at kommunikere sammen på over nettet, og fokus i det følgende bliver på de gruppedannelser, der med udgangspunkt i teknologiens muligheder samler sig om allehånde emner og interesser. Den klareste måde at kategorisere disse gruppedannelser på er ud fra deres konstruktion i tid og rum - om de kommunikerer forskudt eller samtidig, om de har et fælles synligt rum eller ej. De to faktorer er centrale i beskrivelsen af mellemmenneskelige interaktionsmuligheder og mønstre som sådan, og derfor kan studier af netfællesskaber med stort udbytte fokusere på ikke blot den tidsmæssige organisering af kommunikationen, men også på den mulige eksistens af et fælles rum.

Der er klare forbindelser mellem oplevelsen af rumlighed og den måde, man interagerer på, også selvom disse forbindelser ofte er ubevidste og under alle omstændigheder ret flygtige. Et fælles rum kan give synlighed til en sansning af fællesskab, der i den computermedierede variation ellers kan være svær at få hold på, og på den måde er de rumlige vilkår med til at styrke forestillingerne om netfællesskabernes eksistens.

Chat

Chat er tekstbaseret kommunikation med andre, der er samtidig tilstede, men adskilt i rum. Det minder om en skreven samtale, hvor sætningerne med afsenderidentifikation viser sig på skærmen og forsvinder, efterhånden som andre sætninger fortrænger dem. Afsenderidentifikationen kan være enhver bogstavkombination, der skiftes ud for hver gang, man logger på, eller et navn, der bibeholdes for at opbygge en karakter over længere tid. Man får en oversigt over, hvem der er logget på gruppen netop nu, men man kan ikke følge med i samtalerne udvikling uden selv at logge ind.

Dette giver dog ingen garanti for synlig samtale, da mange chatfora giver muligheden for at vælge, om man vil skrive til alle (oftest med sort skrift) eller til en bestemt (at skrive i rødt). De private udvekslinger ses kun af de involverede parter, og der er meget stor forskel på chatrooms fordeling af synligt aktive og usynligt aktive deltagere. Der er protokoller, hvor man kan fornemme

den private aktivitet som tomme linier, mens andre protokoller ikke giver andre fingerpeg end en masse tilsyneladende inaktive deltagere. Nogle typer af chat er hæftet på allerede definerede aktiviteter, som når brugerne af *online-* spil (både *single-* og *multiplayer*) gives mulighed for chat i samme skærbillede, mens andre typer af chatrum er organiserede uden fælles omdrejningspunkt eller opdelt efter alder og/eller interesse. (For aktivt dansk sted i sidstnævnte kategori: se fx www.chat.ofir.dk)

Pga. den synkrone kommunikation fordrer chatten koordinering i tid, hvis man ønsker at snakke med bestemte personer, og skriftens hastige bevægelser over skærmen gør ikke chatten egnet til længerevarende og seriøse udvekslinger. Fornemmelsen af samtalen i det fælles rum bliver let fragmenteret, idet kombinationen af udvekslingens hurtighed, sætningernes korte konstruktion (omkring en halv linie ad gangen) og sammenfletningen med andre samtidigt chattende gør det svært at følge sammenhængen.

Anderledes er det selvfølgelig, hvis man afgrænser sig og snakker én-til-én, og der er uden tvivl mange mennesker, der har stort socialt udbytte af deres chatvenner. Det skal også nævnes, at der eksisterer grupper, allerede mere eller mindre definerede uden for nettet, der mødes på bestemte kanaler på bestemte tidspunkter og bruger chatten til at holde kontakten. Det kan fx være gå-i-byenkliker eller små netværk af sindslidende uden mange andre kontaktflader (Helweg 2001).

Chattens grænser til andre kommunikationsmuligheder er i øvrigt lettere perforerede, da MUDs/MOOs (der behandles om et øjeblik) anvender en lignende synkron tekstudveksling, ligesom den (ikke så udbredte) stemmebaserede chat tangerer telefonen. Chattens én-til-én mulighed ligner også umiddelbart mobiltelefoniens SMS-beskeder, men dér er der ikke tale om en fælles rumkonstruktion, og SMS må siges at skrue sig ned et sted mellem chat og e-mail. (SMS står for Small Message System, eller måske Små Mærkelige Sætninger.)

MUDs/MOOs

Disse to akronymer er ret besværlige, da det andet indeholder det første i forkortet form. MUD betyder Multi User Dungeons/Dialogues/Dimensions, hvor betydnings-skiftene i D'et afspejler skiftende deltageres syn på aktiviteten. Med nye bølger af brugere har det åbenbart været af betydning at distancere sig fra MUDs opkomst i forlængelse af "Dungeons and Dragons" *fantasy*-baserede rollespil. MUDs er som oftest tekstbaserede, hvor teksten dels bruges til at skabe fornemmelsen af et tre-dimensionelt rum, dels anvendes til kommunikation mellem de tilstedeværende i rummet.

MOOs er udvidede MUDs - akronymet står for MUDs

Object Oriented. Her er der mulighed for, at visse af deltagerne (gerne dem, der gennem lang tid har opbygget særlig status) kan programmere stumper i tillæg til det forestillede tre-dimensionelle rum. De kan så at sige møblere rummet, indsætte objekter, som andre også kan se og dermed forholde sig til.

Det tekstskabte rum i MUDs/MOOS har ofte klare referencer til velkendte *offline*-rum som fx en lejlighed, et slot eller en skov. Teksten beskriver, hvor og hvordan den spillende kan agere ved at fortælle om rammen for interaktionen. Et tænkt eksempel kunne være, at man indledningsvis på sin skærm kunne læse:

Velkommen til Coward Castle. Du befinder dig i indgangshallen, der har et mørkt, lillamønstret tapet og en ret dunkel belysning. Der er højt til loftet, og fornemmelsen er, at det trækker ned ovenfra. Døren til køkkenfløjen er på venstre hånd, og hvis du går derud, har du mulighed for at blande dig i aftenens menuplanlægning eller tage en tårn med kobberpudsningen. Ret fremme i hallen ser du en tofløjet dør i træ med smukke udskæringer - den fører ind til den blå stue, hvor det østvendte vindue giver et smukt lysindfald først på dagen. I den blå stue befinder sig allerede

Sproget bruges på denne måde ekspressivt til skabelsen af rumlige fornemmelser og kan fremmane såvel farver og lyde som lugte og kropslige påvirkninger, også selvom der stadig kun er tale om tekst på en skærm.

Deltagerne er i MUDs som karakterer, mere eller mindre beskrevet (af både rollespillets regler og dem selv) på forhånd, og interaktiviteten er en blanding af fornævnte, chat-lignende kommunikation og såkaldte *activity-words*. Det er ord, der beskriver handlinger som fx vink eller smil, og de sættes gerne ind i specielle tegn for at understrege 'bevægelsen'.

Den sociale interaktion skabes undervejs uden manuskript, og afhængigt af bl.a. de deltagendes indbyrdes kendskab og fælles historie kan det opleves mere eller mindre intenst. Dibbell (1997) fortæller om, hvordan deltagelsen i en MUD blev en skelsættende oplevelse af social interaktion og grænserne for fællesskab på godt og ondt. En person havde hacket sig ind i MUDen og manipulerede rundt med de andre tilstedeværende:

They say he raped them that night. They say he did it with a cunning little doll, fashioned in their image and imbued with the power to make them do whatever he desired. They say that by manipulating the doll he forced them to have sex with him, and with each other, and to do horrible, brutal things to their own bodies. And though I wasn't there that night, I think I can assure you what they say is true, because it all happened right in the living room - right there amid the well-stocked bookcases and

the sofas and the fireplace - of a house I've come to think of as my second home (Dibbell 1997:293-294).

Hændelsen lagde grunden til heftige diskussioner om grænser, beskyttelse og forskellen mellem virtuel og kødelig krop. For de involverede parter var det uomtvisteligt overgreb, og Dibbell illustrerer med al ønskelig tydelighed, hvordan skellet mellem livet i og uden for skærmen kan opløses gennem oplevelser af meningsfuld interaktion med andre. Heller ikke det virtuelle rum er et lykkeligt Utopia; også i en MUD kan bestemte typer opførsel opleves som destruktive og dysfunktionelle.

BBS/nyhedsgrupper

Akronymet BBS står for Bulletin Board System, som er en art elektronisk opslagstavle. Forskellen til nyhedsgruppens konstruktion er minimal; hvor BBS'en har en fast adresse, der kan opses, bliver nyhedsgrupperne distribueret ud over nettet og ligger derfor på de lokale servere. I kommunikationsmæssig henseende mærkes der ingen forskel, undtagen i de (sjældne) tilfælde, hvor distributionen af en given nyhedsgruppe kludrer i kronologien og videreformidler svaret før spørgsmålet. Dette sker pga. klodens tidsforskelle og mærkes mest markant hos dem, der sidder i nettets periferi, fx Sydafrika. Herudover er der som sagt ingen forskel i anvendelsen.

Begge fora er tekstbaserede og asynkrone, dvs. at man færdiggør sit indlæg og sender det til gruppens rum, hvor det så ligger synligt i en periode - fra tre dage til måneder, afhængig af protokollen og den øvrige aktivitet. Man skal i BBS'ere og nyhedsgrupper selv opsege aktiviteterne, og man behøver ikke at give sig til kende for at kunne følge med i udvekslingerne.

Breve afsendes som almindelige e-mails, og diskussionerne udvikler sig i gruppens rum som synlige, sammenbundne tråde af relaterede breve. Derfor kan kommunikationen minde om samtaler i slowmotion; en dialog/multilog, der langsomt udfoldes og afsætter nye diskussioner.

I dette univers af sammenhængende og langstrakte diskussioner kan der ligesom i MUDs/MOOS opstå et væld af sociale interaktioner og relationer, også selvom der ikke er en konkret beskrevet rumlighed. Samtidig kan en aktiv BBS/nyhedsgruppe fremstå særdeles kaotisk, med masser af diskussioner, deltagere og også ganske irrelevante bidrag. Den primære forskel i oplevelsen af BBS'eren/nyhedsgruppen, sammenlignet med chat og MUDs/MOOS, er tidsforskydningen - som sagt er kommunikationen asynkron, og det giver øgede muligheder for i ro og orden at orientere sig i mængden af post.

Der er ingen fastlagte karakterer, og man markeres først som aktiv, når man selv sender et bidrag afsted - med andre ord kan man ikke se, hvor mange der følger

med på mere passiv vis. Grupperne kan være både meget løse netværk af spørgsmål og svar og mere sammentømrede kerner af folk, der sætter den sociale standard for, hvordan man omgås hinanden. Der kan opstå normer for både sprogbrug, emnerelevans og almindelig omgængelighed, og såvel disse normers udformning som fastholdelse kan meget vel komme til at udgøre store dele af gruppens kommunikation (se fx Baym 1995, 2000; Tepper 1997; Gotved 2000). Det er i øvrigt med både nyhedsgrupper og BBS'ere, som det også er med chat og MUDs/MOOs, nemlig at adgangen til disse fora er blevet lettet væsentligt med webbaserede *interface*, også selvom der stadig er masser af aktivitet på fx nyhedsgruppernes tidligere domæne, *Usenet*.

Mailinglister

En mailingliste er en tjeneste, man abonnerer på, således at man i sin e-mail-postkasse modtager poster fra listen. Det kan være konstrueret, således at alle abonnenter kan skrive ud til hinanden som samlet gruppe ved blot at skrive listens navn, eller der kan være en (human eller digital) moderator, der opsamler (og eventuelt sorterer) indlæggene, før de sendes ud til abonnenterne i større blokke. I begge tilfælde er der tale om, at indlæggene ankommer direkte til abonnentens postkasse; man skal altså ikke som i de øvrige netgrupperinger opsøge aktiviteten efter den første tilslutning.

Der er endnu en væsentlig distinktion, nemlig om informationsretningen i mailinglisten. Mange lister tilbydes som en art informations-service, basalt set et elektronisk nyhedsbrev, som man abonnerer på. Andre lister er mere interaktive og lægger op til diskussion mellem abonnenterne. Fraværet af en fælles rumlighed kan gøre oplevelsen af fællesheden mere diffus, og det kræver væsentlig længere tids deltagelse at få en fornemmelse af listens udstrækning (hvis den overhovedet opnås). Mailinglister er med andre ord konstrueret ud fra en fælles interesse, som abonnenterne af den ene eller den anden grund ønsker at holde sig orienteret indenfor, men der er ikke i alle tilfælde kontakt abonnenterne imellem.

Tid og rum

Disse forskellige protokoller - chat, MUDs/MOOs, BBS/nyhedsgrupper og mailinglister - er sammen med e-mail de mest udbredte former for mere eller mindre gruppeorienteret interaktiv netkommunikation. Som allerede antydnet er der dog ikke helt klare grænser imellem, hvordan de benyttes, og fx *activity-words* er vandret fra MUDs rollespil over i chatten og til dels til de asynkrone fora også.

Det er heller ikke til at vide, om netbrugerne benytter sig af flere forskellige muligheder for computermedieret

kontakt i dagligdagen. Det kan langt fra udelukkes, men man kan heller ikke blot antage, at fx en erfaren chatter har kendskab til nyhedsgruppernes eksistens. Med den stadige udvikling af WWW bliver det sværere at skelne mellem kommunikationsformerne, da adgangen bliver forenklet, og en enkelt tjeneste sagtens kan tilbyde det hele fra samme skærm-billede. Men trods denne tendens er der som beskrevet nogle kendetegn ved de enkelte protokoller, der endnu består, nemlig deres organisering i tid og rum:

	Fælles rum	Forskudt rum
Fælles tid	chat, MUDs, MOOs	
Forskudt tid	BBS, nyhedsgrupper	mailinglists, e-mail, SMS

I skemaet er variationerne af computermedieret kommunikation (suppleret med e-mails og SMS, de små tekstbaserede mobiltelefonbeskeder) indplaceret i forhold til deres tid-rum-organisering. Det bliver her tydeligt, at egentlig gruppedannelse hjælpes af en fælles rumlighed - det kan som nævnt være svært at opfatte mailinglistens løsrevne bidrag som repræsenterende en gruppe, da den ikke er forenet med en art symbolsk, fælles rum også. Sammenhængen mellem rumlighed (forestillet eller ej), interaktivitet og forhold som tilknytning er ret udforsket, og der er givetvis mange individuelle variationer. Alligevel er det en hovedpointe, at sammenhængen både eksisterer og er det, der giver netfællesskaberne en stor del af deres tiltrækningskraft.

Socialiteten skal have et spillerum, hvor den kan synliggøres; i rummet manifesteres den enkelte i forhold til de andre, og gruppen fremstår som en synlig realitet. Man kan også vende det på hovedet og sige, at selve det at definere et givent fællesskab er at afgrænse det; at tænke netfællesskabet er synkront at indstifte grænserne for dets rækkevidde. Så er man samtidig i gang med en mere metaforisk rum-definition, hvor fællesskabets rum ikke bare er det fælles, synlige mødested, men også forestillingerne om de andre og dem, man definerer sig i modsætning til.

Selve afgrænsningen er fællesskabets kendetegn; man er inde eller udenfor, hvilket må siges at være en almengyldig pointe omkring menneskelig organisering. Et netfællesskab kan således siges at være situeret i en art dobbelt rumlighed, hvor både det på skærmen konstruerede rum og det sociale rum har indflydelse på interaktionerne. At der i skemaet ingen aktivitet er i kombinationen af fælles tid og forskudt rum, er i øvrigt en sand-

hed med modifikationer. Hvis man sidder og udveksler e-mails eller SMS-beskeder i en løbende dialog, har man netop fælles tid og forskudt rum, der dog kræver en større koordinering, hvis det skal involvere flere end to.

Et andet eksempel er fra den beslægtede talebaserede teknologi, nemlig telefonen, hvor både dialogen og det større telefonmøde ikke etablerer andet end en fælles lydkulisse. Det sociale liv udfoldes i et stadigt samspil med teknologiens udformning, og tænkningen i rumlighed er noget grundlæggende for vores måde at opfatte verden på.

Kontekst

Den computermedierede interaktion kan i netfællesskaberne siges at skabe særlige muligheder for distinkte kulturer; der kan opstå særlige gruppespecifikke udtryk, socialiteter og normer. De fleste udtryk kan finde deres paralleller i verden uden for nettet - vi bliver nu engang ikke anderledes mennesker af at mødes digitalt - men selve fremførelsesformen og interaktionernes dynamik må siges at være tæt knyttet til teknologiens synliggørelse og begrænsning.

Baym (1995, 2000) hævder og kan med sine data vise, at der skal en meget dynamisk og fleksibel tilgang til at se den medierede socialitet, og hun skriver sig med andre ord op imod den megen medie- og teknologi-deterministiske forskning, der er på området. Baym argumenterer for, at mønstrene i computermedieret kommunikation opstår på uforudsigelig vis gennem kompleks interaktion mellem fem faktorer: tidsmæssig struktur, ekstern kontekst, teknologiens infrastruktur, deltagelsens formål og karakteristik af såvel gruppe som medlemmer. Rumligheden (eller mangel på samme) er ikke tematiseret, men herudover afspejler strukturen en netværksorienteret forståelse af de uomgængelige faktorerers gensidige og komplekse samspil.

Betydningen af den tidsmæssige struktur er gennemgået i det foregående, men endnu et aspekt skal nævnes her, nemlig interaktionernes varighed *over tid*. Der kan være enten en enkeltstående eller flere på hinanden følgende sessioner inden for både synkrone og asynkrone kommunikationsformer, men længerevarende, kontinuerlige diskussioner og/eller informationsudvekslinger mellem flere deltagere er af praktiske årsager begrænset til det tidsmæssigt forskudte forum. Interaktionernes udstrækning i tid afsætter også en betydning hos deltagerne; banalt sagt kommer man efterhånden til at kende hinanden bedre og kan udvikle en fortrolighed, baseret på erfaring.

Den eksterne kontekst gælder for al interaktion; deltagerne befinder sig i såvel en lokal som en national og international kultur med givne normer og omgangsfor-

mer, de deler (måske) sprog og har måske derigennem en grad af fælles forståelse. På nettet udgør de måske en relativt homogen gruppe indkomst- og uddannelsesmæssigt, men med bølgerne af nye deltagergrupper er det langt fra sikkert, og det er under stadig forandring. Deltagernes kommunikationsmæssige stil er orienteret i og omkring deres sociale liv, allerede før de deltager i interaktion på nettet, og disse kompetencer forandres ikke afgørende gennem medieringen.

På nettet er det ikke muligt at afgøre deltageres eksterne kontekst andet end tilnærmelsesvist. Populationens størrelse og sammensætning i kombination med potentialerne for anonymitet og identitetsspil forhindrer valid klarlægning af såvel den generelle mængde som det givne udsnit.

Teknologi

Teknologiens infrastruktur kan variere med hensyn til fysisk opsætning (fx antal computere/servere, geografisk placering, hastighed), system-anvendelighed (fx mulighed for anonym adgang, programmérbarhed) og brugervenlighed (fx hjælpeværktøjer, fleksibilitet, nem indlæring). Forskelle i disse vilkår modificerer deltagerens handlefrihed i organiseret kommunikation. Det interaktionelle påvirkes af den enorme mængde af potentielle deltagere, muliggjort af teknologien; ingen ved præcis, hvem de skriver til, eller hvor mange der faktisk læser det. Frasortering af bestemte afsendere/emner er et teknologisk afhængigt (selv)valg, der fra at have været avancerede filterfunktioner for de få nu er særdeles simple i fx mange, men langt fra alle chat-fora. Det teknologiske har med andre ord sin egen indflydelse på det sociale liv i grupperne; det sætter rammerne for såvel temporal som interaktionel struktur.

Formål

Deltagelsens formål har betydning for den diskurs, der udvikles; det påvirker engagementet i både emne og gruppe. Personligt og emotionelt involverende emner som fx diskussion af diverse tv-serier bliver ofte springbræt til at tale om noget andet, noget mere intimt og vanskeligt håndterligt. For dem, der deltager i sådanne personlige interaktioner over længere perioder, opstår der relationer og venskaber, der derefter kan udgøre en del af årsagen til den fortsatte aktivitet. Selvom nogen formål er givne, viser bl.a. Bayms resultater, at en komplet liste over begrundelser for deltagelse er et spørgsmål, der kun (om overhovedet) kan afklares gennem særskilte analyser.

Karakteristik af gruppe og medlemmer er den sidste af de fem faktorer, der hævdes at have indflydelse på den computermedierede kommunikation. I forhold til en given gruppe kan man tale om størrelse, sammensæt-

ning, fælles historie og eventuelt hierarki. Medlemmerne varierer i teknologisk tilegnelse, kompetence, erfaring og attitude. Særlig holdningen til teknologien har stor betydning for, om medieringen bliver brugt til socialt samvær eller ej - om teknologien bliver opfattet som kold maskine eller sjov legeplads er betydningsfuldt for ens interaktion. Ud over de teknologisk orienterede variationer gruppemedlemmerne imellem er der selvsagt alle mulige andre faktorer - alder, erhverv, uddannelse, køn m.m.

Mangfoldighed

Denne ret uafdækkelige demografiske kompleksitet kan ses som en ressource, der medskaber en given gruppes diskussioner inden for alle genrer - den samlede mængde af viden formår at transformere den individuelle aktivitet til en fælles aktivitet, uagtet at man fra et forskningssynspunkt ikke ved tilstrækkeligt om den enkelte. Samtidig er det også værd at huske, at mangfoldigheden har grænser - nettet som sådan ændrer ikke meget ved allerede eksisterende magtstrukturer af fx økonomisk eller geografisk art. Visse befolkningsgrupper (primært inden for segmentet af vestlige, hvide og veluddannede) er langt bedre repræsenteret end andre, og nettets højt besungne revolutionære potentialer (at give stemme til de undertrykte, at kunne omgå censur, at frigøre sig fra køn og skæbne osv.) mangler desværre i meget høj grad empirisk belæg.

Sammenfattende om de fem faktorer, ekstern kontekst, tidsmæssig struktur, teknologiens infrastruktur, deltagerens formål og karakteristik af såvel gruppe som medlemmer må man indse, at det altid på forhånd vil være umuligt at afgøre, hvilke kombinationer der gør sig gældende i hvilke grupperinger. Faktorerne er en systematik, der åbner for at betragte en given net-organisering i dens egen ret, fjernt fra de teknologideterministiske indfaldsvinkler. Samtidig er det faktorer, som indirekte understreger både mediets og grupperingernes relative flygtighed - man kan nemt risikere, at før man får overblik over et givent netfællesskabs egentlige kontekst, er det alligevel forandret i både form, indhold og deltager-sammensætning.

Konklusion

Netfællesskaberne kan være livlige mødesteder for allehånde mennesker, og med en vis mængde af faste deltagere over tid kan de udvikle sig til nuancerede sociale sammenhænge. Der er tale om et kulturelt fænomen, muliggjort dels af den digitale teknologis udvikling, dels af den stigende grad af mediering af både samfundet og den enkeltes erfaringer. Den computermedierede kommunikation åbner således for en hidtil uset mængde af

udvekslinger mellem private enkeltindivider og større grupperinger omkring fælles interesser, og trods det ganske særlige i samværsformerne kan der trækkes direkte paralleller til livet væk fra skærmen.

Som Thompson (1995) påpeger, har medierne generelt set haft stor betydning for udviklingen af tilhørsforhold, idet vi kan identificere os med grupper helt eller delvis oplevet gennem medierne. Denne tendens bliver uden tvivl forstærket i netfællesskaberne; uanset det manglende detail-kendskab til de andre kan der opstå stærke, sociale bånd og udvikles normativt funderede samværs-mønstre. Dette at kunne skabe relationer til andre mennesker gennem computermediet er endnu ikke en brik til vores kulturelle forfaldshistorie, men aftegner derimod et kommunikativt supplement, der i sine muligheder og begrænsninger kan siges at referere direkte til bestemte omgangsformer også uden for nettet. Samtidig med massemediernes opkomst og betydning har den stadigt stigende urbanisering således bragt omgangsformer i spil, der i høj grad baserer sig på et syns-orienteret kendskab til andre, og som bl.a. er kendetegnet ved en kompleks navigation i et uoverskueligt rum.

Ud over (og måske ligefrem i stedet for) lokalitet og familie orienterer man sig mod en mangfoldighed af sammenhænge; de moderne mellem menneskelige relationer aftegnes som tråde i et mere eller mindre tæt knyttet netværk, hvor fælles interesser er et centralt udgangspunkt for møder. Netfællesskaberne kan siges at være den hidtidige kulmination på den stadigt større orientering henimod mere midlertidige interessefællesskaber af forskellig slags, hvad enten det så er skakklubber, litterære diskussionsforeninger, rollespil, techno-musik eller folkedans. Nettet har plads til dem alle, og med de forskellige konstruktioner af både tid og rum gives der gode muligheder også for de geografisk adskilte.

Netfællesskaberne kan aftegnes som supplementer til noget allerede eksisterende. Livet kan alene foregå gennem medieringen, eller det kan starte der for så at bevæge sig videre til en mere fysisk dimension. Variationsmulighederne er legio og aftegnes i lige høj grad af den menneskelige fantasi og indlevelsessevne som af den digitale teknologis mange muligheder for kommunikationsprotokoller. Kulturerne på nettet spejler og udvikler det øvrige samfunds fællesskabs-organiseringer, og trods de umiddelbare forskelle i fremtrædelsesformer er der basalt set tale om samme typer af fænomener, nemlig hverdagsprægede interaktioner i urbaniteten.

Stine Gotved er kultursociolog, har skrevet ph.d.-afhandling om computermedierede fællesskaber og er ansat som adjunkt ved Institut for Film- & Medievidenskab ved Københavns Universitet og underviser desuden på IT-højskolen i København.

Litteratur:

- Anderson**, Benedict. 1983: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Baym**, Nancy. 1995: 'The Emergence of Community in Computer-Mediated Communication' in S. Jones (ed.) *Cybersociety. Computer-Mediated Communication and Community*, pp. 138-163. Thousand Oaks (CA): Sage.
- Baym**, Nancy. 2000: *Tune In, Log On. Soaps, Fandom, and Online Community*. Thousand Oaks (CA): Sage.
- Dean**, Jodi. 2000: 'Community' in T. Swiss (ed.) *Unspun. Key Concepts for Understanding The World Wide Web*, pp. 4-16. New York: New York University Press.
- Dibbell**, Julian. 1996: 'A Rape in Cyberspace: How an Evil Clown, a Haitian Trickster Spirit, Two Wizards, and a Cast of Dozens Turned a Database into a Society' in M. Stefik (ed.) *Internet Dreams. Archetypes, Myths, and Metaphors*, pp. 293-316. Cambridge (MA): The MIT Press.
- Gotved**, Stine. 2000: *Cybersociologi - det samme på en anden måde*. København: Sociologisk Institut, Københavns Universitet.
- Gotved**, Stine 2001 'Nye netfællesskaber - chat eller pjat?' Kronik, *Universitetsavisen*, Københavns Universitet, årgang 29/4.
- Helweg**, Niels (2001) *Computermedieret kommunikation*. Speciale, RUC (upubl).
- Innis**, Harold A. 1951: *The Bias of communication*. Toronto: University of Toronto Press.
- Latour**, Bruno 1993: *We Have never been Modern*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Meyrowitz**, Joshua. 1985: *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. New York: Oxford University Press.
- Rheingold**, Howard. 1993: *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Reading (MA): Addison Wesley.
- Tepper**, Michele. 1997: 'Usenet Communities and the Cultural Politics of Information', in D. Porter (ed.) *Internet Culture*, pp. 39-54. London: Routledge.
- Thompson**, John B. 1995: *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media*. Cambridge: Polity Press.

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 fetichizing 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 tertiærtekster 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 promovring, 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 auteursen 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 auteursen som en foranderlig kategori; og om det uomtvistelige faktum, at når auteursen 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 auteursen kun kan (be)gribes som samtidsfænomen - et økonomisk, æstetisk og ikke mindst receptions-kulturelt produkt af og i sin samtid.

Auteursens 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*-auteuren (også kaldet *moviebrat*-generationen: Steven Spielberg, George Lucas, Francis Ford Coppola) som så igen adskiller sig fra *Nouvelle-Vague*-auteuren (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 orkestreningen 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 auteurerne, 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 auteurser og for forståelsen af de forskellige publikumskulturer, der udvikler sig omkring de forskellige instruktører.

Auteursen i et receptionsanalytisk perspektiv

Studiet af auteursen 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 auteursen 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

Betragtet 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 auteurs 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 betydningsskabende 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 udenomstekster 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 nutidsauteuren 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 forventningshorisont 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 udenomstekster - 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 ansues 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 intertekstuel 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 intertekstuel 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 eksplisit, d.v.s når auteuren er fraværende som empirisk person, men som et spøgelse i teksten sætter sit spor i form af selvbiografiske refrencer. 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 autoren, 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 autoren såvel som teksterne i live, skyldes det ikke mindst kulturindustriens voksende interesse for autoren som *star-personality*.

Generelt spiller 90'er-autoren 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 autoren 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 *independent*-film 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 autorer, 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 *lowconcept*-film også penge.

En *indiewood*-auteur som Tarantino opererer i et kommercielt felt, der er determineret af *high concept*: Filmene skal være rentable, og autoren 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 receptions-kultur 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 auteurs 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 Zitatenwelt 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 auteursen 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 auteursen 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 auteursen i tertiærtteksterne. Konstruktionen må ses i lyset af en filmkultur, der er intermedialt organiseret, og hvor auteursen 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 (forudsigeligt) 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 auteursen, 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 auteursen 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 uerstattelige 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 selviscenesættelsen 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 skaber, 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](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 knæsesættes 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, auteurerne 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

Tidligere serier
i genren (Dallas)

Tidligere afsnit
i serien (1-15)

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

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 'ubevist 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 igenem 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 tværæstetisk 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'*.

Receptionens forankring i genre og kultur

*En analyse med udgangspunkt i den danske tv-serie *Taxa* og dens reception
i en dansk og en svensk kontekst*

Af Unni From

I denne artikel skitseres en igangværende analyse af den danske tv-serie *Taxa* og dens reception i en dansk og en svensk kontekst med henblik på at tegne konturerne af, hvad fiktionens genre og den kulturelle kontekst betyder for receptionen.¹ Artiklen beskriver seriens tematik med vægt på venskaber og sociale relationer, fordi det er en bærende tese, at netop venskab er et væsentligt udgangspunkt for at forstå, hvordan man kan identificere sig med fiktionens figurer, og hvorfor tilegnelsen af *Taxa* er forskellig i forskellige kulturelle kontekster. Det illusoriske venskab manifesterer sig på markant forskellig vis i henholdsvis den svenske og den danske kontekst blandt andet på grund af, at der i Danmark eksisterer et sekundært kredsløb omkring *Taxa*, som er helt fraværende i Sverige.

I seriens genre er der lagt vægt på det realistiske udtryk i både form og indhold, og også realisme opleves forskelligt i de to kulturelle kontekster.² Derfor argumenterer artiklen for, at der er grund til at antage, at egenproduktioner spiller en rolle for, hvordan kulturen opleves og reproduceres i forskellige sociale sammenhænge. Hvor der potentielt sker en kulturel bearbejdning af sociale og kulturelle emner i den danske kontekst, bruger svenskerne serien som en underholdende pause fra hverdagen. Artiklen foreslår, at identifikationsbegrebet skal forstås meget bredt, og at kulturel identifikation i forhold til *Taxa* kan analyseres gennem fire meget forskellige parametre. De strækker sig over:

- 1: En analyse af respondenternes trofasthed og engagement i serien.
- 2: Deres brug af det sekundære mediekredsløb.
- 3: Respondenternes oplevelse af genkendelighed.
- 4: Og endelig en analyse af deres relation til figurerne.

Taxas historiske fodfæste

Taxa skriver sig ikke ind i en lang og mangfoldig tradition for at lave soap eller føljeton. I hvert fald ikke i dansk sammenhæng. Det første spæde forsøg på at lave en dansk tv-føljeton blev gjort af Henning Ibsen og Gabriel Axel i *Regnvejrs og ingen penge* (1965).³ Kort efter fulgte Leif Panduros og Ebbe Langbergs *Ka' De li' østers* (1967). Begge føljetoner blev produceret under DR i TV-teateraf-

delingen, som også i tiden fremover producerede serier baseret på klassisk litteratur af hovedsagelig realistisk og historisk karakter.

Den mere underholdende fiktion som for eksempel *Huset på Christianshavn* (74 afsnit, 1970-1977) blev produceret i TV-Underholdningsafdelingen, indtil afdelingerne i 1989 blev lagt sammen og i 1994 fik underafdelingerne TV-Drama og TV-Underholdning, hvor det i dag er TV-Drama, der står for produktionen af det meste af den danske tv-fiktion, som vises i DR.

Det er først de seneste år, at TV 2 er begyndt at producere dansk tv-fiktion og altså fungere som en egentlig konkurrent til DR på det område (Nielsen 2000). TV 2 har ikke haft tradition for at lave tv-fiktion, og når det er sket, er det gjort i enterprise.

Stationen startede med at lave julekalendere for voksne og har forsøgt sig med en række *sit-coms* (som jeg her ser bort fra) og har siden produceret blandt andet *Tango for tre* (fem afsnit 1994), *Karlsvognen* (tre afsnit 1994), *Strisser på Samsø* (tolv afsnit 1997-98), *Spilleets Regler* (seks afsnit 1998), *Karrusel* (ti afsnit 1998), *Stillebækken* (1999-) og senest *Hotellet* (2000-), som er stationens første forsøg på at lave en soaplignende serie.

Den første soap blev skabt med *Ugeavisen* (52 afsnit i 1991, DR) med blandt andre Sven Clausen som producent. Han har også været producent på de efterfølgende soaps i DR regi, nemlig *Landsbyen* (48 afsnit 1993-96, DR) og *Taxa* (56 afsnit 1997-1999). Internationalt set er serieformatet en populær produktionsform, og man skal se den danske udvikling af dette format sammen med udviklingen af *serials* på de anglo-amerikanske markeder.

Anders Refn, som var én af "stafet-instruktørerne" på *Taxa*, besøgte sammen med producent Sven Clausen optagelserne til Steven Bochos *N.Y.P.D.-Blue*, og inspirationen fornægter sig ikke, især ikke med hensyn til formsproget. I både *Taxa* og *N.Y.P.D.-Blue* er formsproget præget af en hurtig klippertype og et uroligt kamera, og begge serier benytter to-kamerateknikken, hvilket vil sige, at alle scener er optaget med to kameraer. Med den teknik kan skuespillerne spille hele scener igennem, hvilket giver en realistisk effekt.

Samtidig kan man måske argumentere for, at måden,



Lotte (Pernille Højmark) har besluttet at købe den nye lejlighed og samtidig overtage værtshuset, der følger med - og hun forsøger at få Birgit (Pia Vieth), Gitte (Helene Egelund) og Lizzie (Margrethe Koytu) med på en skør idé.

Foto: Ulla Voigt.

hvorpå *Taxa* skildrer sociale problemstillinger, ligger i tråd med en britisk soap-tradition og produktioner som for eksempel *Brookside* (1982) og *Eastenders* (1985). Pointen er her, at man kan se *Taxa* som en dansk nytænkning, der ligger helt i tråd med en anglo-amerikansk udvikling og tendens i serieformatet.

Taxa blev vist over 56 søndage mellem klokken 20.00 og ca. 20.45 på DR1. Serien tager udgangspunkt i en lille taxa-central i København og i en gruppe på 14-15 ansatte, deres liv og genvordigheder. Hver episode består af seks-syv parallelle handlingsforløb, der kan have karakter af forskellige genrer, typisk krimi, melodrama og komedie. På mange måder var *Taxa* ny og anderledes i forhold til de foregående danske produktioner - ikke mindst pga. sit høje tempo og formsprog - men også i kraft af sin iscenesættelse af aktuel og vedrørende tematik.

Venskabet som tematisk tråd

Taxa efterligner i fortættet form virkelighedens konglomerat af venskaber og menneskelige relationer, og derfor

har den alle muligheder for at gennemspille sociale og kulturelle problematikker, hvilket den i høj grad også forsøger. Således har emner som for eksempel alkoholisme og dilemma været tilbagevendende temaer. Temaerne relateres i reglen til en slags næstekærligheds- og venskabsdimension: Skal jeg hjælpe? Skal jeg blande mig? På samme måde er loyalitet og ærlighed kontra svigt og løgn gennemgående temaer.

Venskabelighed er et gennemgribende karakteristikum for *Taxa* - og i øvrigt for de fleste nyere soaps, i hvert fald i den anglo-amerikanske del af verden - idet serien bygger på venskabet som den almentmenneskelige relation, som erstatter traditionelle familieband. Den udprægede brug af parallelle handlingsforløb og skiftende hovedpersoner er specielt egnet til at behandle venskabet i selve teksten.

Fiktionen bevæger sig hele tiden i privatsfæren, og i denne genre er det oplagt, at de skiftende hovedpersoner og forskelligtartede historier måske ikke afføder så mange jeg-identifikationer som venskabsidentifikationer, fordi dramaturgien ikke lægger op til, at seeren lever sig

helt og aldeles ind i en enkelt eller nogle få personers oplevelser. Det er i den forbindelse min klare fornemmelse, at identifikations-begrebet bør udvikles og nuanceres, hvis man i fremtidige analyser skal blive mere konkret i beskrivelsen af, hvilken relation der eksisterer mellem tv-fiktionen og seeren.

I abstrakt eller teoretisk forstand er det desuden en oplagt mulighed, at netop venskab er et frugtbart begreb til at beskrive relationen mellem serie og seer. Fordi de skildrede figurer fremstilles som nuancerede og hele - det vil sige med gode og dårlige sider - jamen, så vil der også altid være historier og personer, som potentielt kan fordr indlevelse for den enkelte seer, omend det i fiktionen foregår i fortættet form og mellem seeren og teksten altså foregår på et abstrakt niveau og i bevidstheden om, at det er en illusion.

Genren - en tilnærmelse og en karakteristik

Tematikken forstås gennem genren som overordnet ramme. Selvom ingen af respondenterne i den undersøgelse, som jeg refererer til, direkte navngiver genren, så er det for samtlige respondenter oplagt, at de forstår handlingen gennem ret fastlagte "skemaer", og at deres forventninger er tilpasset et implicit genrebegreb. Jeg foreslår altså, at *Taxa* forstås som soap, selvom det på mange måder er en problematisk kategorisering i forhold til serien.

I artiklen her karakteriserer soap-begrebet de forhold, at serien potentielt altid kan fortsættes og på den måde ikke har nogen endelig slutning, og at serien arbejder med en række parallelle handlingsforløb og mange side-stillede hovedpersoner. Det problematiske i at kategorisere *Taxa* som soap består for det første i, at der er umådelig langt fra den første soap i amerikansk radio i 1930'erne til *Taxa*. De første soaps blev produceret til hjemmegående husmødre i et kommercielt mediesystem for færrest mulige penge. *Taxa* er produceret i et public service system, var en forholdsvis dyr produktion (ca. 1 million kroner pr. afsnit) og blev set af alle typer seere i *prime time* (i gennemsnit ca. 1,2 millioner danskere fulgte serien).

For det andet så giver respondenter og producenter i receptionsundersøgelsen udtryk for, at der hænger en negativ konnotation ved soap-genren, som slet ikke svarer til deres forventninger og karakteristikkere af *Taxa*. For dem er en soap en halvdårlig serie, som bliver vist daglig, mens *Taxa* bliver betegnet som en kvalitetsserie med en, efter deres mening, god og vedrørende dialog og handling. Men det fremgår også af interviewene, at det både producenter og seere har noget imod, er selve begrebet.

Deres forventninger til seriens strukturelle mønstre og handlingsforløb stemmer overens med den teoretiske

udredning, som man blandt andet finder hos Allen (1995), og som superkort kan karakteriseres, som jeg har gjort ovenfor. Det er derfor en pointe, at soap-begrebet skal ses som værende under udvikling, og *Taxa* læses som "en kvalitets-soap" med en stærk social bevidsthed. Mange nye serier i den anglo-amerikanske del af verden bygger i deres format og struktur på den gamle soap-model, men henvender sig til en bredere seergruppe og er i deres indhold, tematiske bearbejdning og æstetik ganske anderledes end de første soaps.

Et sidste forhold, som jeg vil tilføje karakteristikken, som gælder for både *Taxa* og mange andre nye produktioner - på dansk senest for eksempel *Rejseholdet* (DR) og *Hotellet* (TV 2) - er deres vægt på realisme, som i denne sammenhæng altså skal forstås på et *common sense*-niveau som genkendelighed. Konkret betyder det, at der i teksten opereres med et realistisk *setting*, aktuelle kulturelle temaer og et kausalt/plausibelt forløb.

Taxa foregår således åbenlyst i et bymiljø, vi kan genkende som København, og skildrer temaer, som er vedkommende og aktuelle - ecstasy, single-liv og ludomani for eksempel, men det er en pointe, at realismen langt fra konstitueres i de beskrivende elementer og den lineære struktur alene, men også ved den specifikke, kausale handlingssammenkædning. Man kan sige, at det realistiske i en serie opleves som sandsynligt eller virkeligt på grund af konventioner og erfaringer med at se virkeligheden repræsenteret (Holmgaard 1998: 231).

For eksempel udtrykker mange af de interviewede, at de finder det usandsynligt, at der sker så mange dramatiske ting oven i hinanden og hele tiden i serien, men realistisk, at begivenhederne sker og forekommer. Samtidig eksemplificeres realismen via indholdet gennem en markant tilkendegivelse af, at motiver og personer virker troværdige, snarere end at selve *settingen* gør det. Det kan selvfølgelig hænge sammen med, at realisme naturligvis også består i en gennemsigtighed. At miljøet netop ikke er eksplicit og påfaldende i nogen retning.

Realisme er et vanskeligt begreb at have med at gøre, og jeg er ikke blind for, at begrebet i virkeligheden har krav på en langt mere uddybende diskussion, end jeg her har kapacitet til. Når jeg alligevel tager det med, så skyldes det, at respondenterne i min undersøgelse stort set uden undtagelse forholder sig til, om serien kan og skal forstås som et stykke dramatiseret virkelighed. De kommer også stort set alle sammen frem til, at det skal den, og det fremgår, at deres oplevelse af, om serien er realistisk spiller sammen med deres øvrige indlevelse og identifikation. Det kommer jeg ind på i de næste afsnit.

Receptionen af *Taxa*

Så vidt det tekstlige udgangspunkt. Receptionsanalysen,

som jeg arbejder med og i det følgende refererer til, er baseret på 11 kvalitative interviews i Danmark og 12 i Sverige. De blev udført i foråret og i efteråret 1999 og varede fra 40 minutter til 90 minutter. Her skitserer jeg de foreløbige resultater af min receptionsundersøgelse og beskriver tilegnelsen ud fra fire forskellige parametre, nemlig ved:

- 1: En analyse af respondenternes trofasthed og engagement i serien.
- 2: Deres brug af det sekundære mediekredsløb.
- 3: Respondenternes oplevelse af genkendelighed.
- 4: Og endelig en analyse af deres relation til figurerne.

Differentieringen har til formål at synliggøre, at identifikation og indlevelse skal forstås som nuancerede og mangfoldige størrelser. Desuden har analysen til hensigt at argumentere for, at venskabet - ud over at være et tekstligt og genremæssigt omdrejningspunkt - også er centralt for receptionen. Blandt andet det sekundære kredsløb, som omgiver *Taxa* i Danmark betyder, at danskerne snarere end svenskerne etablerer illusoriske venskaber med figurerne, men derudover er venskabsrelationen et fundamentalt forståelsesparadigme i teksten og i genren, og relationerne er vigtige for al identifikation, uafhængigt af, om man er svensker eller dansker. Analysen er inspireret af og bygger i nogen grad videre på de tanker, som Birgitta Höijer lancerer i sine empiriske undersøgelser (1991, 1995 og 1996), men hvor Birgitta Höijer fokuserer på forskellige genrer recipieret i den samme kulturelle kontekst, så fokuserer denne analyse på den samme tekst og kun én genre, men i to forskellige kulturelle kontekster, nemlig en svensk og en dansk. En af Birgitta Höijers (1996) pointer er, at seerne forventer, at det socialrealistiske drama relaterer sig meningsfyldt til personlige og kulturelle erfaringer med verden. I modsætning hertil forventer seerne, at den populære fiktion (for eksempel *Dynasty*) ikke relaterer sig til andet end sig selv eller andre tekster. Det vil sige meta- eller intertekstuelt.

Konklusionen i artiklen er, at der er mindre forskelle i receptionen af nationalt produceret og for eksempel amerikansk produceret populær fiktion (som *prime time* soap), end der er i receptionen af nationalt produceret og amerikansk produceret klassisk tv-fiktion (for eksempel det socialrealistiske drama). Det vil sige, at kultur, i følge Birgitta Höijer, nok spiller en rolle for receptionen af populær tv-fiktion, men at det i højere grad er genren og den narrative form, som styrer receptionen. Den populære fiktion får i receptionen karakter af det, som Birgitta Höijer andetsteds kalder *lystfyldt glemsel*, mens den socialrealistiske fiktion får karakter af *kreativ illusi-*

on (Höijer 1991) - lidt forenklet kan man sige, at det er glemslen kontra den personlige eller kulturelle bearbejdning.

I de nyere danske fiktionsserier benytter man et genreformat, som altså hovedsageligt trækker på *prime time* soapen, men også inddrager det klassiske socialrealistiske drama, og min tese er, at kulturen i forhold til den genrekombination kommer til at fylde og betyde en hel del mere for receptionen med hensyn til engagement og indlevelse, end det er tilfældet i Birgitta Höijers analyse. Det er min tese, at den danske *prime time* soap for sit nationale publikum kommer til at tendere en *lystfyldt bearbejdning* i receptionen, mens et svensk publikum i højere grad vil bruge serien i retning af *lystfyldt glemsel*, men også at genreforestillinger og forventninger har stor betydning for, hvordan produktet recipieres.

At de danske seere har en større grad af indlevelse og engagement i *Taxa* end de svenske seere, kan ses i de følgende skemaer. Skemaerne er ikke et forsøg på at kvantificere receptionen af *Taxa* i de to kulturelle kontekster, men snarere en måde at visualisere (jvf. Schröder 2000) mulige forskelle i receptionen i form af forskellige typer for engagement og indlevelse og forskellige grader af engagement og indlevelse, som tilsammen måske aftegner konturerne af, hvad identifikation vil sige.

Jeg skal i det kommende gennemgå kategorierne og desuden levere teksteksempler fra interviewene. Tallet 3 betyder for eksempel, at respondenter i høj grad oplever serien realistisk (i kategori 3), tallet 2, at serien opleves realistisk i middel grad og 1-tallet, at realismen kun opleves i ringe grad. De steder, jeg har markeret med " – ", betyder, at serien overhovedet ikke opleves realistisk, og at respondenterne ikke har kunnet reflektere over spørgsmål i den retning.

Resultater fra de svenske interview:

	Respondenten har omtrent set <i>Taxa</i> hver gang, og det var planlagt fra begyndelsen	Respondenten bruger <i>Taxa</i> sekundært	Respondenten oplever en høj grad af realisme	Respondenten lever sig ind i fiktionens personer
Monica	-	1	-	1
Eva H	3	1	1	1
Ilva	1	1	2	2
Ann Charlott	3	2	3	3
Håkon	-	-	1	1
Pia	3	-	2	3
Eva // Jeff	3 // 3	1 // 1	3 // 3	2 // 3
Martin	1	1	2	2
Birgitte	2	1	3	3
Inger	1	1	1	1
Catharina	2	-	2	2
Monica // Claes	1 // 2	1 // 1	3// 3	2 // 3
I alt 14 personer	25	12	29	29
Pr. person	1,8	0,8	2,1	2,1

Resultater fra de danske interview

	Respondenten har omtrent set <i>Taxa</i> hver gang, og det var planlagt fra begyndelsen	Respondenten bruger <i>Taxa</i> sekundært	Respondenten oplever en høj grad af realisme	Respondenten lever sig ind i fiktionens personer
Mette // Jesper	3 // 3	2 // 2	3 // 3	3 // 3
Mette // Jeppe	3 // 3	2 // 2	3 // 3	3 // 3
Ulla	3	1	2	1
Tove // Henning	2 // 1	2 // -	3 // 1	2 // -
Vibe // Marie // Karen	2 // 3 // 2	2 // 2 // 2	1 // 3 // 3	2 // 3 // 3
Lotte // Carsten	3 // 3	3 // 3	3 // 3	3 // 3
Richard // Karen	3 // 3	2 // 2	3 // 3	2 // 2
Tina	3	3	3	3
Tina // Jan	3 // 3	3 // 3	3 // 3	2 // 2
Eise	3	2	2	2
Gunild	3	2	2	2
I alt 19 personer	52	42	50	44
Pr. person	2,7	2,2	2,6	2,3

Underholdende pause - hver uge eller en gang imellem

Graden af engagement og trofasthed er analyseret i den første kategori. Kategorien tager udgangspunkt i, hvorvidt respondenterne bevidst har valgt at se *Taxa*, hvilket kan være selekteret ud fra spots, anmeldelser, programoversigt eller lignende, og om respondenterne traditionelt følger serien (næsten) hver gang.

Som det fremgår er der i denne kategori en markant forskel på de svenske og danske respondenter: Danskerne vælger i langt højere grad end svenskerne bevidst at se *Taxa* og følger serien betydeligt mere trofast.

Jordnært postuleret kan man sige, at svenskerne ofte har set *Taxa*, når serien alligevel kom forbi lidt før sengetid (klokken 22.00 onsdag aften), mens danskerne har haft opvasken klaret, kaffen brygget og børnene lagt i seng til søndag aften klokken 20.

Denne danske trofasthed, som ikke kan undre, da nationalt produceret tv-fiktion pr. definition har mange seere, er et udtryk for en forhåndsinteresse, der afspejler en allerede given identifikation - og en markant markedsføring. Som jeg læser det, er forhåndsinteressen udtryk for en eksisterende idé eller diskurs om, at kulturel enhed er aktiv.

Den empiriske figurs forsvinden

Den største forskel ses i den anden analysekategori, som beskriver *Taxa* i forhold til et sekundært mediekredsløb. *Taxa* er allerede indskrevet i en dansk sammenhæng, hvilket jo også kom til udtryk i den første analysekategori, og det betyder, at serien indgår som samtalemne for danskerne snarere end for svenskerne. Sekundær viden om skuespillere, research af historier og andre danske serier gør, at der for danskerne simpelthen er mere at

tale om, end der er for svenskerne.

Svenskerne taler faktisk slet ikke om serien med andre på nær i de tilfælde, hvor par ser serien sammen og for hinanden repeterer eller kommenterer handlingen undervejs. Danskerne taler om serien med andre, for eksempel kolleger, uden at det konkrete indhold dog direkte diskuteres. I stedet tager samtalen udgangspunkt i for eksempel sekundær viden om skuespillere, eller om en historie nu tager udgangspunkt i virkelige hændelser.

Viden om skuespillere og deres rolle indgår i andre sociale og kulturelle sammenhænge, og nogle af de empiriske skuespillere var simpelthen deres fiktive figurer også uden for skærmen. Peter Ganzler gik, mens serien blev vist, nærmest konsekvent under navnet "Taxa-Mike" og blev kåret som årets mest sexede mand, og "René" blev gift under ugebladenes intense bevågenhed. Peter Mygind havde sin Andreas-figur med på turné, og et par af respondenterne har set og oplevet, hvordan folk råber med, når det handlede om Taxa-figuren.

Der er flere eksempler på, at også de svenske respondenter kender skuespillerne fra andre roller, men de refererer ikke til dem i kraft af deres empiriske person. Derfor kan man heller ikke sige, at de svenske respondenter har den samme relation til figurerne, som de danske respondenter har. Den pointe udfoldes i slutningen af næste afsnit, men kan kort illustreres med de følgende eksempler, hvor Catharina siger, at hun overhovedet ikke har noget forhold til de empiriske figurer, hvilket i øvrigt forstærker den realistiske effekt sammen med det faktum, at det ifølge hende ikke er "model-typer".

Interview med Catharina

C: Att de inte...vet om man till exempel tar en traditionell såpa så är det ofta som eh... de som spelar där är inte skådespelare, de är anställda för sitt utseende till exempel... det är ganska vanligt att de till exempel har en fotomodell får en roll i en såpa och då är det inte i första hand hennes skådespelartalang som har gjort att hon har fått jobbet, utan det är utseendet... och så där då. Kändissskapet...som behöver förstärkas, men de här personerna, ja det är väl kanske också det att de är danska skådespelare så har man inte... jag har ingen aning om dem, jag vet inte vad de har varit med i för nånting tidigare... så jag har ingen koppling till dem egentligen utan de skulle lika gärna kunna va de här som arbetar på taxi-stationen...

Genkendelighed i form og indhold

Realisme er, som jeg har nævnt, et væsentligt omdrejningspunkt i omtrent alle interview. Respondenterne hæfter sig ved og måler, om dette eller hint nu også

kunne være foregået i virkeligheden og forstår sådan overordnet set realisme som en form for genkendelighed. Det er også sådan, jeg i denne sammenhæng anvender begrebet. De fleste danskere oplever serien som realistisk, og selvom der også er mange svenskere, der gør det, så viser undersøgelsen måske ikke overraskende, at serien vitterligt er tættere på danske forhold end på svenske. Men realismen opleves desuden på markant forskellig måde og kommer til udtryk gennem forskellige markører.

I den danske kontekst taler respondenterne om to typer for realisme. I det første eksempel nedenfor taler Carsten og Lotte om realisme som noget, der rækker ud over teksten selv i form af genkendelse og især i viden om, at serien tager udgangspunkt i virkelige hændelser, og de forholder sig til *Taxas* univers med den danske virkelighed som stabil reference. Til dels om realisme som en tekstlig konstruktion - for eksempel i kraft af det urolige kamera. Svenskerne har naturligvis ikke den danske kultur og det danske samfund som referenceramme, og derfor refererer de næsten udelukkende til realisme

enten som tekstlig konvention eller rent intertekstuel som noget, man på baggrund af aviser og blade kunne forestille sig kunne ske - det er citeret med Martin et eksempel på:

Interview med Carsten og Lotte

L: Øh...også altså, der er måske også det der med for eksempel det der med at Finn og Birgit og skilsmissen, at altså det var lige...det var ikke sådan lige pludselig sådan en tju-bang-agtig måde sådan...det er alligevel ikke sådan, at folk bliver skilt og gift og skilt igen sådan i en uendelighed. Altså, det bliver sådan trukket ud på en måde, der gør det sådan mere...mere virkeligt også sådan at...det er ikke sådan, at tingene bare sker, det er sådan, at man kan se, at der sker nogle ting, og at det berører personerne på en måde. I stedet for at det bare er sådan nogle overfladehandlinger. Og det er nok noget af det, der er sådan tiltalende ved serien.

(...)

C: Jeg synes, det er..det er fedt at det....det er en...jeg synes *Taxa* på en måde er en...det er en form for socialre-



Da Verner (John Hahn-Petersen) får Rikko (Jens Arentzen) op, og denne begynder at handle narko i taxaen - bl. a. med sin søster (Anne-Grethe Bjarup Riis) - udvikler tingene sig lynhurtigt til et voldsomt gidseldrama.

Foto: Ulla Voigt.

alisme uden, at der bliver moraliseret. Uden at der er sådan en...en eller anden tydelig...et tydeligt sted, de skal hen med det her socialrealisme. Altså, det bliver...det bliver socialrealisme, der er til at holde ud.

Interview med Martin

M: (...) Alltså som jeg ser det, utan nu om man ska ta det om teoribildning om realism och så där men så som jag uppfattar den här i den tv-filmen så är det väl att det finns ett förhållande mellan det som sker i filmen och det som sker i samhället, kan man säga. Och sådant som man läser om varje dag i tidningen som har hänt, och det känns som att det finns någon sorts samstämmighet däremellan tycker jag. (...) Det kanske blir lite detdär "Bakom rubrikerna" varianten det här på ett sätt... om man läser taxibil stulen i nåt i den stilen så skulle man kunna läsa så skulle det kunna vara baksidan på detta, kanske.

Eksemplerne på, at respondenterne refererer til realisme som et tekstligt fænomen, er flere i den svenske kontekst end i den danske, og derfor kan man sige, at svenskerne snarere end danskerne oplever *Taxa* som en lukket tekst i Eco's terminologi, og at deres reception som følge heraf minder om Birgitta Höijers karakteristik af læsninger af det populærkulturelle drama som præget af *lystfuld glemsel* - som en pause fra hverdagen fyldt ud af ren underholdning. Man kan derfor også sige, at det ser til, at *Taxa* i sin genre rummer muligheder for at blive læst i retning af både *lystfuld glemsel* og *kreativ illusion*. Og at det ser ud til, at den kulturelle kontekst ofte har betydning for, om respondenterne bruger teksten på den ene eller anden måde. Den kulturelle bearbejdning forstås altså i denne sammenhæng som læsninger, der sætter tanker i gang om noget uden for teksten selv, og dét sker udpræget i den danske kontekst, men ikke i samme grad i den svenske.

Realisme er dog for både danskere og svenskere et kvalitetskriterium og en genremæssig forventningshorisont i en serie som *Taxa*. Og næsten samtlige respondenter generaliserer, når de pointerer, at modsætninger til *Taxa* typisk findes i amerikanske produkter, der nærmest pr. automatik terminologiseres som urealistiske. Man kan læse danskernes oplevelse af *Taxa* som meget realistisk som et fundament for høj grad af engagement og indlevelse og som en forudsætning for den vanskelige konstruktion, som kulturel identifikation er på både et teoretisk og praktisk niveau, og som jeg skal arbejde videre med i den følgende analysekategori.

Venskabsrelationer

Indlevelsen i fiktionens personer er høj hos både danske-

re og svenskere. Man skal forstå det sådan, at serien bruger en genre og et format, som er internationalt og kendt i begge lande. Og at den gør det på en relevant måde, excellerende i temaer og problematikker, som opleves vedrørende. Fiktionen er i den forbindelse alment (vestlig) menneskelig. Respondenterne indlever sig ofte i personer, som aldersmæssigt og kønsmæssigt svarer til dem selv. De bedømmer personerne som virkelige ud fra deres egne værdinormer. Når én for eksempel ikke kan lide Mike, så er det fordi han er for overfladisk - i forhold til, hvad respondenterne mener er sympatisk.

For så vidt er der ikke noget overraskende i undersøgelsen. Men det, som den også viser, er, at der kun i yderst sjældne tilfælde sker en egentlig identifikation med figurerne. Altså en identifikation hvor en seer lever sine egne problemer eller glæder ud gennem en eller flere af de fiktive figurer. Respondenterne giver indirekte og direkte udtryk for, at deres relation til figurerne ligner det, man har til venner og bekendte. Nogle problemer og glæder berører én mere end andre, enten fordi man har et dybere venskab med den, som lever det igennem, eller fordi det er et problem, man personlig kender til.

Man kan i forlængelse heraf, som for eksempel også Kim Schrøder (1988) til dels gør i sin analyse af receptionen af *Dynasty*, med fordel differentiere identifikationsbegrebet til at gå på for eksempel nuancer som indlevelse og medfølelse og i sidste instans illusorisk venskab med figurerne. Forstået sådan, at langt de fleste respondenter ikke lever deres egne personlige konflikter ud gennem fiktionen eller flygter fra en grusom hverdag ind i fiktionens glemsel, men oplever en alment menneskelig interesse for og nysgerrighed i forhold til de fiktive figurer.

Interview med Carsten og Lotte

C: Og det...synes jeg er meget godt skruet sammen. Og også hvor der er de der intense ting med sådan nogle liv- og død-agtige ting, som med hende der Mai og (Andreas) og så er der sådan nogle mere...sådan nogle mere pusse-nusse-agtige familieproblemer med Finn og Birgit, nå, men altså nu er det altså ikke så godt med dem, og det har altså været med, i jeg ved ikke hvor mange afsnit. Og sådan noget hvor det er mere på sådan et føle-agtigt plan, hvor man...hvor man sådan kommer til at kende de der personer, som en...en...venne-agtig måde. Og det bliver så interessant på sådan en meget vedkommende og relevant måde. Noget man lige kan genkende et eller andet sted fra.

Jeg antyder på baggrund af undersøgelsen altså, at identifikation med fordel kan forstås meget bredere og trænger til en præcisering, mere end det i mange hidtidige undersøgelser har været gjort. At identificere sig med tv-

teksters figurer foregår på mange sidestillede niveauer. I det sidste, men lange eksempel, som er medtaget her, sætter Pia ord på, hvor bredt begrebet (særlig kulturel) identifikation skal forstås. Nemlig som genkendelse på forskellige niveauer, snarere end for eksempel fuldstændig fortabelse:

Interview med Pia

P:Då tycker jag att det i så fall att det är närmare för mig med hon Helen Mirror i den här engelska serien och om jag hade hittat någon, i det här avsnittet fanns en karaktär som jag kunde identifiera mig med, den här unga advokaten då, det där med identifikation är också ett vitt begrepp, jag menar när jag säger att jag identifierar mig med vad heter hon den amerikanska i X Files så är det på ett väldigt barnsligt sätt, det är ju inget som jag egentligen... det är ju inte så att jag föreställer mig att jag tar fram pickadollen och säger: Hit med pengarna...men hur hon Helen Mirror löser konflikter, det är en kultur som ändå står närmare mig än vad den amerikanska gör...eh... hur hon löser problem, det och jag tror att hade det varit en dansk serie som hade varit som Helen Mirror så att säga med den karaktären som hon är, där har jag ju ingen annan att välja mellan än hon, så hade det nog varit ja på din fråga att det är lättare att identifiera sig med något jag känner igen, stilen, kulturen, när jag försöker prata försöker jag tänka mig om jag överhuvudtaget har sett någon annan än Taxa, jag kan inte minnas nån norsk serie, möjlighetsvis någon deckarhistoria, men den var för blodig men den intresserade mig inte, men det är väldigt ont om sånt...det är väldigt lite såna serier och så är det nånting med den här kulturella närheten som gör att det blir inte samma verklighetsflykt va

Afrunding

Selvom konklusionen må være, at respondenterne via deres meget stærke genreforventninger og viden om gener umiddelbart i lige stor grad lever sig ind i fiktionens miljø og personer, uanset om de er danskere eller svenskere, så skal relationen ses i forhold til det faktum, at det danske sekundære mediekredsløb spiller en væsentlig rolle for relationen mellem figurer og respondenter. Undersøgelsen tegner konturerne af, hvordan forholdet mellem de virkelige figurer og fiktionens figurer betyder en helt masse for den relation, som respondenterne oplever i forhold til fiktionen. Og omvendt så kan man ikke udelukke, at fiktionens venskabelighedsrelationer har betydning for, hvor meget og hvordan figurerne optræder i det sekundære kredsløb.

For eksempel har hverken Meho eller Valid særlig vægtige roller i seriens univers, og det har de heller ikke i det

sekundære mediekredsløb. Meho optræder næsten altid som "indvandrer", som eksotisk Anden snarere end som ven af huset. Kombinationen eller konsekvensen af de nævnte faktorer betyder, at der efter min mening ikke er noget mærkeligt i, at den abstrakte venskabsrelation i forhold til ham ikke er etableret særlig stærkt, hvis den overhovedet eksisterer.

Man kan sige, at undersøgelsen tegner et omend endnu ikke dybdegående indblik i, hvordan identifikation i forhold til tv-fiktion kan forstås i meget brede og abstrakte relationer frem for en direkte indlevelse og opslugthed af universet. Identifikationen har i min undersøgelse at gøre med recipientens og produktets kulturelle oprindelse og defineres for det første af, at der på forhånd altid allerede er en interesse for og i et nationalt produceret produkt, og det hænger også sammen med et udbredt sekundært mediekredsløb, som omgiver nationalt produceret fiktion.

Man kan for det andet måske lidt forsigtigt foreslå, at sladder i positiv forstand er et kulturelt bindemiddel og sige, at det sekundære kredsløb og den nationale fiktion i et dialektisk forhold afføder kulturel sladder. For det tredje er det sådan, at tekstens umiddelbare genkendelighed her i form af socialrealisme på både et ontologisk og et epistemologisk niveau, banalt måske, skaber relevans, men naturligvis på tværs af kulturelle kontekster.

Forskellen mellem kulturene hviler i, at svenskerne snarere end danskerne refererer til realisme som konvention inden for tekstens eget univers, og at danskerne i højere grad refererer til den realistiske dimension, som noget der rækker ud over teksten selv. Endelig skal identifikation i forhold til min undersøgelse af en populær soap forstås som en venskabelighedsrelation mellem de tekstuelte konstruerede figurer og respondenterne. Selvom det ikke er sådan, at relationen erstatter eller gennemleves som virkelige venskaber, så er det alligevel den beskrivelse, som passer bedst til respondenternes oplevelse.

Respondenterne lever ikke deres egne problemer ud gennem de fiktive figurer og deres problemer, men oplever i højere grad, at de er vidne til en række i øvrigt aktuelle konflikter, som man er det til sine venners problemer og konflikter. Det er således min antagelse, at kun traditionelle dramaer med narrative lukninger og få karakterer kan blive genstand for en egentlig psykologisk identifikation, mens soapen snarere genererer mulighed for at opleve sociale venskabsrelationer.

Unni From er cand.mag. i medievidenskab og ph.d.-stipendiat ved Institut for Informations- og Medievidenskab ved Aarhus Universitet. Forskningsprojekt om dansk tv-fiktion.

Kontur takker Danmarks Radio for imødekomme-
de udlån af Ulla Voigts fotografier fra *Taxa*.

Litteratur::

Allen, Robert C. 1985: *Speaking of Soap Operas*, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.

Allen, Robert C. 1995: *To be continued....Soap Operas Around the World*, London: Routledge.

Bondebjerg, Ib. 1993: *Elektroniske fiktioner - Tv som fortællende medie*, København: Borgens Forlag.

Geraghty, Christine: 'Social Issues and Realist Soaps: A study of British soaps in the 1980s/1990s'. In *To be continued...Soap Operas Around the World* (ed) R. Allen, London: Routledge. 1995.

Höijer, Birgitta: 'Lustfylld glömska, kreativ illusion och realitetsprövning'. In Arbejdsrapport fra *Sveriges Radio Publik- och programforskningsafdelingen*. Jönköping. 1991.

Höijer, Birgitta. 1996: 'Audiences' expectations on and interpretations of different television genres: A socio-cognitive approach' (Konference paper på IAMCR i Sydney).

Holmgård, Jørgen. 1998: *Teoriens Topik*. Aalborg.

Jensen, Klaus Bruhn. 1993: *Dansk Mediehistorie* bind 3. Samleren.

Nielsen, Poul Erik: 'Dansk tv-fiktion i det nationale bakspejl'. TV 2's bidrag in: *TV 2 på Skærmen* red (red.) Kirsten Frandsen, Hanne Bruun og Stig Hjarvard, København: Samfundslitteratur. 2000.

Schrøder, Kim. 1988: 'Fiktionens pendlere'. In *Nordicom* 1988.

Schrøder, Kim: 'Pionerdagene er forbi! – Hvor går receptionsforskningen hen?'. In *Mediekultur* nr. 31 år 2000.

Noter

1) Analysen er baseret på et arbejdsrapport, og fyldige citater fra interviewene vil være tilgængelige i en kommende afhandling.

2) Jeg undlader her at gå ind i en diskussion af begrebet realisme, selvom det er en central og nødvendig diskussion. Jeg bruger begrebet i lighed med mine respondenter på et *common sense*-niveau a la genkendelighed.

3) Afsnittet parafraserer informationer i *Dansk Mediehistorie* bind 3, Bondebjerg (1993) og Poul Erik Nielsen (2000)

En verden af kvinder - biograferet med talent

Dansk Kvindebiografisk Leksikon registrerer forbilledligt et par tusind danske kvinders liv og indsats siden Tyre Danebod, og det supplerende bind med baggrundstof gavner og fornøjer

Jytte Larsen (red.): *Dansk Kvindebiografisk Leksikon*.

Bind 1: *Abel Catrine - Lise Hannestad*. 616 s., 690 kr.

Bind 4: *Alle tiders danske kvinder*. Illustr. 268 s. 329 kr.

Sælges kun i subskription. Bind 1-4 samlet pris 2.399 kr.

Rosinante 2000.

Af Janne Lauritzen

De første bind af *Dansk Kvindebiografisk Leksikon* er udkommet, og lad det være sagt med det samme: Dette værk er farligt - det er meget svært at løsrive sig fra det! Smukt og med lydefri typografi, klar og letlæst skrift og 'hovedet', navnerubrikken over de enkelte biografier, er forbilledligt. Her er lineskift, som gør oplysningerne betydelig lettere at overskue end i *Dansk biografisk leksikon*. Overalt markeres desuden tydeligt, hvilke personer, der er med i nationalbiografien, og hvem der er optaget i dens forlængelse, nærværende værk.

Som en nyskabelse noteres de biograferedes børn med navn og fødselsår - ifølge forordet "fordi de har været en bestemmende faktor i kvinders liv." En god idé, som er med til at gøre stoffet levende og fremadrettet.

Et omfattende og grundigt forskningsprojekt er gået forud, og mange gode feer har ikke bare stået hos, men slidt med værket siden 1990: En redaktion på syv medlemmer, en udgivelseskomité på ni og dertil 28 konsulenter. Kvindeforskere, andre forskere - ikke mindst historikere - bibliotekarere og arkivarere stod under hovedredaktørens ægide. Det er historikeren, forskningsbibliotekar ved KVINFO, cand.mag. Jytte

Larsen, som må modtage min tak og hyldet på de manges vegne - ligesom hun i april var den, der tog imod Kraka-prisen, som værket fik tildelt af Foreningen for Kønsforskning.

Det nye leksikon hviler som det gamle på et solidt videnskabeligt fundament, og det tjener det til hæder, at det kan benyttes som reference af forskere og samtidig være til glæde for alle dem, der er alment interesserede i de personer, der tegner landet gennem tiderne. En kombination, der kræver viden, systematik og talent!

Et værk som *Dansk Kvindebiografisk Leksikon* kunne ikke udkomme uden den støtte, Carlsbergfondet, Kulturministeriet, forskningsrådene og private fonde har ydet. KVINFO, Statsbiblioteket og andre har lagt husrum til, og Rosinante Forlag har bekostet forlagsredaktionen, produktionen og markedsføringen.

Hvorfor et kvindeleksikon

Kønsskævheden i nationalbiografien og udviklingen i samfundet gjorde det store behov for at få et kvindebiografisk værk indlysende, og kvindekamp, feminisme, rødstrømpevirksomhed og kvindeforskning betød, at kvinderne dels trådte frem på arenaen i stigende tal, dels blev draget frem af deres tidligere ubemærkethed. Kvindeforskningen, som spirede frem fra ca. 1970, medvirkede kraftigt til at sætte lys på fortidens og nutidens bemærkelsesværdige kvinder og er én af de søjler, DKL hviler på.

Knap 2000 er optaget i DKL, og ca. 40 procent af dem optræder også i *Dansk biografisk leksikon*, som rummer ca. 12.000 biografier. Af dem har

kun 1100 kvinder deres egen rubrik, og 150 er med i deres mænds. Det omvendte, at en mand kun nævnes i sin kones biografi, ses fx hos forfatterinden Agnes Henningsen, hvis forfattermand Simon Koch, som også var jurist og fremtrædende embedsmand, må nøjes med at være 'biindført'. Omkring 40 kvinder, der er biindført i Dbl, noteres nu selvstændigt i DKL, fx guldsmed Helga Exner og arkitekt Eva Koppel. Alle gengangere har fået selvstændige tekster.

Et biografisk leksikon skal afspejle samfundet, og det beror altid på et skøn, hvem der skal med - foruden de selvskrevne spidser. Kvindernes indtog i det 20. århundredes offentlighed gav uomtvisteligt mange optagelselsværdige navne, som - med forordets formulering -

har ydet en væsentlig indsats af betydning for udviklingen af det danske samfund. Men som følge af, at kvinder først sent og efter hårde kampe fik adgang til det offentlige liv, er der lagt stor vægt på pionererne, der som de første banede vejen for kvindelig medborgerskab.

Redaktionen havde ambitioner om at få de fleste af dem, der var først på et felt, med. Og den fandt frem til mange, men måtte også lade mange falde ud - ganske vist var de pionerer, men de kom ikke i spil. Det gælder fx den første kvindelige teolog, Rigmor Larsen. Det kunne være umuligt at finde deres data eller bare være sikker på, at de virkelig var *firsts*, som de kaldes. En ægte *first* var Nina Bang, som i 1924 ikke kun blev Danmarks første kvindelige minister, men verdens første - i en parlamentarisk regering.



Dronning Margrete Sambirias handlekraft skaffede hende tilnavnet Sprænghest. Hun administrerede bl.a. de danske besiddelser i Østersølandene for sin søn Erik Klipping. Hun er afbildet ca. 1280 i et Tallinn-håndskrift.

Punktnedslag

At redaktionen kommer omkring i det danske samfund fra slot til hytte og fra hverdagsarbejde til ministerembeder, fremgår storartet af det ene af de to først udkomne bind, som er værkets sidste. Bind 4, *Alle Tiders Danske Kvinder* er et usædvanlig flot tillæg på 262 fornemt illustrerede sider, som rummer en del af et overvældende og mangfoldigt stof, som selve leksikonnet ikke giver plads til.

I bind 4 er en lang række uddybende artikler om danske kvinder fra hedenold til i dag udformet i det, redaktionen kalder punktnedslag. Korte, velskrevne kapitler, som sætter dannekvinderne ind i historisk, politisk, social, organisatorisk, kunstnerisk og familiær sammenhæng. Sammen danner de et bredt billede af kvindeliv, kvindekultur og

-kulturhistorie. At navneregisteret er på 15 tospaltede sider vidner om, hvor mange personer bogen nævner i tekst, billedtekster eller rammer.

Artiklerne er skrevet i samarbejde mellem redaktion og konsulenter og er altså ikke signerede. Alle bereder de læseren sproglig fornøjelse - præcise og fængende, skrevet i smuk balance mellem det informative og vidende og det flydende, formidlende. De er informationstætte og kernefulde og alligevel behagelige at læse, fri for videnskabelig jargon som de er.

I princippet kommer artiklerne i kronologisk orden, begyndende med Danmarks dronninger. Her berettes ligefrem fornøjeligt om kongelige ægtekabers vilkår gennem tiderne og om de politiske interesser, de tjente i århundreder, for det kongelige og fyrstelige blod blev ikke blandet af romantiske grunde. Om barnebrude og enkebrude, om friller og mædresser. Og om den menneskelige måde at røgte dronningehvervet på, som dronning Margrethe II's bestemor og mor tegnede. Man kunne kalde dem *firsts*.

I dette kapitel får vi den første ramme med skematisk information, som bogen igennem supplerer indholdet og dermed også de leksikale bind, og som er én af værkets helt store gevinster. Her er det alle Danmarks dronninger i tidsfølge - med årstal, forældre og ægtestand. Lige til at blive nysgerrig og inspireret af. Hvem skal man kaste sig over først, når alle bind foreligger - Margrete Sambiria Sprænghest, Kirsten Munk eller Frederik IV's Louise og Anna Sophie? Samtlige dronninger er med i Dbl, men DKL har kun optaget dem, der trådte markant frem.

Musiske kvinder

Et par artikler om de nordatlantiske kvinder giver stor og for mig ny viden om deres livsvilkår - for de

grønlandskes vedkommende fra fangerkoner til moderne husmødre og industriarbejdere. De grønlandske kvinders engagement i kvindesag og politik toppede i 1980'erne, og i dag er under ti kvinder aktive som politikere. 21 grønlandske kvinder, fx biskop Sofie Petersen, er optaget i DKL (fire i Dbl). Kun to af Færøernes kvinder, en grafiker og en maler, har fundet vej til Dbl mod 29 i DKL. Artiklen redegør især for uddannelsesforhold, kvindearbejde og kvindefællesskaber.

Hvert kapitel i *Alle Tiders Danske Kvinder* er værd at læse, referere og diskutere. Jeg har især nydt de områder, der er centrale for mig, og hvis personer betyder noget for mig. Men det er også berigende, til tider opløftende, at gå ind på felter, jeg er mindre fortrolig med.

Kvinder i musik - her må jeg lægge kraftig afstand til overskriften: "Kvindens næstældste erhverv" - den sender tanker til "det ældste", og selvom kvindelige kunstnere ved siden af primadonnadyrkelsen tidligere har måttet finde sig i at blive slået i hartkorn med letlevende kvindfolk og gøglere, man tog vaske-tøjet ind for, kan jeg slet ikke se, at der er belæg for den overskrift. Heller ikke i artiklen.

Sangerinder er de hyppigste kvindelige musikudøvere og flest blandt de musikkvinder, der er med i DKL. Vi har haft primadonnaer, så længe operaen har eksisteret herhjemme, eksemplificeret ved et skønt fotografi af Tina Kiberg i titelrollen i Strauss' opera *Arabella*. Artiklen fortæller om kvindernes indtog som orkestermusikere - nu ved alle pulte og ikke som før kun ved harpen. Kønsfordelingen i orkestrene er ved at balancere, men de kvindelige dirigenter er stadig sjældne - lige som komponister af hunkøn.

På den rytmiske musiks tribuner gør kvinder sig gældende, og her omtales Anne Linnet som banebry-

der og alsidig fornyer. Kapitlet er spækket med nyttige rammer med oversigter over fx rektorer, professorer og komponister.

Skrivende - malende - forskende

En velillustreret fortælling om dansk teaters historie fra før Holberg og om de første danske skuespillerinder. Erhvervet var ikke estimeret, og de unge piger kom som regel fra underklassen, og nogen formaliseret uddannelse fik de ikke, de gik i en form for mesterlære og specialiserede sig i forskellige rollefag. Det er morsomt at læse om fx Johanne Rosing (1756-1853!), som fremstillede samtidens ideelle kvindetype. I årevis spillede hun "ømme mødre" - og at hun i henved 20 år konstant var gravid, holdt hende ikke borte fra scenen.

Kvindelige forfattere: Her falder blikket på kvinder, der skrev anonymt eller pseudonymt, og artiklen redegør for grundene til, at kvinder som Thomasine Gyllembourg og Mathilde Fibiger og mange andre skrev på den måde. Som eksempel på en forfatter, der næsten udelukkende udkom under sit eget navn nævnes Friederike Brun - som var stolt af sin internationale status, men dog i 1795 skriver i forordet til *Gedichte*, at "den gave at synge henrivende sange er hendes mindste fortjeneste". At opfylde pligterne i hjemmet er det højeste.

De skønne kunster har haft kvindelige udøvere siden omkring 1750, men selvom der var lige adgang til akademiet for alle, søgte kvinder ikke ind. I løbet af det 19. århundrede udvidedes mulighederne for privatundervisning, og en glimrende tidstavle illustrerer udviklingen. *First* som professionel kvindelig billedkunstner er Anna Ancher, som udstillede fra 1879.

"Kampen for akademisk borgerret" hedder kapitlet om kvindelige forskere. I 1875 kom en kongelig

anordning: "Det tillades Kvinder at erhverve akademisk Borgerret ved Københavns Universitet", og i 1910 blev Lis Jacobsen den første danske dr.phil. Hun blev kaldt "den største igangsætter i dansk åndsliv i 1900-tallet" og omtales grundigt for sine mange initiativer, ikke mindst *Ordbog over det danske Sprog*. Det nævnes, at hendes bog *Kvinde og*



Skuespillerinden Mette Marie Astrup optrådte i stor kostumepragt på Det Kongelige Teaters scene i over 50 år - her i titelrollen i *Idda i Enevold de Falsens drama*, 1802.

Mand viser, at i middelalderen betegnede mænd efter deres samfundstilknytning - kvinder som kønsvæsner efter deres forhold til manden. Kønsforskning af 1912.

Rammerne med navne og årstal på danske videnskabskvinder er værd at kikke på, men jeg noterer en lille skønhedsplet: Elisabeth Sigurdsson står i kolonne som professor ved Det jyske Musikkonservatorium med fagbetegnelsen "piano",

men det er "klarinet". En anden plet: Man burde værket igennem respektere Aarhus Universitets navn og ikke bruge "Å".

På et foto fra Børnehjælpsdagen 1905 af en flok overdådige hattedamer fanger Herman Bang øjet. Det illustrerer "Fra godgørenhed til frivilligt socialt arbejde" - et kapitel, som giver oprejsning til hattedamerne, hvis indsats eftertiden ofte har set skævt til. Herman Bang skrev i *Nationaltidende* om nød, sult og elendighed blandt "disse Mennesker, som raabe på Brød", og efterhånden satte socialt forstående kvinder private, stærkt nødvendige hjælpeforanstaltninger i gang. Bispisninger af skolebørn, der var for sultne til at følge undervisningen, var bl.a. foranlediget af lærerinden Augusta Fenger og Louise Harbou. Det videre perspektiv fremhæves:

Som supplement til den offentlige fattighjælp trådte privatpersoner til med en omfattende velgørenhed, der både afbød den værste nød og udviklede meget af den faglige kompetence, velfærdsstaten er bygget på.

Det er umuligt at fremhæve kapitler i bd. 4 frem for andre. De er alle værd at beskæftige sig med, hvadenten det gælder lovgivning om kvinder fra Jyske Lov til i dag, ægteskabs- og familieformer, kvinder i Rigsdagen eller arbejderbevægelsen, skolekvinder, sportskvinder eller rødstrømper. Storartet læsning, som ansporer læseren til opslag i selve biografien.

Suverænt billedstof

Værkets opfindsomme, fremragende layout ved grafikerne Mia Okkels MDD gør bd. 4 indbydende og udnytter illustrationerne fuldt ud. Billedredaktøren Elisabeth Andersen jonglerer med gamle stik og malerier, som veksler med tegninger

og fotografier i en suveræn blanding. Allerede det første opslag med Knud Gamborgs litografi: "Dronning Dagmars ankomst til Danmark" varsler om elegante billedløsninger. En fin tilgift, at maleriet fra 1625 af rigskansler Jakob Ulfeldt med hustru og 16 børn, Abrahams' fødselsscene fra 1660 og Marstands oplæsningsscene med familien Heiberg og mange andre rykker med ind på bogreolen. Sammen med glimrende fotoer af markante optrin i den nyere kvindehistorie, fx. Christian X i sin åbne vogn i et hav af kvinder, da grundloven 1915 er en kendsgerning.

En velgørende rettesnor for fotografierne: I stedet for stive portrætter afbildes kvinderne i aktive situationer - fx står ministrene Elisabeth Gerner Nielsen og Margrethe Vestager foran mikrofonerne ved indvielsen af Statens Museum for Kunst i 1998, Pil Dahlerup ses under sit disputatsforsvar, og Lis Jacobsen pulser på en smøg sammen med tre rygende herrer.



Dr.phil. Lis Jacobsen til et møde om Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder sammen med professor Ljunggren, Lund, professor Seip, Oslo, og adjunkt Danstrup, København. 1952.

Jeg finder, at det er en mangel, at en hel del personer på nogle fotografier ikke får deres navn i billedtekst eller billedliste. Naturligvis er der gamle fotoer, hvor det ikke er muligt, men fx er der et sjovt billede af Nina Bang, der serverer kaffe for regeringens ganske navnløse medlemmer på sin fødselsdag (s. 220-21). Jeg har gode gæt, men ville gerne vide...

Biografierne

I kapitlet "I lyst og nød - kvaler ved at være andengangsbiograf" skriver konsulent og forfatter Minna Kragelund:

I Dbl er det først og fremmest menneskers livsværk, der opregnes, og det var det, jeg havde gjort i 1980. DKL derimod lægger vægt på sammenhængen mellem personens forudsætninger, muligheder og den kontekst, hun har virket i. Det er en helt anden synsvinkel, hvor målet er at se på årsag og virkning i et langt større perspektiv, forsøge at få fært af en persons forudsætninger, motivationer,

handlemønstre og resultater, finde frem til betydelige personer, der har påvirket den enkelte livsbane og dennes måde at forvalte sit liv og sine muligheder på. (S.237)

Det signalement lever biografierne smukt op til. De er som i Dbl signerede, de er velskrevne i en letløbende, rummelig form, skønt de i værkets natur må være økonomiske med pladsen.

Ved redaktionens slutning var bd. 2 og 3 endnu ikke nået frem til *Kontur*, men omtales senere.

Det er fristende at sammenligne enkelte biografier i Dbl og DKL. Fx finder jeg de gamle indførsler om Mathilde Fibiger og Ingeborg Brams mere malende end de nye. Jens Kistrup leverer en meget indfølt og smuk analyse af Ingeborg Brams' krise: "... det var som om hendes kunstneriske instrument tog skade i et misforhold mellem det indre pres og det ydre udtryk".

Men det er de nye, der kalder på nysgerrigheden. Jeg har aldrig vidst, hvem der lagde navn til Tagea Brandts Rejselegat for Kvinder, det største hæderslegat, danske kvindelige kunstnere kan modtage. Tagea er anført som legatstifter, og det er ganske pudsigt, for det var hendes mand, Morten Vilhelm Brandt, der stiftede legatet til minde om sin hustru. Han havde kendt den velbevandede og belæste Tagea Rovsing i ti år, før de giftede sig, men ægteskabet varede kun et lille års tid. Hun døde i 1882, kun 35 år gammel. Sammen med sin bror ejede han Brandts Klædefabrik i Odense, og han er biindført i broderens rubrik i Dbl, uden at legatet nævnes.

Et gammelt bekendtskab fik jeg fornyet: Antoinette Dickmeiss var gymnasieinspektør i Hellerup - fra 1919 for Aurehøj Statsgymnasium. Hun var min mors rektor, og jeg har hørt meget om den strikse kvinde, som de næste voksne piger var godt bange



Kontorpige, illustration til novelle i Hjemmet 1935. Der var mere status i at være på kontor end i at være ung pige i huset eller arbejde på fabrik.

for. Hun karakteriseres her som velldt og myndig - og hun citeres for en udtalelse om, at "en god rektor sørger for orden og pligt". Men det havde altså omkostninger, som hendes elever måtte bære med sig.

Blandt de nye er det godt at møde solodanser og instruktør Vivi Flindt, journalist Mette Fugl, kogebogsforfatter Grete Grumme, operasangerinde Gerda Gilboe, modstandskvinden Kirstine Fiil, erhvervskvinden Jolanta Buch Andersen og mange, mange andre. Søstrene Pil, Ulla og Drude Dahlerup er ikke ene om at repræsentere familien, deres mor, lektor og kvindepolitiker Elin Appel er også med. Cirkusdirektør Diana Benneweis og håndboldspilleren Anja Andersen mangler heller ikke - det gør derimod Ida Elisabeth Hammerich, som har glædet så mange og beriget sproget gennem sine glimrende Radiseoversættelser.

Mange af de nyoptagne har været

for unge til at komme med, da Dbl udkom i 1984 - andre ikke. Fx dronning Ingrid's privatsekretær, Sybille Bruun, Ida Davidsen, som kom i Guinness' Rekordbog med sin halvanden meter lange smørrebrødsseddel. Eller Ruth Berlau, fotograf og forfatter, der levede og arbejdede med Bert Brecht i en årrække.

Blandt de mange nybiograferede optræder også en dødsdømt stikker, Grethe Bartram, f. 1924. Dommen ændredes under stor debat til livsvarigt fængsel - og efter benådning i 1956 udvandrede Grethe Bartram til Sverige, hvor hun endnu lever. Ifølge Anette Warrings biografi er hendes motiver til stikkervirksomheden, som betød tortur, koncentrationslejr og død for mange, aldrig blevet afdækket.

Menneskelig udfoldelse

En af redaktørerne, historikeren, dr.phil. Susanne Possing, skriver en

afsluttende artikel i bind 4 om 'Den historiske biografi' og fremhæver bl.a., at et biografisk værk altid vil være bundet til den tid, det udkommer på og naturligvis til de forfattere, der skriver biografiene. Hvorfor er den væsentlig? spørger hun, og hun giver selv et svar:

Det er den, fordi den giver os konkret viden om mennesker, der har levet før os. Fordi den gør det muligt at forstå historien gennem den mangfoldighed af måder, mennesket har levet og forvaltet deres tilværelse på. Fordi den kan være et billede af den storslåede fiasko, den skæve original eller den dybt uoriginale opportunist. Fordi den giver os lejlighed til at tænke over, hvorfor og hvordan store personligheder kunne få afgørende betydning for historiens udvikling, og fordi den giver os mulighed for at reflektere kritisk over kendte og glemte liv. (S. 242)

I den traditionelle historieopfattelse har kvinders betydning i samfundet ligget bag den offentlige scene, og det viser sig også i den ikke-leksikale biografiske genre, som Susanne Possing giver et fint indblik i.

Et svimlende væld af menneskelig udfoldelse er omsluttet af de varmtgule omslag, en fond af viden om, hvordan kvinders vilkår og mulighed for at manifestere sig har været og er. Danmark har fået sit værk om de berømte, de berømmede og de berygtede kvinder.

Janne Lauritzen er journalist og medlem af Konturs redaktion.

Biografisk ikonografi

I Joyce Carol Oates' biografiagtige roman om Marilyn Monroe ser vi hende som i en film - udefra og indefra. Judith Thurman styrer efter biografiske facts i sin romanagtige biografi om Colette

Joyce Carol Oates: BLONDINE. Oversættelse: Birgitte Brix og Leif G. Berthelsen. Rosinante, 2000. 896 s. 459 kr.

Judith Thurman: Kødets hemmelighed - Colette, et liv. På dansk ved Nina Bolt. Tiderne Skifter, 2001. 630 s. 375 kr.

Af Karen Klitgaard Poulsen

Joyce Carol Oates skriver en biografiagtig roman om Marilyn Monroe, Judith Thurman en romanagtig biografi om Colette. Begge bøger er amerikansk voluminøse. Begge forfattere anlægger uden at ryste på hånden hver sin nutidige amerikanske og personlige optik på de to kvinder, der blev en slags ikon for hver sin tid og for hver sin måde at administrere en form for kvindelighed på.

Spørgsmålet er: Hvad er det, de to damer gør ved de to andre damer? Hvad betyder genren, de har valgt at fortælle i, og som de samtidig overskrider på hver sin måde? Giver biografien med fiktive træk eller fiktionen med dokumentarisk materiale den bedste baggrund for at forstå et kvindeliv på tværs af tid og kultur - eller den mest kunstnerisk vellykkede fremstilling? Kan man svare på det uden samtidig at tage stilling til de beskrevne - eller de beskrivende - kvinder? Hvem er bedst, Colette eller Marilyn Monroe? Thurman eller Oates? Umiddelbart - eller efter at have læst de ca. 1500 sider - banker mit hjerte for Oates og Colette, mens Thurman og Marilyn Monroe er mere forudsigelige.

Så lad os se nærmere på de to kvindeliv og de to forfatterinder, der hver for sig selv har fået ikonstatus: Thurman som biografiens Dronning

efter sin Karen Blixen-biografi fra begyndelsen af 1990'erne, og Joyce Carol Oates som en af de største nulevende amerikanske forfatterinder med adskillige priser i bagagen for sin omfattende produktion af prosafiktion og essays. Ligesom de to kvinder, de portrætterer, er de to forfattere blevet ikoner for kvindelige karrierer på et kommercielt markeds betingelser. Så vi har ikke at gøre med to kvindeliv - men med fire: Colette, Marilyn Monroe, Judith Thurman og Joyce Carol Oates. Hvad betyder de for hinanden?

Denne film er mit liv

Som en film er Oates *Blonde* - på dansk *Blondine* - opbygget. De 896 sider er komponeret som et klassisk, melodramatisk Hollywood-drama, hvor vi får den på forhånd kendte

historie i lange *flash backs*, fortalt fra d. 3. august 1962, hvor et cykelbud kommer med en lille pakke uden afsender til en adresse i Brentwood i Los Angeles. Da døren åbnes, læser vi i kursiv: "Af Dødens hånd modtog jeg gaven. Jeg vidste, hvad det var, tror jeg nok. Og hvem den var fra. Da jeg så navnet og adressen, lo jeg og kvitterede uden tøven." (s. 19). Jeg'et er MM, alias Marilyn Monroe, alias Norma Jean Baker. Hun døde senere samme dag.

Pakken indeholdt en lille stribet tøjtiger og var fra hendes afdøde elsker Cass Chaplin Jr., der igen flere år havde sendt hende breve, der foregav, at de var fra hendes ukendte far. Var det afsløringen af, at faderen ikke fandtes i virkeligheden, der fik hende til at begå selvmord samme nat? Eller afsløringen af den kærlighed og omsorg, den afdøde Cass Chaplin, der i flere omgange havde været hendes elsker, følte for hende under levemandens og stofmisbrugerens lev-let-overflade? Eller var det mord? Blev hun dræbt af den regeringsskarpsskytte, hvis 'stemme' vi hører i en af romanens kursiverede passager? Var det på grund af hendes *dates* med præsident Kennedy - eller fordi hun blev for pinlig, da hun sang fødselsdags-sang for ham - stangberuset?

Romanen lægger op til et tøvende ja på alle spørgsmål - og lægger dermed skylden for dødsdrift og droger uden for Marilyn Monroe. Hun er et offer for omstændighederne og kan derfor beskrives som en klassisk dydig og god melodramatisk heltinde.

Prologen og citatet viser den teknik, som Oates skaber sin heltinde med. Vi følger beskrivelsen af



Monroes liv udefra med hyppige indsatte afsnit i kursiv, der viser hendes - eller sjældnere andres - bevidsthedsstrøm. Som i en film ser vi Monroe både udefra i handlingen og indefra i de ekstreme nærbilleder af hendes indre bevidsthedsstrøm.

Fem hovedafsnit følger hendes liv i klip: 1932-38, 1942-47, 1949-53, 1953-58, 1959-1962, og så kommer det sidste lille afsnit, der igen beskriver modtagelsen af pakken og døden. For en gangs skyld så hun en film til ende. Næsten. Det bliver en *pointe* i bogen, at Marilyn Monroe ellers aldrig så filmene til ende, men at hun ligesom de fleste andre alligevel godt vidste, hvordan de ville ende - for det ved vi altid med melodramaer.

Hvis dette var en filmscene

Historien om Monroe, den amerikanske Hollywood-blondine med den bløde, sublime krop, begynder med en lille pige, født af en enlig mor, Gladys Mortensen, som arbejdede i et filmstudie, var psykisk ustabil, drak og var afhængig af mænd. Den lille Norma Jean Baker var hendes tredje datter. De to ældste blev bortadopteret, Norma blev opdraget af bedstemor Della. Men allerede som baby blev hun befølt af Gladys' mænd, og Oates antyder (men udfolder aldrig helt), at hendes barndom var en lang række misbrug, f.eks. af hendes whiskyåndende klaverlærer, da hun er otte.

Det største misbrug er imidlertid moderens. Hun kan ikke skabe kontakt til sin datter. Norma siger "ved min fødsel var min mor ikke til stede"! Hun møder kun Gladys' øjne i spejlet, så hun lærer tidligt at se på sig selv igennem den andens reflekterende øje. Derfor bliver hun senere så god foran et kamera. Kameraets spejlende øje er hendes måde at kommunikere med omverdenen på.

Hun bliver eminent dygtig til at se

sig selv, som hun bliver set af kameraet. Hun ser altid sig selv blive set på, og bl.a. derfor er det en fremragende ide, at Oates skriver sin roman, som om den var en film. Det er også en god ide, fordi Monroe ikke bare indspillede en række film, blev en film-star, men også *var* film. For Marilyn Monroe-identiteten var en fiktion, som blev spillet af Norma Jean Baker, den rigtige person, der forsvandt i filmpersonens billede.

Monroes magiske ven sidder i spejlet eller i kameraets øje. Inde i Norma selv sidder Gladys Mortensen samtidig indkapslet som en lille matrusjka-dukke i en større. En rød tråd i beskrivelsen af Norma alias Marilyn er netop, at hun er en dukke med glasagtige blå øjne, en statue med en perfekt krop, en skuespiller, der perfekt adlyder dukkeførerens eller instruktørens vink:

Den lyse Prinsesse, som er så smuk, fordi hun er så smuk, og fordi hun er den lyse Prinsesse, er dømt til i andres øjne at søge bekræftelse på sin egen eksistens. (s. 24).

Således bliver fortællingen om den stakkels *baby-doll* Marilyn til en fortælling om en bestemt udgave af kvindeligheden som ikon eller af, at kvinder, der som Norma var født i 1926, blev ofret på den amerikanske underholdningsindustri og den kristne morals alter.

Men den i denne udgave noget bastante fortælling om blindheden over for Normas virkelige talenter kommer dermed til at fremhæve Oates som et positivt modstykke til offer-rollen. Ja, måske træder forfatterinden frem som historiens reelle heltinde? Hun kan det, som Norma alias Marilyn ikke kunne, nemlig fortælle historier uden at miste sig selv.

Historien om den lille Norma er altså en offerhistorie. Barnet bliver overgivet til bedstemoderen, men

besøger sin mor ofte og bliver så udsat for moderens og for moderens mandlige venners misbrug. Hun bliver ikke set som én, der er noget i sig selv, men kun som én, der kan gøre noget for andre. Oates har sikkert været i terapi og kan som alle andre en stadig mere triviell version af Freud og efterkommeres psykoanalyse. Også den historie kender vi allerede.

Men historien om Norma Jean Baker er grufuld nok i sig selv. Den lille Normas bedstemor dør, og Norma føler, at det er hendes skyld. Som seksårig kommer hun til at bo sammen med sin mor, som arbejder, drikker, boller og bruger biografen som babysitter. I biografen sidder de enlige mænd og onanerer og ser på den lille Norma, imens hun længes efter den far, som moderen har vist hende portrætteret af. Den fraværende far, som moderen på hendes seks års fødselsdag lover vil give sig til kende for hende engang, kommer til at styre hendes liv. Han bliver det fravær, hendes liv drejer sig omkring.

Moderen glider stadig længere ud i et vanvid, der kulminerer, da Norma er otte, og moderen forsøger først at stikke ild til barnet, så at skolde hende ihjel. Bogen antyder, at det ikke er første gang, Gladys forsøger at tage livet af sit barn. Med mangel på luft (hun lukker hende inde i en kommodeskuffe) og med (alt for) varme bade. Et crescendo, som kulminerer i, at barnet søger hjælp hos naboerne, Gladys bliver indlagt - og forbliver hospitaliseret resten af sit liv - og barnet anbringes på et børnehjem.

Børnehjemmet er grufuldt. En julegave foræret af stjerneskuespillere, en lille stribet tiger, bliver stjålet fra hende. Da interesserede adoptivforældre vil adoptere hende, nægter moderen at give sin tilladelse. En meget religiøs børnehjemsforstander giver hende en smule kærlighed og

en stor tro på Jesus – og dermed også en tro på, at kroppen er uren, mens ånden er ren.

Endelig bliver hun anbragt i en plejefamilie, men da manden i familien - og mange andre mænd - begynder at kaste lange blikke efter den kønne plejedatter, sørger plejemoderen Elsie for, at pigen bliver gift - som 16-årig. Hendes første ægtemand er som hun et offer for ægteskabet. Sammen opdager de seksualiteten, men da den er brugt op, er der igen et tomrum. Han bliver soldat i anden verdenskrig. Hun arbejder på en flyfabrik, hvor hun bliver opdaget som *pin-up* af fotografen Otto Öse - og så ruller lavi-

Blondine-film

Norma bliver opdaget af filmfolk. Og hun lader sig misbruge af film-mænd. Mr. Z. røvpuler hende sådan, at hun dårligt kan gå. De tror, at hun ikke kan spille, for de kan ikke se, at hun har nogen teknik, men hun har en lækker røv, der kan sælges. Hun bliver affarvet, får sine tænder rettet og får et navn, Marilyn Monroe, og en agent, Mr. Shinn. Derimod får hun ikke særlig store honorarer. Oates gennemgik de pointe er, at Norma Jean kan spille, at hun er så professionel, at ingen opdager, hvor professionel hun er. Hendes virkelige problem som skuespiller er, at hun bliver sine roller, og at hun bruger af sit eget liv til sine roller, så hendes liv - og dermed også hendes roller - til sidst er brugt op. Hun tømmer sig selv indefra, udtømmer Norma Jean og bliver Marilyn: en tom skal.

Norma Jean er hverken blondine eller dum. Hun kan se sig selv igenem kameraets øjne og er dermed det perfekte kvindelige ikon. Efter hun er blevet fotograferet nøgen (en af bogens bedste scener), får hun et kærlighedsforhold til sin tvillingesjæl Cass Chaplin Jr. Senere bliver



forholdet udvidet til en trekant med Eddy G.

I sine kærlighedsforhold - og i ægteskabet med eks-atleten Dimaggio - søger Norma Jean to ting: en graviditet og uddannelse. Hun tager timer i skuespil og i renæssancepoesi, men samtidig med kærligheden, uddannelsen og succesen mister hun sin fortid. Hun laver sin barndom om, så den bliver mere lykkelig, mere Monroe-agtig og med denne omskrivning - sammen med de mange aborter - forsvinder den fortid, hun lever af.

Udhulet bliver Norma Jean til Marilyn, og det sidste ægteskab med dramatikeren Arthur Miller, der i Oates' version faktisk forsøger at redde hende fra sig selv, kulminerer både talenterne, ønsket om at få et barn (abort i fjerde måned) og udhulingen. For Arthur Miller skriver også på hendes fortid og på deres samtaler, selvom hun fra begyndelsen beder ham om at lade være. Aborten betyder enden på ægteskabet, som Miller dog forsøger at fortsætte, men Norma Jeans selvdestruktive kræfter er blevet for stærke, bedøvet som hun er af piller, gin og promiskuitet.

Det er tydeligt, at Oates identificerer sig med sin forfatterkollega Arthur Miller i denne romanens midtersekvens. Han er den eneste af hendes mænd, der forsøger at forstå hende og at optræde som den *daddy*, hun aldrig fik. Oates gør ham også ældre i romanen, end han var i virkeligheden, så aldersforskellen understreger *Baby-Daddy*-forholdet.

Men det er for sent.

De sidste rystende sekvenser er de scener, hvor hun lader sig misbruge af Prinsen, Amerikas præsident, der som inkarnationen af den maskulinitet, som Monroes feminine ikon var et modstykke til, opfører sig helt umenneskeligt i sit forbrug af hendes krop, køn og mund. Til den lyse Prinsesse hører den Mørke Prins. Det er melodramaets grundregel, og Kennedy er dette melodramas entydigt onde magt.

Som vi alle ved, endte historien om Norma Jean, der blev til Marilyn Monroe, sørgeligt - med død og mangel på kærlighed. Melodramatisk til det sidste. Oates genistreg er hendes greb og komposition: At hun fortæller historien som en film, et melodrama. Og at hun insisterer på at følge Marilyn Monroe som kunstner.

Hendes roller får en fremtrædende plads i romanen - og hendes baggrund for at leve sig ind i dem understreges. Svagheden er, at Norma Jean Baker som en rigtig melodramatisk heltinde bliver for god, for dygtig og for meget et offer for sine psykologiske omstændigheder.

Mere end noget andet var det hendes gale mor, der dræbte hende, fordi hun ikke beskyttede hende mod mænds misbrug. Oates leger i en eller anden forstand den gode mor her. Hun genoprejser Monroe, hun gør det i en lang, men kongenial form, hvor romanens frihed til at vælge i og forandre det biografiske materiale og fortælle det som en film nok gør Monroe til en lidt vel ideali-

seret heltinde, men hun gør det, så vi kan leve os ind i hende - indefra og udefra.

Colettes teater

Med Colette og Judith Thurmans biografi om hende forholder det sig helt anderledes. Thurman blev berømt for sin biografi om Karen Blixen, og modtagelsen af biografien om Colette har i Danmark været præget af, at hun har brugt ni år af sit liv til at skrive biografien - det er blevet fremhævet som imponerende, ligesom denne biografi er blevet sammenlignet med biografien om den næsten jævnaldrende Karen Blixen.

Men ni år er ingen kvalitet i sig selv - og der er stor forskel på Colette og Karen Blixen. Bl.a. den, at mens den sidste skrev syv værker, skrev den første firs. Mens den sidste var dansk, var den første fransk. Mens den sidste er blevet stående i den internationale litteraturhistorie, er den første - i alt fald i Nordeuropa - næsten glemt. Mens Karen Blixen var velegnet som et moderne, magert kvindeikon, så blev Colette en tyk og gigtplaget gammel kone: Hun gør sig simpelt hen ikke så godt på billeder som Blixen.

Biografien er fortalt i seks dele, der forløber kronologisk. Først står dog forfatterens prolog, hvor hun fortæller om publiseringen af *Claudine skoletid* i 1900, en povet pigeskoleroman redigeret og udgivet af den fyrrårigke levemand Willy, men forfattet af den da 27-årige Colette. Hun havde da været gift med Willy i syv år, og hun havde skrevet i fem-seks år.

De fem små romaner om det seks-tenårige naturbarn Claudine blev en stor succes. Man kunne købe Claudine-parfume, -lomme-tørklæder, -chokolade, -make-up osv. Der blev skrevet to teaterstykker, hvor Colette selv spillede Claudine, og



hun og Willy blev ofte fotograferet som Willy og Claudine, for selvom hun var 27, kunne hun sagtens gå for at være 17.

Myten fortæller, at Willy hver dag låste Colette inde i fire timer og først slap hende ud, når hun havde skrevet dagens sider. Sandt er det, ifølge Thurman, at han pressede hende til at skrive, men også at han var en god redaktør, der faktisk forbedrede hendes manuskripter markant. Der er derfor en vis sandhed i, at det var ham, der stod som forfatter til Claudine-serien, ligesom han på sin vis er om ikke forfatter så ophavsmand til myten om Colette som perverst naturbarn, en slags ædel vild.

Colette selv byggede videre på myten. Hun beskrev også selv sit køn, sin kvindelige krop som en slags umælende dyr, overgivet til en vellystig sanselighed. Siden i livet blev hun dog i stand til at beskrive en form for kvindelig utopi: Den store mor, kysk, men ikke jomfru, erotisk, men i en anden forstand end den seksuelle. Det er moderen Sido, der er rammen for denne utopi, der samtidig sætter Colette selv i en

anden ramme: den sanselige datters.

Thurman har svært ved at rumme Colette, det er tydeligt hele bogen igennem. Hun finder det forkasteligt, at Colette selv ikke bliver en god mor for sin datter. Jeg tror, det er fordi, hun ikke kan acceptere Colettes valg af datter-figuren som model for sit liv. Den står for meget i modstrid med den moderne terapeuts utopi om, at vi skal blive myndige i vore egne liv. Colette valgte, tror jeg, umyndigheden, barnligheden, med åbne øjne, for den gav hende mulighed for at eksperimentere med sig selv, sin krop og sine talenter på en måde, som det *fin-de-siecle*, der blev hendes åndelige udgangspunkt, ikke kunne have rummet på anden vis.

Colette er cirka samtidig med de danske forfatterinder Thit Jensen (1876-1957) og Karin Michaëlis (1872-1950), som begge kom til at fungere i mere samfundsmoderlige roller, selvom de begge var barnløse; men de er også begge gode eksempler på, at det havde sine omkostninger. Mens Thit Jensen valgte en politisk løsning og bl.a. agiterede for frivilligt moderskab, valgte Karin Michaëlis i sit forfatterskab at skrive den ene børnebogsutopi efter den anden om frie børn i frie omgivelser.

Man kan måske sige, at Colette forsøgte at leve denne tidsprægede utopi ud, mens hun i sit forfatterskab til gengæld kom til at lægge vægten på de begrænsninger, som virkeligheden satte for kvinder: De måtte vælge mellem (undertrykkende, sadistisk) kærlighed og seksualitet på den ene side og identitet, barnlighed, harmoni og kontakt med naturen på den anden, mellem at være datter - og mor.

Thurman sætter Colette ind i mange rammer - sociale og kunstneriske og ikke mindst psykologiske - men ikke i denne. Hun beskriver Colette som ene-stående snarere end

som en tidstype, der har mange paralleller i måske mindre version i andre europæiske lande. Modsat Joyce Carol Oates, der skriver Marilyn Monroe frem som et ikon for selve kvindeligheden.

Med Colette præsenteres vi for en undtagelseskvinde, en forfatter, hvis værker kun bruges til at belyse hendes biografi. Hendes mænd, hendes venner, hendes kunstneriske kredse bliver detaljeret beskrevet, men kun som baggrund for Colette. Det mylder af solidt researchede detaljer, der fylder de 630 sider, fortaber sig i en ret uinteressant og mudret scenografi, hvor kun én skikkelse står klart frem, nemlig Colette. Men det manglende baggrundsperspektiv betyder også, at den ene forgrundsskikkelse toner så underligt fladt frem. Helt modsat Monroe - og helt i modsætning til, at Colette var kvinde på og for sin egen scene, mens Monroe var en rolle i en film.

Colettes kulisser

Opspillet til rollen som bestsellerikon fandt sted på landet i Frankrig. Den lille Sidonie-Gabrielle blev født som den handlekraftige Sido Colettes fjerde og sidste barn. Faderen, der var Sidos anden mand, var pensioneret kaptajn, en drømmer, der levede ved siden af sin familie og skrev og opfandt, men som blot efterlod sig en samling indbundne bøger med hvide blade.

Familien levede af den første mands formue, der langsomt blev spist op. Her levede den lille, kønne efternøler Sidonie ifølge sine egne beskrivelser i en slags paradistilstand med den aktive mor og den passive far - en familiekonstellation, som Thurman ikke kan rumme og derfor må moralisere over:

Men hvis en overdrevent forførende far gør en slags skade, gør en seksuelt neutral far en anden slags skade. Hans datter vil sandsynligvis føle sig usikker eller

falsk i sin feminitet, og måske vil hun også hos sin ægtefælle søge at få de faderlige direktiver, hun aldrig fik som barn. (s. 49)

Disse måder at sætte kødet på smalkost på er ekstreme, men almindelige, især blandt piger, hvis forældre bekæmper ethvert ærligt udtryk for følelse. De synes at prikke hul i en beholder, som er ved at flyde over. Samtidig med sine kropsvæsker kan en teenager således på en relativt kontrolleret måde og uden nødvendigvis at vide hvorfor slippe af med noget af sin bekymring for sex, menstruation, fødsel og adskillelse fra sin mor. (s. 50)

Bogen er fuld af den slags lomme-psykologi, som er så letkøbt, for Thurman kender jo facit og ved, at Colette siden giftede sig med en libertiner, der tog magten over hendes liv. Det præger hele genfortællingen af Colettes barndom, at den er skrevet med en moderne, amerikansk middelklassefamilie som skjult normativt ideal.

Derfor beskriver hun også ægteskabet med Willy som en alliance mellem skønheden og udyret. Men ægteskabet gør faktisk med et slag Sidonie-Gabrielle til en kendt person i den parisiske offentlighed - og som hun skriver som tresårig, var det hendes vigtigste ambition som ung at blive kendt som 'nogen' (s. 89).

Man må også sige, at på trods af Willys uendelige eskapader med kvinder, der var endnu yngre end Colette, så lærte han hende at skrive. Han blev måske mere hendes mentor end hendes mand i moderne forstand, men et sådant synspunkt ligger ud over Thurmans horisont. I ægteskabet lærer Colette mere end at skrive. Hun lærer at gebærde sig, at forklæde sig i det offentlige rum, som om det var en scene. Og senere lærer hun at optræde på scenen med sin egen atletiske og gennemtræne-

de krop som den vigtigste rekvisit.

Thurman ser *fin-de-siecle*-kulturen som "en gourmandise-periode med et umætteligt, ligefrem bulimisk forbrug af kødelige nydelser" (s. 133), men hun har også øje for, at den samtidig er en vigtig periode for en feministisk frigørelse. At de to sider hænger sammen, at kvindefrigørelsen også handler om at få del i forbruget og i nydelsen - af kroppe, mad, sex - ser Thurman derimod tilsyneladende ikke.

Derimod "stempler" hun Colette som bulimisk, fordi Colette ikke lægger skjul på sit hedonistiske forhold til luksus, mad og sex. Netop fordi hun ikke lægger skjul på sin nydelse, kan hun efter min mening ikke være bulimiker. En bulimiker i moderne forstand er en person, der ikke kan tillade sig selv at nyde og derfor må straffe sig selv for at have indtaget for meget ved straks at komme af med det igen - den ene eller den anden vej. Men sådan fungerer Colette ikke.

Hun er storforbruger af sex (mænd og kvinder) og af mad og af landhuse, men hun er det i og med en krop, som hun tilsyneladende "er i" med glæde og stolthed. Hun dyrker sport og gymnastik, og hendes hedonisme er snarest en naturlighedskult, der på den ene side er helt i genklang med beskrivelsen af Claudine i fiktionen, på den anden side står i et ambivalent, men måske derfor så frugtbart forhold til den dekadente *fin-de-siecle*-kultur i Paris. I alt fald undgår Colette både at blive stofmisbruger, alkoholiker og syfilis-syg. Derimod bliver hun gammel, tyk og gigtplaget - kropsligt et traditionelt udtryk for den bløde, varme mor eller mormor.

Colettes scene

Willys mister sin seksuelle interesse for sin kone, da hun fylder tredive. I 1905 danner Colette derfor par med en lesbisk adelig kvinde, Missy, der



Colette i sin garderobe på Ba-Ta-Clan, hvor hun spillede i *La Chatte amoureuse*.

helst optræder forklædt som leve-
mand:

Og Missy var et barns (eller en regrederet voksens) drømmekæreste: den penetrerende far og omsluttende mor i én og samme person. (s. 184)

konkluderer Thurman med cementtyngde. Med skilsmissen tager Colettes scenekarriere fart. Hun laver pantomimer – mere eller mindre påklædt, men hun laver også taleroller, bl.a. i drag som en lille gigolo i en enakter, skrevet af eks-ægtemanden.

Derimod skriver Colette først

igen, da hun i 1907 endnu engang agerer *ghostwriter* for Willy, og i 1908 redigerer han igen et manuskript for hende. Bortset fra det sælger han copyrigheten for Claudine-bøgerne for en slik, så både han og Colette må arbejde hårdt de næste mange år, mens bøger genudgives gang på gang og tjener gode penge hjem til forlæggeren.

I de næste år levede Colette som skuespiller på næsten kronisk turné. Men hun fik også skrevet et af sine hovedværker, romanen *La Vagabonde* som udkom i 1910. En roman, som beskriver en ung fraskilt kvindes mange affærer og

rodløse turnetilværelse. Colette skrev altid tæt på sin biografi, men det er for simpelt at læse hendes værk udelukkende autobiografisk, som Thurman gør. Thurman har ikke blik for form, for fortællemåder eller udsigelsen. Hun styrer jernhårdt efter biografiske facts, også i fiktionen, og det er synd – for billedet af Colette som forfatter. *La Vagabonde* er på sin vis det første 'rigtige' Colette-værk – med det begynder hendes eget forfatterskab.

Det slutter godt 70 bøger senere, to ægteskaber og utallige forhold senere, to krige og en datter senere, en kort karriere som skønhedssalon-ejer senere, en stor produktion af journalistik og kritik senere. Flere landhuse senere. Mange kilo senere. Mange hundrede Thurman-sider senere. Men egentlig udvikler billedet af Colette sig ikke herfra.

Der kommer to nye facetter til: Forholdet til moderen, der bliver mindre tæt, da Colette sent i sit liv begynder at skrive om hende. Og forholdet til datteren, som hun får, da hun er fyrrer, men som hun aldrig kommer til at se meget til, fordi hun nægter at lave om på sit liv på grund af et barn.

Colette skriver sig igennem det hele. Jeg finder det faktisk slående, hvor meget skriften bliver hendes holdepunkt igennem krige, mænd og kriser. Aldrig holder hun op med at skrive. Derfor dur hun ikke som politikerne til mand nr. to, hvis søn hun i øvrigt har et langt forhold til, selvom han er meget yngre end hun.

Roligst bliver ægteskab nr. tre med en yngre smykkehandler, der vier mange år af sit liv til at være en støtte for den aldrende Colette. Skriften bliver også en økonomisk støtte. Hun lever af at skrive. Og den bliver en offentlig støtte. Hun bliver stadig mere anerkendt, bliver den første kvinde i Concourt-komiteen og får til sidst en statsbegravelse.

Skriften ville også have været en støtte for en anden måde at skrive biografi på end Thurmans.

Oates og Thurman

Nok er Thurman en biograf, der tillader sig at slutte langt ud over sine kilder. Biografien har mange "nok", "måske" osv., hvor Thurman skriver uden om eller ud over sit materiale. Det ville vel også være OK, hvis der var en anden mening med galskaben end at placere Colette i en populær psykologis faste rammer.

Thurman giver ikke Colette lov til at vokse eller til at antage den fylde, som hun kunne have gjort det i en anden udgave. Symptomatisk er det, at Thurman finder det decideret pinligt, at Colette ikke vælger rent og markant side i anden verdenskrig, men at hun fastholder at ville samarbejde både med tyskerne og med modstandsbevægelsen. Det kan Thurman ikke forholde sig til. Ligesom hun har det svært med for-

holdet til stedsønnen og til smykkehandleren.

Thurman konkluderer på sin prolog, at Colette var egoist. En kvinde ude af stand til at elske sine mænd eller sit barn. Jeg tror ikke på Thurman. Jeg ser Colette som en forfatter, der var tvunget af sine omstændigheder til at opføre sig egocentrisk, for det var den eneste mulighed for at træde frem med en identitet som en offentlig person, en kvinde med en karriere som forfatter.

Det er den egocentricitet, som er fælles for de fleste jævnaldrende kvindelige forfattere, og som mere end noget andet fortæller om de personlige omkostninger, det krævede at leve livet som Den ny Kvinde - en betegnelse, der end ikke strejfses hos Thurman.

På trods af den omfattende historiske research er biografien om Colette historieløs. Colette fungerer som et spejl for Thurman. Det gør

Monroe sådan set også for Oates, men hun former sin beretning som en slags spejl - det filmiske melodrama - som reflekterer, at hun - og læseren - spejler sig i Monroe alias Norma Jean. Derfor reflekterer spejlet med dybde hos Oates, mens det er køligt og fladt hos Thurman.

Jeg står tilbage med en dyb fascination af Oates' måde at komponere og skrive en roman på - og af Colette som forfatter. Monroe og Thurman derimod siger mig mindre. Jeg kan konkludere, at genren er mindre vigtig end skriveevnen. Oates skriver godt og fyldigt, er konkret og sanselig, mens Thurman skriver som i en populær psykologibog. Det betakker jeg mig for.

Karen Klitgaard Poulsen, ph.d., er lektor i Scandinavian Cultural Studies ved Center for Europæiske Kulturstudier med Afdeling for Kønforskning, Aarhus Universitet.

Eftertankens tid

Fra Nynne Kochs erindringer stiger en ukonventionel personligheds usædvanlige liv og et kvindeforskningsunivers, som ægger til modsigelse

Karen Syberg: Ved nærmere eftertanke. Nynne Koch ser tilbage. Gyldendal, København 1999. 220 s. 275 kr.

Jeg husker Nynne Koch fra begyndelsen af 1980'erne, da hun holdt foredrag om feminologi på det ny-startede Håndbibliotek for Kvindeforskning i Århus, senere Cekvina. Rummet var fuldt til bristepunktet af unge kvinder i bukser og batikfarvede bluser, med tvangfri frisurer og uden makeup - og der sad Nynne, der dengang allerede nærmede sig pensionsalderen, ladylike klædt, med kulsort, opsat hår og makeup'en på plads: skarpttegnede, sorte øjenbryn og knaldrød læbestift. Det blev et godt møde, i gensidig nysgerrighed og respekt.

Nu har den danske kvindeforsknings store gamle dame så i en alder af 84 år udsendt sine erindringer - på mange opfordringer, fremgår det, men så sent i livet, at hun ikke havde fysik til at skrive dem selv. Så bogen er blevet til i samarbejde med journalisten Karen Syberg. Ikke efter et uigennemskueligt *ghost-writer*-princip, men sådan, at de to stemmer ordentligt og redeligt holdes ude fra hinanden:

Hvert af bogens kapitler har som tema et livsafsnit, hvor Karen Syberg først beretter i tredje person på grundlag af udførlige samtaler med Nynne Koch. Beretningen følges derefter op af en samtale mellem Nynne Koch og Karen Syberg, hvor man fornemmer Nynne Kochs egen stemme, og hvor den eftertanke, der har givet bogen sin titel, kommer til sin ret.

Nynne Koch er overbevist om, at biologi er skæbne, at naturen har

bestemt kvinderne til at være vidt forskellige fra mændene. Hun inddelel kvindelivet i fire faser: *drømmetiden* indtil 20 år, *elsketiden* fra 20 til 45 år, hvor det seksuelle og moderskabet dominerer. Den *intellektuelle tid* fra 45 til 70 år er præget af intellekt og kreativitet, her gælder det karrieren, en kunstnerisk, politisk, social eller erhvervsrettet indsats. Og endelig er der så *eftertankens tid* fra 70 år og frem. Sådan har hun selv oplevet det, så sådan må det være.

Kammeratægteskab

I denne optik beskrives *drømmetiden* som en opvækst som "fars pige" i et storborgerligt københavnermiljø, hvor de afgørende barndomsoplevelser var kontakten med naturen i familiens sommerferier på Falster. Den lille pige "snakkede med træerne". Her grundlagdes en religiøs følelse af altings enhed, som blev afgørende for Nynne Kochs spiritualitet. I det sociale lag, hun tilhørte, havde piger lige så stor frihed som drenge under opvæksten. Hun siger selv, at modsat Lise Nørgaard, som tilhører samme generation, har forældrene aldrig givet hende den opfattelse, at hun "kun" var en pige.

Forældrene var lidt kede af, at Nynne ikke ville tage studenterekamen, men ønskede ikke at presse hende. En formel uddannelse fandt man dengang ikke nødvendig for piger i de kredse. Praktisk husgering lærte hun heller ikke - det var noget, man havde tjenestefolk til. Til gengæld lagde forældrene vægt på, at datteren lærte at begå sig i hjemmets omfattende selskabelighed med middage og baller.

Nynne Koch valgte selv at gå på

Polyteknisk Læreanstalt for at forberede sig til at søge optagelse på Arkitektskolen, men ombestemte sig og besluttede sig til at blive ingeniør. Matematiklærerens skånselsløse foragt for de to eneste kvindelige elever blev en nøgleoplevelse i forhold til hendes senere feministiske engagement.

På Polyteknisk mødte hun Erik Middelboe. De blev kærester, og som tyveårig blev Nynne Koch gravid og afbrød sin uddannelse. Det blev begyndelsen på *elsketiden*. Hendes mor sørgede for, at det unge par blev gift. Datteren Karen blev født i 1935, og et par år senere kom tvillingeparret Lene og Lone. I bogen beskriver Nynne sit og Eriks ægteskab som et kammeratægteskab uden den store passion, men også uden større økonomiske eller praktiske bekymringer. De to hold forældre bidrog kraftigt til det unge pars forsørgelse, mens Erik Middelboe afsluttede sine studier, og der var råd til både barnepige og stuepige.

Enlig mor og forfatter

Som 24-årig mødte Nynne Koch så for alvor seksualiteten i den store, lidenskabelige forelskelse i en af sin mands studiekammerater. Selvom forholdet ikke overlevede, blev det anledningen til, at Nynne søgte skilsmisse. Hun kunne ikke gå på kompromis ved at have et seksuelt forhold til sin ægtemand, når hun var forelsket i en anden. Så i 1940 blev hun enlig mor med tre små børn. Selvom hun var økonomisk sikret, ville hun have et job: "Man bliver jo også stolt, jeg ville ikke bede nogen om noget."

Og så blev hun antikvarboghandler, først som ansat hos Niels Kaaber

i Læderstræde, senere med eget antikvariat. Den tyve år ældre boghandler blev hendes elsker og kortvarigt fra 1945 til 1947 også hendes ægtemand, et forhold, der byggede på seksualiteten, men som hun selv betegner som noget af en fejltagelse i tomrummet efter skilsmissen.

I besættelsestiden falder Nynne Kochs forfatterdebut i form af to kriminalromaner, skrevet sammen med veninden Regitze Caroc, men i øvrigt spiller besættelsestiden en ret perifer rolle i erindringerne.

Efter skilsmissen fra Kaaber slog lynet ned for alvor. Nynne Koch forelskede sig i jøden Harry Korzen og han i hende. Korzen var gift og familiefar og kunne ikke uden videre gå fra sin kone, men Nynne overtalte ham til at blive far til et kærlighedsbarn, Iørn, født 1952. Igen et radikalt valg helt i overensstemmelse med den livsfølelse, Nynne beskriver som så central i eftertankedialogerne: Den kosmiske samhørighed i kærligheden og seksualiteten, hvor den store, altopslugende seksuelle betagelse må og skal føre til graviditet.

At ægtemanden gik hen og fik barn med sin elskerinde, fik imidlertid Harry Korzens kone til at smide ham ud. Han og Nynne Koch flyttede papirløst sammen, og i 1955 blev deres yngste søn Kim født. Nynne Koch siger, at forholdet til Korzen blev det forhold, hun troede skulle vare livet ud, så godt passede de sammen seksuelt, psykisk og intellektuelt.

I denne fase debutterer Nynne Koch som seriøs romanforfatter. Det bliver til tre romaner i løbet af fire år, romaner, som Nynne Koch selv beskriver som afsøgninger af temaer i sit eget liv. Biografisk hænger de alle sammen med hendes kærlighed til Korzen. Her vælger Karen Syberg at træde uden for Nynne Kochs egen beretning og analysere disse romaner som kilder - sammen



Nynne Koch, 1981.

med såvel positive som negative anmeldelser af dem. Det samme gør hun med et udkast til et skuespil og de kvindepolitiske avisartikler, som Nynne Koch begyndte at skrive i 1950'erne.

I 1961 brød Nynne Koch så med

Korzen. Den store seksuelle betagelse havde fortaget sig, og igen gjorde kompromisløsheden sig gældende. Hellere et liv som enlig mor end et lunkent rutineforhold.

På mig som læser virker Nynne Kochs erindringer om sin *drømme-*

tid og især sin *elsketid* meget eksotiske. Skidt med den sladderværdi, der ligger i at få beretningen om Nynne Kochs personlige liv præsenteret. Det interessante for mig her er fortællingen om et kvindeliv i første halvdel af 1900-tallet - så radikalt anderledes end andre kvindeliv i samme generation, som jeg har hørt om, f.eks. min egen mors.

Et liv på solsiden

Et liv på den økonomiske solside, hvor spørgsmålet om udkommet og forskellige jobs skildres som en biting. Et liv, hvor seksualiteten fortælles som åbenlys drivkraft, så radikalt, at selv det sidste, modne, forhold forlades, da det ikke længere er seksuelt spændende. Et liv med et bevidst valg af papirløst parforhold og børn født uden for ægteskab i 1950'erne, hvor den slags bestemt ikke var hverdagskost. Kort sagt: Et liv, som på nogle måder giver minder om overklasse- og adelsliv før den franske revolution, og som kun har været muligt for ganske (privilegerede!) få.

Efter bruddet med Korzen begyndte den fase, Nynne Koch betegner som *den intellektuelle tid*. Som enlig mor fandt hun sig nu nødt til at tage et job for at forsørge børnene. Hun indså, at drømmen om at kunne leve af at skrive var urealistisk og skaffede sig et job som kontorassistent på Det Kongelige Bibliotek. Her tager Nynne Kochs egen stemme for en tid over i form af erindringer, som hun tidligere selv har skrevet om sin tid på Det Kongelige Bibliotek. Med rammen, humoristiske og personlige formuleringer, det er en fornøjelse at læse. Og her synes jeg så personlig, at det rigtig spændende begynder. Det, der vedkommer mit og mange andres engagement i liv og forskning.

Nynne Koch havde satset på at kunne få tid til at skrive og havde

derfor kun bundet sig til en fem timers arbejdsdag, men børnene krævede jo også deres, så overskud til at skrive, det blev der ikke. Hun mener selv, at dette urealiserede behov for at skabe var med til at skubbe hendes interesse for kvindeskningen i gang.

Feminologi

Under indtryk af oprettelsen af Kvindehistorisk Samling i Århus bad Nynne Koch i 1965 rigsbibliotekaren om lov til at oprette en katalog over den kvinderelevante litteratur på Det Kongelige Bibliotek. Hun fik lov at bruge et kvarter om dagen (!) og beskriver dette som en stor sejr: Tre timer hver 14. dag brugte hun på at gennemgå samlingerne og lave kartotekskort. Til formålet opfandt hun betegnelsen 'Feminologi'.

I forbindelse med Dansk Kvindesamfunds 100-års jubilæum lavede Nynne Koch en udstilling på biblioteket, som blev et stort tilløbsstykke. Flere af de unge kvinder, der på det tidspunkt var blevet del af rødstrømpebevægelsen, medvirkede ved diskussionsarrangementer.

Forholdet til rødstrømpebevægelsen fortælles som gensidigt ambivalent. I 1972 var Nynne Koch med til at arrangere udstillingen "Det indre Univers", der handlede om mystiske strømninger, som datidens marxistisk orienterede rødstrømper slet ikke kunne have med at gøre. Samtidig fik hun mulighed for gennem fagreferenterne at øve indflydelse på bibliotekets anskaffelser, og der blev i den første halvdel af halvfjerderne, der var økonomisk gode tider for biblioteket, anskaffet betydelige mængder ny kvinderelevant litteratur.

I 1974 fik Nynne Koch forskningsrådsmidler til et projekt om kvindelitteratur, og i forbindelse med Kvindeåret 1975 arrangerede hun udstillingen "Hvad er det, kvinden vil." Det blev samtidig til en bog med

samme titel. Med udgangspunkt i Kvindeåret startede Nynne Koch også sine velbesøgte forelæsningsrækker i feminologi i Folkeuniversitetets regi. Den oprindelige fem timers arbejdsdag var forlængst blevet til meget mere, og man kan blive helt forpustet, når man læser om alt det, Nynne Koch havde gang i i disse år.

Hendes arbejde på Det Kongelige Bibliotek blev starten til Kvininfo, oprettet som selvstændig institution i 1979 med økonomisk tilskud fra Undervisningsministeret og Kulturministeret. Støtten fra kvindelige politikere som Ritt Bjerregaard og Dorte Bønnedsen spillede en væsentlig rolle.

Kontroverser

Forholdet til rødstrømperne gik ikke stille af. I bogen diskuteres indgående kontroverserne mellem Lone Fatum, der stod for en patriarkatskritisk elendighedsforskning i modsætning til Nynne Kochs fordybelse i det, hun kalder det kvindelige tydningsunivers med fokus på kvinders særart og spiritualitet. Men ifølge Nynne Koch var det sjovt.

Harske ord bliver til gengæld hjertebarnt Kvinfos udvikling til del. Nynne Koch opfatter Kvininfo som i stigende grad useriøs og populistisk. Specielt er hun bitter over støtteforeningen Kvindeligt Selskabs uddeling af prisen "Årets Pikhoved" til Frank Dalgaard for nogle år siden. Allerede dengang historien stod på, gjorde det mig ondt for Nynne Koch, der her som gammel dame ikke var i stand til at se Kvinfos uomtvistelige kvaliteter bag om nogle ungdommelige tåbeligheder. Og for Kvininfo, der gennem dette brud har mistet den umiddelbare forbindelse til sin oprindelse. Jeg synes stadig, det er en sørgelig historie.

Er Nynne Kochs erindringer så en bog, der er værd at læse? Ja, hvis

man har lyst at stifte bekendtskab med én af den danske kvindeforsknings store personligheder, hendes synspunkter og livsværk. Men hvad vil der være at huske, når det første indtryk har lagt sig? Måske en vis irritation, det gælder i hvert fald for mig. Nynne Kochs essentialisme og inddeling af kvindelivet i fast afgrænsede faser finder jeg som kønsteoretiker og feminist videnskabeligt uholdbar og politisk verdensfjern. Ikke engang som utopisk tanke siger den mig noget.

Hvad med lidt modspil?

Jeg tror ikke på kvinders biologisk betingede særart eller forestillingen om, at det er (eller burde være!) muligt at løse modsigelserne mellem uddannelse/arbejde/karriere og parforhold/moderskab ved at vente med at kaste sig ud i samfundslivet, til

“elsketiden” er forbi, og så lade sig forsørge af andre så længe. Som kønsteoretiker er Nynne Koch for mig ikke noget overbevisende dansk svar på den lidt ældre Simone de Beauvoir.

Jeg sidder og får lyst til at diskutere og bliver frustreret over, at Karen Syberg har valgt blot og bart at gøre sig til mikrofonholder for Nynne Kochs synspunkter. Hvad med lidt modspil på læsernes vegne? Dialogformen i eftertanke-afsnittene kunne have lagt op til det. - Nej, det er selvfølgelig ikke muligt, hverken etisk eller genremæssigt. En kønsteori, der er så snævert sammenvævet med det personlige liv, kan man som interviewer ikke undsige uden at undsige både erindringen og den erindrende selv. Og det gør man ikke, når hovedpersonen er 84 år.

Men al respekt for Nynne Kochs

pionerindsats for den tidlige danske kvindeforskning. Den historie er værd at huske på for os, der var med i de tidlige år, og at genfortælle for nye generationer.

Og så skal jeg huske at fortælle, at bogen er godt illustreret med billeder af Nynne Koch fra helt lille pige til gammel, livserfaren dame.

Nynne Koch døde den 15. maj 2001, 85 år gammel.

Kirsten Gomard er cand.mag, lektor og centerbestyrer ved Center for Europæiske Kulturstudier med Afdeling for Kønsforskning ved Aarhus Universitet.

Anmeldelsen bringes med tilladelse fra Kvinfo, som har haft den på Internettet i tidsskriftet Forum.

Lars von Trier fra A til Z

Vidende, klar og personlig monografi om Lars von Triers film har internationalt format

Peter Schepelern: Lars von Trier - tvang og befrielse. Rosinante Forlag 2000. 326 s. 349 kr.

Af Rune Kühl

Lars von Trier er ikke til at komme udenom. Det lader sig simpelthen ikke nægte, at hans film er væsentlige - hvad enten man nu kan lide dem eller ej. Det spændende ved von Triers værk er ikke mindst de lidenskabeligt delte meninger: Man er ikke bare ligeglad - og man glemmer ikke hans film, når man én gang har set dem.

Breaking the Waves blev således hyldet som et mesterværk af en næsten samlet anmelderstand, men den affødte også voldsomme reaktioner fra folk, der bl.a. mente, at filmen kolportererede en reaktionær opfattelse af kvinden som offer. Hertil kan man indvende, at det måske netop er reaktionært at kræve, at enhver kvindeskikkelse

skal være repræsentativ og endda forbilledlig. Filmens skildring af en mandlig psykopat vækker jo sjovt nok ikke forargelse på hele mandkønnets vegne!

Der var også andre indvendinger mod filmen: Nogle blev helt bogstaveligt søsyge af det flaksende, håndholdte kamera og måtte forlade biografen. Selv havde jeg vanskeligt ved at tro på, at den enfoldige Bess for anden gang opsøger den psykopat, der allerede tidligere har mishandlet hende, og som nu tager livet af hende. Det forekom mig i for høj grad at være resultatet af en kynisk manuskriptforfatters bestræbelser på at få kabalen til at gå op.

Men nu, fem år efter filmens premiere, er *Breaking the Waves* stadig en film, man taler om, og som afstedkommer ofte ret højtflyvende filosofiske og eksistentielle overvejelser. Som andre von Trier-film, har den altså vist sig at være uomgængelig

og uforglemmelig i bogstaveligste forstand. Og det er jo en sjælden egenskab.

Netop derfor er Lars von Trier en instruktør, som det lønner sig at læse - og skrive - om. Mens vi ubekymret lader os underholde af en film som *Den eneste ene* uden at føle trang til mere dydbeborende studier, er der noget ved von Triers film, som får i hvert fald denne tilskuer til at spørge: Hvordan gør han? Hvor får han det fra?

Rasende interessant

Disse spørgsmål besvares grundigt i Peter Schepelerns bog *Lars von Triers film - tvang og befrielse*. Det er anden og reviderede udgave af den lovpriste og prisbelønnede *Lars von Triers elementer* fra 1997. At det allerede tre år efter førsteudgaven skønnes rentabelt at udsende anden udgave, siger noget om den voldsomme interesse for Triers film, som naturligvis ikke er blevet mindre, efter at *Dancer in the Dark* vandt "De Gyldne Palmer".

Schepelern, der er lektor i filmvidenskab ved Københavns Universitet, går systematisk og kronologisk til værks. Først berettes om von Triers besynderlige familiebaggrund. Moderen mente at kunne udstyre sin søn med kunstneriske gener ved at undfange ham med en elsker, der var en fjern efterkommer af komponisten Hartmann, men som selv beklædte en prosaisk embedsmandsstilling. Dette primitive genetiske eksperiment synes snarere at bekræfte, at miljø er vigtigere end arv: I løbet af opvæksten blev drengen Lars på alle måder opmuntret til kunstnerisk skaben. Han var bl.a. skuespiller i en Thomas Winding-



Breaking the Waves. Lars von Trier og Stellan Skarsgård on location i Skotland. 1995. (Foto: Rolf Konow, Zentropa.)

børneserie, og moderen forærede ham tidligt et smallfilmkamera.

Dernæst følger den rigt illustrerede gennemgang af filmene fra den 11-årige Lars Triers første smallfilm over diverse amatørfilm og filmskoleøvelser til de egentlige spillefilm med plads til en gennemgang af reklamefilmene og musikvideoerne undervejs. Det er rasende interessant at læse om filmenes tilblivelse - om de bagvedliggende ideer og de højst originale tekniske eksperimenter.

Ekstremt detaljeret

Kapitlerne er bygget nogenlunde ensartet op: Et kortfattet handlingsreferat efterfølges af afsnit om tilblivelse, metode og modtagelse, hvorefter kapitlet afrundes af nogle betragtninger om filmenes stil og tematik og især deres "filmhistoriske og kulturelle rødder", som det hedder i forordet.

Denne fremgangsmåde medfører, at vi får en ekstremt detaljeret og, må det formodes, temmelig udtømmende viden om alle ydre omstændigheder omkring filmene. Til gengæld udsættes filmenes indholdsside ikke for den dybtgående og omfattende analyse, man på denne baggrund kunne forvente. Den side af sagen overlader Schepelern trygt til læserne, måske i erkendelse af, at enhver tolkning af et kunstværk alligevel er utilstrækkelig i forhold til kunstværket selv.

Lad os tage kapitlet om den førortalt *Breaking the Waves* som eksempel på Schepelerns metode: Vi følger historiens tilblivelse gennem adskillige synopser, såkaldte *treatments* og manuskriptudkast. Mens Bess i den endelige film ikke føler lyst ved sine seksuelle udskjelser til ære for den lammede ægtemand, er hun i de tidligere udkast betydelig mere beslægtet med den masochistiske heltinde i *O's historie* og

dennes utallige trivialpornografiske efterkommere. Men hvis Bess følte lyst, ville det jo ikke være et offer, hun bragte, så efterhånden som historien blev mere religiøs, blev den også mindre pornografisk.

I den forbindelse refererer den meget vidende Schepelern først til Susan Sontags betragtninger om slægtskabet mellem seksuel og religiøs besættelse, så til Berninis barokskulpturer af henførte helgeninder og til Markis de Sade. Bess jævnføres desuden med heltinderne hos bl.a. Goethe, Wagner, Ibsen og Fellini samt i *1001 Nat*, *Dracula*, *King Kong* og *Betty Blue*. Slutningens mirakuløse kirkeklokker sammenlignes med andre metafysiske filmbilleder fra Tarkovskij, Hitchcock og Dreyer til *Nærkontakt af tredje grad*.

Præcis karakteristik

Den oprindelige inspiration til *Breaking the Waves* fik Trier åbenbart fra en sentimental billedbog betitlet *Guld Hjerte*, som til hans kulturradikale forældres misbilligelse på en eller anden måde var havnet i barndomshjemmet. Her kommer Schepelerns forkærlighed for minutøst detaljerede udredninger til fuld udfoldelse: Ikke nok med at hele billedbogens tekst gengives, vi får blandt meget andet også at vide, at bogens mål er 24 x 35 cm, og at fem af bogens sider gengives som farveillustrationer. Dertil kommer oplysningen om *Guld Hjerte*-bogens nære slægtskab med Grimms eventyr *Die Sterntaler* og den svenske billedbog om *Burre-Busse*. Begge disse historier får vi oven i købet også illustrationer fra!

Meget betegnende rundes kapitlet om *Breaking the Waves* af med en række elegant turnerede, ubesvarede spørgsmål, som fortjener at blive citeret i sammenhæng. Tilsammen danner de en mere præcis karakteristik af Triers modsætningsfyldte fil-

miske univers, end nok så mange entydige vurderinger kunne have gjort:

Står godhedens mirakuløse sejr til troende? Kan filmen tages for pålydende, eller er det endnu en virtuos leg med en genres spilleregler? Er Trier en nyreligiøs vækkelsesprædikant fuld af mirakuløst sludder og damebladsvrøvl - eller er han en genial fortæller med et stænk af kynisme? Er han en troende katolik, der hylder en kvindelig martyr, eller en djævlblændt manipulator, der trykker på de rigtige knapper? Har fromheden besejret den mørke lyst, eller har Trier simpelt hen arbejdet sig frem til den mest virkningsfulde behandling af stoffet?

Svarene brydes i bølgerne.

Som det fremgår, er detaljerigheden i Schepelerns monografi overvældende på grænsen til det absurde. Men mirakuløst nok opleves detaljerne som vedkommende og interessante, og man bliver virkelig klogere på von Triers værk.

At dette lykkes, skyldes ikke mindst Schepelerns beundringsværdigt klare stil, der underspiller forfatterens subjektive meninger og vurderinger til fordel for nøgterne iagttagelser, men som alligevel opleves som særdeles personlig. Det viser sig bl.a. i bogens helt specielle form for humor, der hele tiden bobler op til overfladen, på en gang elskværdig og respektløs.

Viddet kommer eksempelvis til udtryk i denne bemærkning om de fire dogme-instruktørers kaotiske nytårseksperiment, hvor fire tv-kanaler samtidig viste hver deres rodede fragment af en direkte transmitteret, semi-improviseret spillefilm:

Hvis Hamlet var fortalt på den måde, kunne man let risikere at gå glip af genfærdsscenen og så i stedet spille tiden med at se Ofelia file negle.



Illustration fra Grimms eventyr om Die Sterntaler - en af kilderne til Guld Hjerte.

At læse *Lars von Triers film - tvang og befrielse* skærper opmærksomheden, ikke blot over for von Triers mærkelige og bemærkelsesværdige film, men over for film i det hele taget. Undervejs kommer man uvægerligt til at nære en voksende beundring og respekt for Lars von Trier: For instruktøren, som har vundet verdensry ved at genopfinde film-sproget for hver film, han laver. Og for igangsætteren, som i stedet for at tage til Hollywood, med dog-me-konceptet og Zen-tropa-selskabet har skabt sit eget Hollywood og pustet nyt liv i dansk film. I offentligheden er han næsten mest kendt for sine neuroser og fobi-

er, men egentlig er det vel mere bemærkelsesværdigt, at han ikke lader sig standse af dem.

Fra den gule undergangsverden i *Forbrydelsens Element* til den løslupne fortælleglæde i *Riget*, fra den kølige formalisme i *Europa* til den musikalske patos i *Dancer in the Dark*, har Lars von Trier skabt en række uomgængelige og uforglemmelige film.

Og Peter Schepelern har skrevet en bog, der som sit emne har internationalt format.

Rune Kühl studerer litteratur, skriver artikler og laver radio.

Flygtige mesterværker

*Smuk og vidtfavnende antologi afsøger tableauet som æstetisk udtryk -
ikke alle bidrag går dog ud fra en lige klar idé*

*Elin Andersen & Karen Klitgaard
Povlsen red.:*

*Tableau. Det sublime øjeblik.
Klim, 2001. 208 s., 250 kr.*

Af Gunilla Hermansson

Hendes dans er kun en række af flygtige mesterværker, hvoraf man gerne ville fastholde hvert eneste for evigt.

Mme de Staël 1810 om Ida Bruns attitudekunst.

Tableauet som personlig dannelse, som politisk ritual, som havekunst ... tableauet i fortællingen, i maleriet, fotografiet, dramaet ... tableauet hos Diderot, Goethe, Kierkegaard og tilmed hos en glemt forfatter som Valdemar Thisted. Det og meget mere kan man blive klogere på i antologien *Tableau. Det sublime øjeblik*, redigeret af Elin Andersen og Karen Klitgaard Povlsen.

I indledningen siger de to redaktører om bogens omdrejningspunkt, at det refererer til

de æstetiske udtryk, der opstår, når en kropslig handling standses i et stillbillede eller i en attitude i forskellige æstetiske udtryksformer som drama, maleri, skulptur, litteratur m.m. (s.18).

Tableauet er med andre ord et af de begreber, som går på tværs af kunstformerne, og som involverer helt basale ting som krop, standsning og bevægelse. Det gør det imidlertid ikke nødvendigvis mere håndgribeligt eller entydigt.

Grænsedragninger

Som antydning af undertitlen ser redaktørerne en forbindelse mellem tableau-begrebet og begrebet om det

sublime. I indledningen skitserer de en slags forhistorie for tableauet i den religiøse kunst og for det sublime i den æstetiske teori fra Pseudo-Longinus til Goethe. Begreberne forenes så i diskussionen mellem Winckelmann, Lessing og Goethe m.fl., som tog udgangspunkt i tolkninger af den såkaldte Laokoon-gruppe fra ca. 25 f.Kr., og som handlede om grænsedragninger og hierarkisering af kunstarterne.

I en anden hurtig linietrækning kommer kroppen med i den idéhistoriske forskydning fra et fokus på det erfarede (kunst)objekt til det erfarende, oplevende, sansende subjekt - hvilket redaktørerne knytter til den stigende sækularisering og (måske lovligt bombastisk) "afvisningen af transcendentale principper". Marianne Raakilde Jespersens artikel om 'En skøn sjæls bekendelser' fra Goethes *Wilhelm Meisters læreår* (1795-96) viser dog, at det transcendentale og det religiøse på ingen måde er udgrænset i den periode, antologien koncentrerer sig om (1750-1850).

Omvendt er der en vis logik i, at Kierkegaard umiddelbart vil møde tableau- og attitudekunsten med en "hård protestantisk kritik", som Lasse Horne Kjældgaard skriver:

Hele forestillingen om at man kan synliggøre inderlighedens intense bevægelse i kropssproglige stillinger fremstilles her og adskillige andre steder som slet og ret latterlig. (s.178).

Ikke desto mindre finder Kjældgaard ikke blot en problematisering på flere niveauer af Lessings og Heibergs æstetiske grænsedragninger, men også veritable tableauer

på afgørende steder i Kierkegaards pseudonyme skrifter. De indgår i et opgør med det narrative princip for billedkunsten og i sidste ende med et opgør med den æstetiske fremstilling overhovedet, mener Kjældgaard og peger videre til

dét som først for alvor blev et tema i en senere tids æstetik, nemlig spørgsmålet om hvordan det kontingente, det flygtige eller det transitoriske lader sig fremstille. (s.193).

Standsnings og øjeblik

Diskussionen fra slutningen af 1700-tallet om, hvordan de forskellige kunstarter betyder, hvad de kan, og på hvilke måder de adskiller sig fra hinanden eller kan træde ind på hinandens gebet, fortsættes altså i de ni artikler i antologien. Problemet er uhyre komplekst, og det er ikke altid lige let - hverken for artikelforfatterne eller for læseren - at holde rede på, hvornår det standsede øjeblik vitterlig er en standsning af en bevægelse eller handling (og i sig selv har en varighed), og hvornår standsningen er noget, der sker i det analytiske øje på trods af øjeblikkets flygtighed. Elin Andersen skriver eksempelvis om Diderots tableau-begreb:

...kernen i det billedlige udtryk forbliver den betydningsmættede gestus, øjeblikkeligt standset i sin dynamiske bevægelse for at vidne om vitale kræfter både i mennesket og i universet. Dermed introducerede han også den moderne fascination af det paradoksale i tableauet, nemlig af bevægelsen fanget i sin standsning og af at tillægge det uudtalte betydning. (s.25)



På antologiens forside: Canovas skulptur "Amor og Psyke".

Men den sublime gestus hos Diderot er ikke i Elin Andersens eksempler udpræget *standsede* bevægelser, men netop et *tableau mouvant*. Det er derimod erkendelsen eller læsningen der foregår i "et nu" i *sjælens* uophørlige *tableau mouvant* (jf. s.26-27).

Spørgsmålet er også, om tableauet som teknik kan sidestilles med kroppen som medium for subjektet i en tekst, såsom Marianne Raakilde Jespersen synes at gøre det? I 'En skøn sjæls bekendelser' er især sce-

nen efter duellen og spejlsenen tydelige eksempler på tableau-formationer i teksten. Men billedligheden er yderst sparsomt i den første beretning om barnets blodstyrtning og ni måneders sygeleje. Det er ikke "et standset øjeblik, der narrativt forlænges" (s.87), men vel helt enkelt en tilstand uden narrativ fremdrift?

Den paradoksale tid og erfaringen

Elin Andersens artikel om den sublime gestus som tableau hos Diderot peger på en anden interessant forhistorie, nemlig forbindelsen mellem sprogteorien og tænkningen over gestikken (det ikke-sproglige sprog) i midten af 1700-tallet hos Condillac, Rousseau og Diderot. Deres spekulative sprog-"arkæologi" var et forsøg på at nå bag om det retoriske

og konventionelle til et mere oprindeligt og naturligt udtryk. Det føjer en yderligere dimension til spændingen mellem det, der er i tid, og det, der samler sig i et øjeblik. Denne yderligere dimension er problematikken angående erfaringens former: successiv eller øjeblikkelig? Dens udtryk: inden for eller uden for det diskursive sprogs rækkevidde? For ikke at tale om dens demokratiske spændvidde: umiddelbart forståeligt, en betydningsmættet hieroglyf for de indviede, eller snarere

en friset betydning med appel til enhvers medskaben?

Problemet om tableauets paradoksale tid er ikke kun uhyre komplekst, men vedkommende - også for senere tiders æstetiske diskussioner. Det får Lars Kiel Bertelsen på overbevisende vis demonstreret i sin artikel om fotografiets forudsætninger i tableau-kunsten. Her peger han på, at tableauets paradoksale tid overlevede selv i øjeblikksdyrkelsen i snapshot'et, og at interessen for tableauet i dag har en vis forbindelse til vores magt over videomaskinens pauseknap og det nyere internetfænomen, de såkaldte *video thumbnails*, der foretager en sammenføring af billedet og filmsekvensen.

Knap så overbevist er jeg om Bertelsens påstand, at tableauet opløser modsætningen mellem det statiske og det bevægelige. Muligvis sigter han dog mere til en slags uforsonlighed end til spændingen mellem de to vektorer, som ikke i mine øjne mister (eller kan miste) sit energipotential.

Offentlig iscenesættelse

Med Karin Esmanns artikel om landskabshaven og især med Tine Damsholts og Thomas Lyngbys kyn-dige undersøgelser af tableauets rolle i en offentlig iscenesættelse af borgerlig, politisk selvforståelse, rykker diskussionen ud af den mere finkulturelle sfære af kunstnere over for tilskuer. Karin Esmann påviser den naturlige, engelske haves iscenesættelse med forlæg i malerkunsten og klassisk litteratur, og hvorledes tableauerne har dannet forudsætning for en moderne natur-opfattelse med centrum i det sansende og oplevende individ.

Antikke elementer indgik også i bedsteborgernes og militærfolkets fejring af kongefamiliens mærkedage. Fra bordplan til taler og koreograferede tableauer var de politiske

ritualer et led i subjektiveringen både af det kollektive subjekt (folket) og individet, inspireret af den franske revolution og ideerne om enhed og lighed, mener Tine Damsholt. Thomas Lyngby tager også fat i patriotismen som en ny vi-identitet og ser på H.C. Knudsens "Dannebrogsvalfart", hvor udvalgte, stedlige borgere indgik i forestillingen og blev en del af den rystende og opbyggelige tolkning af tabene og lemlestelserne fra slaget på Reden 1801.

Efterklang

Tableauet havde sin tid både som attitudekunst og som patriotisk opbyggelse og blev hurtigt genstand for kritik og parodi. Således kan Jens Hougaard genfinde de to gennemgående kvindefigurer i den romantiske litteratur i senere parodiske og problematiserende udgaver. Den ene er den kunstske, klassiske, harmoniske skulptur og den anden den skønne sjæl, som Hougaard i sin hurtige skitse karakteriserer som et efterlessingskierkegaardsk kunstværk, der skal opfattes med en højere sans, end de fem kendte. Samtidig viser antologiens mange vinkler og perspektiver, at tableauets grundlæggende problematik fortsat er levende i de æstetiske overvejelser, men sandelig også at det som kunstnerisk udtryk

stadig har en fascinationskraft.

Tableau er en smuk bog, der ikke blot lader tekst og billede (en todimensionel repræsentation af Canovas skulptur 'Amor og Psyke') afbalancere hinanden på forsiden, men som også giver sig plads til at lade litteratur- og illustrationshenvisninger stå roligt afgrænset for sig i stedet for presset op mod teksten, som man ofte ser det.

Ikke alle bidragsydere har reflekteret lige meget over tableau-begrebet eller har en lige klar idé med, hvad de vil med det. Det fælles referencepunkt, hvorudfra de mange vinkler på stoffet breder sig, er antologiens styrke, men det kan samtidig være en svaghed i forhold til læseren, der beslutter sig for at pløje sig igennem værket fra ende til anden. Hvor uomgængelige de end er, truer især den gentagne henvisning til Diderot og gennemgangen af Laokoon-debatten at få genkendelsens glæde til at glide over i let irritation. I forvejen er det én af artiklens dyder at vække lyst til "mere", og derfor er det ærgerligt at der bruges plads til "det samme".

På trods af de spørgsmål og forhold, der altid vil melde sig, vil jeg fastslå, at *Tableau* er et lærerigt og inspirerende værk. Det er mig bekendt et af de første danske forsøg på at indkredse og samle ekspertise og viden om det vidtfavnende

tværæstetiske fænomen, og som sådan er det godt. Som en forløber med et lidt mere specialiseret omdrejningspunkt kan nævnes antologien *Den optiske fordring* om den visuelle kultur omkring Ibsens forfatterskab (red. Erik Østerud, Aarhus Universitetsforlag 1997).

Den noget gruvækkende, men også bevægende beretning om Ida Bruns skæbne som sin moders kunstværk og dannelses-eksperiment vil ikke slippe mig lige med det samme. I Idas attituder, skriver Klitgaard Povlsen, forenedes ét nu (kroppen i rummet) og et vældigt historisk perspektiv (allegoriens henvisninger):

Som de antikke, mytologiske kvindefigurer, som de fragmenteret overleverede statuer af dem, var hun allerede med sin unge, spæde krop på vej ind i historiens opslugende gab, på vej til at blive ruineret som skønhed. Den ultimative standning eller metamorfose - døden, ødelæggelsen, nedbrydningen - foregik for publikums øjne sekunder efter at de havde set et glimt af den udødelige marmor i den levende krop. (s.98)

Gunilla Hermansson er cand.mag. i nordisk litteratur og ph.d.-stipendiat ved Institut for Nordisk Filologi, Københavns Universitet.

Fordømt og dødsdømt efter fødsel i dølgsmål

Samfundets normer og moral gjorde det tidligere umuligt åbenlyst at få et barn uden for ægteskab. Det åg er taget fra nutidens kvinder - i Danmark, men ikke overalt

Beth Grothe Nielsen: Letfærdige Qvindfolk. Om Gisle Nielsdatter og andre barnemordersker. Aarhus Universitetsforlag 1999. 235 s.

Af Mary-Ann Kromann-Andersen og Lene Marie Dideriksen

Beth Grothe Nielsens bog *Letfærdige Qvindfolk* blev udgivet første gang i 1982 på forlaget Delta. Som begrundelse for 2. oplag beskriver forfatteren i forordet til bogen, hvordan hun er stødt på dødsdømte barnemordersker i sit arbejde i Afrika. Hun refererer endvidere, hvordan situationen for enlige mødre de seneste årtier stadig forværres i England og USA.

Forfatteren er lektor i proces- og kriminalvidenskab ved Aarhus Universitet, og i bogen hedder det manende, at en tilbagegang for kvinders retlige situation er mulig. Vi må se det i tråd med det tilbageslag, der er blevet diskuteret i forhold til kvinders generelle situation.

Bogens titel gengiver dele af ordlyden i den retlige anklage, som barnemordersker i det 17. og 18. århundrede dødsdømtes efter: De var letfærdige qvindfolk. Dødsstraffen for barnedrab og fødsel i dølgsmål blev afskaffet med straffeloven af 1866.

Bogen består af tre kapitler: "Forbrydelserne", "Omstændighederne" og "Forandringerne". Underafsnittene fortæller, hvad hvert afsnit centrerer sig om, således f.eks. under "Forbrydelserne": Danske Lovs regler, lovens begreber og virkeligheden, sagens gang, dommen, (..) henrettelsen, forbrydernes udbredelse. Under "Omstændighederne": kvinden, barnefædrene og de andre, straffen for lejemål [samleje uden for ægteskab], ægteskabshindringerne, faderskabet og de uægte børn og

andre retlige og sociale forhold. Under "Forandringerne": Retlige og sociale reformer, reformer og reformforsøg i straffesystemet, den samfundsmæssige baggrund, historiens videre forløb, domme angående barnedrab m.m.

Elendighedsforskning

Bogens anvendte metode er den dokumentariske, hvis mål det er at afdække og beskrive faktuelle forhold. Fremstillingen er således meget beskrivende, sober og kølig, men implicit solidarisk med barnemordersken, hvis forhold i samfundet ofte var meget belastede. Tesen er altså, at årsagen til fænomenet skal søges i samfundsforholdene. Bogen er forfattet inden for et paradigme, hvor afdækning af et problem menes at føre til erkendelse og mobilisering, efterfulgt af forbedringer af de påviste forhold.

Denne kritiske metode har sin rod i 70'ernes politisering, bl.a. repræsenteret af Frankfurterskolen. Herbert Marcuse citeres umiddelbart før indledningsafsnittet:

"Magthaverne har altid været i stand til at styre kærlighedens kræfter" (1972).

Og metoden hænger desuden uløseligt sammen med den udmærkede elendighedsforskning, der er foretaget inden for kvinde- og kønsforskningen, som absolut har og har haft sin berettigelse. Og som genuin grundforskning inden for et historisk og retligt felt har bogen absolut sin berettigelse. Men ligefrem læse den som Inger Dübeck - det gjorde vi nu ikke. Hun anmeldte bogen i *Politiken*, hvor hun - som citeret på bogens bagside - skriver: "Forfatteren har en levende og medrivende

pen. Det er kriminalreportage på højt plan". Stoffet er for faktisk til at blive læst som kriminalreportage. Men vi giver Inger Dübeck aldeles ret i, at "alt hvad forfatteren fremlægger er veldokumenteret og velargumenteret."

Årsag og virkning

Det psykologiske felt er ikke Beth Grothe Nielsens projekt. Derimod siger hun:

Samfundsstrukturen satte snævre grænser for, hvilke retlige og faktiske reformer, der kunne gennemføres. Det er påvisningen af disse grænser, der er hovedformålet med historien om de "letfærdige Qvindfolk".

Hun legitimerer desuden sit projekt således:

Med kendskab til sammenhængen mellem samfundsstruktur og reformmuligheder i tidligere tider kan nutidens kvinder med større sikkerhed gennemskue samfundets aktuelle struktur og de muligheder for forandringer, den giver. Derved kommer et realistisk grundlag for krav om strukturændringer også til syne.

Der var formentligt ikke meget spillerum for 1700-tallets "letfærdige kvinde", og vi savner måske en mere psykologisk forståelse af årsag og virkning, også når Beth Grothe Nielsen sammenligner med 1974, da hun læste om en 16-årig piges skæbne. Så opstår der problemer, mener vi, for her er vi trods alt i en anden kontekst. Beth Grothe Nielsen siger:

Et svangerskab, der holdes hemmeligt, en fødsel, der foregår i dølgsmål, et

nyfødt barn, der prisgives, forekommer selv i vore dage.

Min interesse for sagen opstod i 1974, da jeg i avisen læste om en 16-årig piges skæbne. Hun havde af sine stærkt religiøse forældre altid fået at vide, at seksuel omgang inden ægteskabet var en dødssynd.

Hun fødte alene på sit ungdomsskole-værelse - måske var det en dødfødsel, måske ombragte hun sit barn. Vi er i 1974 i et industrielt og moderne samfund, hvor aborten faktisk er indført. I denne kontekst ville det måske være belejligt at nærme sig det psykologiske og evt. at tale om religiøse neuroser etc., hvis man ønsker at forstå baggrunden for det barnedrab, der foregår i 1974. Vi savner altså den psykologiske tilgangsvinkel, der kan være med til at fortælle os, at der er forskel på den fødsel i dølgsmål og det barnedrab, der foregår i 1974 og i 1774.

Forbryderen som offer

Ugeavisen *Århus Onsdag* bragte ultimo 2000 en artikel med Beth Grothe Nielsen under rubrikken "Tanker i tiden". Her møder vi overskriften: "Børn og kriminalitet: Strengere straffe gør ondt værre." Denne holdning afspejles også i *Letfærdige Qvindfolk*. Banalt sagt: Straf hjælper ikke, tværtimod, fordi parterne er underlagt og undertrykt af en samfundsstruktur, der igen gør "os" kriminelle. Artiklen i *Århus Onsdag* handler om førstegenerations-danskerne og de voldtægter, der også i den seneste tid igen har præget billedet - og medierne.

I *Letfærdige Qvindfolk* beskrives forbrydelserne nok, men forbryderen betragtes som uskyldig og som det egentlige offer for samfundsstrukturen. Forfatteren forholder sig simpelthen ikke til det forhold, at de "letfærdige Qvindfolk" er skyldige i at slå deres børn ihjel, hvor-



Wiedevelt: Jomfru på Fødelstiftelsen.

dan man end vender og drejer det. En kvinde tramper sit barn ihjel med træsko på.

Men Beth Grothe Nielsens vægtning skyldes formentlig igen, at hun anser individets indflydelse på samfundsstrukturen begrænset, og hun behandler denne struktur mere indgående, end hun behandler individet og dets skyld. Hun anser den skyldige som offer. Offer for samfundets struktur, lov og regler, magtens og pengenes fordeling. Naturligvis.

Artiklen i *Århus Onsdag* drejer sig lidt firkantet sagt om, at de unge andengenerations-drenge egentligt er uskyldige i den voldtægt, som de bedriver, fordi de er ofre for uklare signaler fra det danske samfund. Beth Grothe Nielsen udtaler, at selv små 11-12 års piger ligner "små ludere". Mere eller mindre underforstået: At man egentlig ikke kan for-tænke drengene i at voldtage dem?!

Solidaritet

Sådanne udsagn viser dels en misforstået humanisme, dels en begrebsforvirring samt et arkaisk kvindesyn, der impliciterer en velkendt, men uhyggelig *blame the*

victim-holdning, specielt når man taler om 11-årige. Hvor skal man have solidariteten, når forbryderen (den, der rent faktisk begår voldtægten) ses som offer, for så bliver det reelle offer, som f.eks. kan være en psykisk handicappet, ung kvinde, nemlig skyldig i den forbrydelse, der overgår hende.

At give voldtægtsofferet skylden for, at hun er blevet voldtaget, er en gammel og desværre velkendt magthaverstrategi. Den benytter Beth Grothe Nielsen, når hun bebrejder den 11-årige og hendes forældre, at hun ligner en luder og derfor implicit anmoder om at blive behandlet som en sådan.

De 11-årige, vi kender, er måske nok avanceret klædt, men ligner på ingen måde "små ludere".

Solidaritetsbegrebet kan blive selvmodsiggende, når det udfoldes; Solidariteten med nogle slags ofre, de "sande" ofre, om man vil, går fløjten. Drude Dahlerup påpeger i oversigtsartiklen "Når man ikke kan se skoven for bare træer", at Foucault så at sige falder i en logisk fælde, når han føler solidaritet med den voldtagede landsbytosse - og ikke landsbytossens offer.

Letfærdige Qvindfolk er en udmærket grundforskningsbog, der minutøst beskriver barnedrab og dertil hørende straf fra ca. 1750 til vor tid. På trods af denne anmeldelses kritik er det positivt - i en tid da kvindeforskningen er trængt - at der udgives bøger, der beskæftiger sig specifikt med kvinder og deres uhyre vanskelige kår igennem historien.

Mary-Ann Kromann-Andersen er cand. mag i religionshistorie og Køn, Kommunikation og Kultur.

Lene Marie Dideriksen er cand. mag i kunsthistorie og religionshistorie og soci- alrådgiver.

Forventninger og virkelighed på Humaniora

Tæt og nøgtern bog om de humanistiske fags mangfoldighed og paradokser medvirker til at afmystificere feltet for nuværende og kommende studerende

Per Fibæk Laursen. Ind på Humaniora. Gyldendal Uddannelse, serien Carpe. 137 s. 148 kr.

Af Jette Odgaard Villemoes

Når man som potentiel studerende overvejer et studium på Humaniora, er det ofte ud fra en forestilling om, at man godt kunne "tænke sig noget med litteratur" eller "blive endnu bedre til f.eks. fransk, engelsk eller tysk." Det sker desværre temmelig ofte, at de nye studerendes forventninger ikke står mål med virkeligheden på studiet, og ofte kommer det bag på de nye, at studiets abstraktionsniveau er så højt. Man læser ikke fransk for at blive god til at tale det (det er en bivirkning!), men for at studere dets fonetik, grammatik og kulturhistorie. Litteraturvidenskab handler ikke primært om litteraturen, men i højere grad om de forskellige teorier, der bruges til at belyse forskellige forhold omkring litteraturen i mere videnskabelig forstand.

Per Fibæk Laursens bog *Ind på Humaniora* er et værdifuldt supplement til de informationer, som alle potentielle studerende bør indhente, før de ansøger om optagelse på et humanistisk studium. Den kan være med til at gøre de unges forventninger mere realistiske, men den er for generel i sin tilgangsvinkel til at kunne udrydde alle romantiske forestillinger om, hvad humaniora er, men det er vi på Humaniora vel i grunden heller ikke interesseret i...?

En ting, der forekommer mig slående, når humanister diskuterer, er alle de forskellige synsvinkler, der bringes på banen. Evnen til at se en ting eller et emne fra forskellige synsvinkler anses for at være et af kendetegnene ved det, der flere ste-

der betegnes "de generelle humanistkvalifikationer". Men i bund og grund er det vel en evne, de fleste mennesker, akademikere eller ej, er i besiddelse af. På universitetet er det blot én af de ting, der bliver særligt trænet og opøvet gennem studiet.

Mangfoldigheden

Per Fibæk Laursens bog kan læses med forskellige indgangsvinkler. Læser man den som et videnskabeligt stykke arbejde, udført af en lektor i pædagogik, er man gået galt i byen. Læser man den som en generel indføring i, hvad det vil sige at læse på et humanistisk fakultet, er man mere på rette vej. Men selv inden for de forskellige humanistiske fag er der forskellige måder at arbejde på, forskellige vinkler at arbejde med stoffet på. Den måde, man arbejder på i fremmedsprogsfagene, er væsensforskellig fra arbejdsmåden i de mere teoritunge fag som f.eks. litteraturvidenskab eller medievidenskab. Og selv inden for sprogfagene er synsvinklen på, hvad det er væsentligt at skulle lære, forskellig.

Går man helt ned i detaljen og ser på den enkelte studerende eller underviser, er der ikke to mennesker, selv på det samme fag, der har helt ens holdninger og tilgange til faget. Og det er noget af det, der er så vanvittig spændende ved humanistiske studier. Forskelligheden, mangfoldigheden og de uanede mængder af stof, man kan kaste sig over. Men det kræver, at man finder nøglen til alle herlighederne, og det kan godt være svært.

Per Fibæk Laursen forsøger i bogen at afmystificere de humanistiske studier, der af mange nye og

potentielle studerende i al almindelighed og folk uden for universitetsverdenen i særdeleshed betragtes som ret diffuse størrelser. Det lykkes ham et godt stykke hen ad vejen, og det skal jeg komme nærmere ind på.

Især for de nye

Per Fibæk Laursen definerer meget klart i forordet, hvem hans målgruppe er, og hvilket sigte han har med bogen. Målgruppen er nye og potentielle studerende, og sigtet er at forklare, hvad humaniora egentligt er, hvad det går ud på og at søge at give et svar på, hvordan man lærer humaniora. Det er et imponerende emne at tage hul på, og der kunne skrives (og er blevet skrevet) lange afhandlinger om det. På de 130 sider, bogen fylder, kommer Per Fibæk Laursen temmeligt langt omkring og får tegnet et generelt billede af humaniora og dets historie.

Hvad bogens målgruppe angår, så kunne den sagtens udvides til at omfatte ikke blot nye og potentielle studerende, men også 2. og 3. års studerende. Selv når man er faldet til på et studium og i og for sig har det godt med det, man går og laver, kan man ind imellem spekulere på, hvor den større sammenhæng er.

Mange når frem til det på egen hånd og gennem faglige diskussioner med medstuderende og lærere, men det er en længere erkendelsesproces, og man er ofte langt henne i 4. og 5. semester, før man begynder at se de store linier i humaniora. Og på det tidspunkt er en del af de nye studerende faldet fra, nemlig de, hvis forventninger til det studium, de havde valgt, ikke stod mål med virkeligheden. Det er så absolut en af de posi-

tive sider ved udgivelsen af en bog som *Ind på Humaniora*, at de unge, der overvejer at søge på Humaniora, kan læse den og få en idé om, hvad det er, der venter dem.

Vinkler og paradokser

De 130 sider er opdelt i ti kapitler, der på forskellig vis belyser humaniora. Med lidt god vilje kan bogen læses på et par dage, selv af utrænede læsere med bare en smule interesse for emnet. Per Fibæk Laursen bruger fem af de ti kapitler på at give forskellige vinkler på humaniora. Både historisk, videnskabsteoretisk, kulturanalytisk, sociologisk og studiemæssigt kommer han omkring emnet. Specielt den historiske vinkel er spændende, idet han i dette kapitel får trukket nogle af de paradokser frem, som man støder på i løbet af et universitetsstudium - vel ikke bare på Humaniora, men på universitetet generelt. Det mest slående eksempel er modsætningen mellem det indviede fællesskab og den almene oplysning, det at mange kandidater efter endt uddannelse skal ud og formidle deres viden til en bred offentlighed.

Der eksisterer et naturligt, fagligt fællesskab på de fleste institutter, hvor lærere og studerende kan tale sammen i et fælles fagsprog. Men man skal såmænd ikke længere end til et hvilket som helst andet institut inden for humaniora, så er man uden for det faglige fællesskab, hvor fagets termer er uforståelige for udenforstående. Siden kræver det ikke så lidt af en omstilling hos den færdige kandidat, hvis vedkommende ikke vil risikere at tale hen over hovederne på de mennesker, han eller hun skal undervise. Modsætningen mellem det indviede fællesskab og den virkelige verden udenfor kan være svær at overvinde.

Allerede i kapitel 2 introducerer Per Fibæk Laursen en miniundersøgelse, som han har foretaget

blandt studerende med henblik på at finde ud af, hvordan de oplever humaniora. Undersøgelsen er baseret på interviews med 17 studerende fra fagene litteraturvidenskab og pædagogik. Kapitlet er illustreret med mange citater fra interviewene, og det er godt. "Der er altså andre end mig, der synes det her er svært", tænker man. Per Fibæk Laursen gør selv opmærksom på, at 17 studerende måske er et lige lovlig spinkelt grundlag at basere en undersøgelse på, og det har han helt ret i.

Overblik og ståsted

De interviewede studerendes generelle betragtninger over humaniora er noget, alle studerende kan forholde sig til, men de metoder, der bruges i litteraturvidenskab og pædagogik, er forskellige fra den fremgangsmåde, der bruges i f.eks. fremmedsprogsgene. Dannelsen af overblik og ståsted inden for det fag, man har valgt at studere, sammen med udviklingen af selvdisciplin er noget, alle studerende kan relatere til. Set i bakspejlet er det jo en voldsom, personlig udvikling, man gennemgår i løbet af de fem-seks år, det tager at læse til cand. mag.

Det kan ikke undre, at de erkendelsesprocesser, man gennemgår, også kommer til at præge én personligt. For potentielle studerende er det et godt kapitel at læse. Men Per Fibæk Laursen skulle have ladet kapitlet stå for sig selv. I kapitel 3 går han et skridt videre og forsøger på baggrund af sin lille undersøgelse at udvikle en model for, hvordan man lærer humaniora. Det er for prætentivt, set i lyset af bogens målgruppe.

Bogen er tænkt som en indføring i humaniora for nye og potentielle studerende, og det gør han selv opmærksom på i indledningen. Det er ikke et stykke videnskabeligt arbejde - da slet ikke på baggrund af så spinkelt et grundlag som en

undersøgelse, foretaget blandt 17 studerende. Alligevel kan videnskabsmanden ikke nære sig for at trække i arbejdstøjet og "...udvikle en model for, hvordan læring af et humanistisk fag udvikler sig" (s. 46), og det bliver hele tredje kapitel brugt til. For potentielle og nye studerende er kapitlet temmelig overflødig, men for 2. og 3. års studerende er det interessant, for de vil kunne sammenligne med deres egne studieerfaringer.

For nye 1. års studerende er det hårdt foderarbejde at sætte sig ind i fagets grundstof. Man er nødt til at have noget basisstof at arbejde med, før man kan begynde at sætte teorierne og det faktuelle stof i relation til hinanden. Og dette foderarbejde foregår meget forskelligt, alt efter hvilket humanistisk fag man har valgt at studere. Så modellen kan måske nok bruges af studerende på de teoritunge fag, men den duer ikke rigtig til f.eks. de moderne fremmedsprogsgene.

Derimod er kapitel 8, 'En studiemæssig vinkel på humaniora', godt at læse for dem, der overvejer et humanistisk studium. Her forklarer Per Fibæk Laursen forskellen på de forskellige abstraktionsniveauer, der eksisterer inden for et fag, og hvis man har forventninger om at komme til at tale flydende fransk ved at læse Fransk, så kan man godt blive skuffet. For det er ikke det primære mål.

Engagementet

Et studium i et fremmedsprogsgene er først og fremmest et studium i sprogets fonetik, grammatik, lingvistik og kulturhistorie. Vil man lære at tale sproget flydende, er det ens eget ansvar, og det kræver ofte et udvekslingsophold i det pågældende land. Fonetikken, grammatikken og kulturhistorien ligger et par abstraktionsniveauer over det at kunne tale sproget, og i studiet af det pågæl-

dende lands historie og litteratur vil man også blive udsat for mere teori- tunge discipliner.

Kapitel 9 indeholder nogle konkrete forslag til, hvordan undervisning og studiemiljø kan gøres bedre. Og her er Per Fibæk Laursen inde på noget væsentligt og samtidigt ret ømtåleligt. De studerende klager over, at lærerne underviser for lidt, fordi deres forskning og publikationer umiddelbart giver mere i forhold til ansættelse og karriere. Og de studerende mangler engagement i deres fag. Især det manglende engagement har været til debat på det seneste.

Mange kommer direkte fra gymnasiet, hvor de er vant til, at tingene i vidt omfang bliver serveret for dem, og når dagens lektielæsning er overstået, kan de holde fri. Men sådan fungerer det ikke på universitetet. Her bliver man i princippet aldrig færdig med at læse om et bestemt emne, der er altid flere vinkler, man kunne belyse. Det er en voldsom omstilling, som de studerende, der kommer direkte fra gymnasiet, skal igennem. Og derfor har de måske ikke så meget overskud til at engagere sig socialt og

fagligt i deres studium. Her mærker fagene på godt og ondt endnu et paradoks. Regeringen ser gerne, at de unge går direkte videre til en lang, videregående uddannelse, men mange unge mennesker er ikke modne nok til de erkendelsesprocesser, et studium kræver. De bruger al deres energi i et forsøg på at følge med og har så slet ikke overskud til det faglige engagement, som er nødvendigt, hvis de skal være med til at præge og udvikle deres fag, noget, som man på de fleste fag har vide muligheder for. Det er en svær og omfattende diskussion, der også har mange indfaldsvinkler.

Den højere mening

Ind på Humaniora giver ikke endegyldige svar på, om et humaniorastudium er noget for én eller ej, men man får et kraftigt fingerpeg om, hvad humaniora er, og om man måske skulle vente et år eller to og få samlet noget (livs-)erfaring, før man søger ind. Den kan anbefales til alle, der overvejer at studere humaniora, men kan dog ikke erstatte de informationer, man under alle omstændigheder bør indsamle ved at gå til Åbent Husarrangementer på det

eller de fag, man overvejer at søge ind på, eller ved at opsøge IVUC-centrene.

I det store hele synes jeg, at bogens mål bliver indfriet. Den kan læses af studerende på flere niveauer. Bogen er bestemt anbefalelsesværdig for dem, der overvejer at søge ind på Humaniora. Men også de nye studerende, som slås ikke bare med det faglige stof, men også med selv at skulle sørge for alting, selv melde sig til eksamen, tjekke opslagstavle, måske falde til i en ny by, måske lige er flyttet hjemmefra eller kommer fra gymnasiet, hvor der bliver sørget for, at man ikke glemmer noget, kan have glæde af bogen. De lidt ældre studerende på 2. og 3. år, der er faldet til på studiet, men ind imellem spekulerer på den højere mening med det, de går og laver, vil kunne læse bogen og måske blive bevidst om nogle processer og forhold i deres studium, som de har gået og tumlet med. Vi kan alle komme ud for perioder i studiet, hvor man spekulerer på, hvad meningen med det egentlig er.

Jette Odgaard Villemoes er stud. mag i fransk (3. år) på Aarhus Universitet.

At forstå arkitektur

Køn, rum og arkitektur sammenfattes tværfagligt i relation til især kvinders livsvilkår

Jane Rendell, Barbara Penner
& Iain Borden (ed.)
Gender Space Architecture
An interdisciplinary introduction.
The Architext Series, Routledge,
London & New York, 2000.

Af Betty Vang.
Gender Space Architecture er en antologi bestående af 39 artikler. Da jeg gennemlæste bogens indholdsfortegnelse, var min første tanke: Jamen, det er jo artikler, som alle har været publiceret før. Hvorfor

lave en sådan antologi, hvis ældste artikel er fra Virginia Wolfs *A Room of One's Own*? Nysgerrigheden blev lidt skærpet. Hvad var formålet med denne bog?

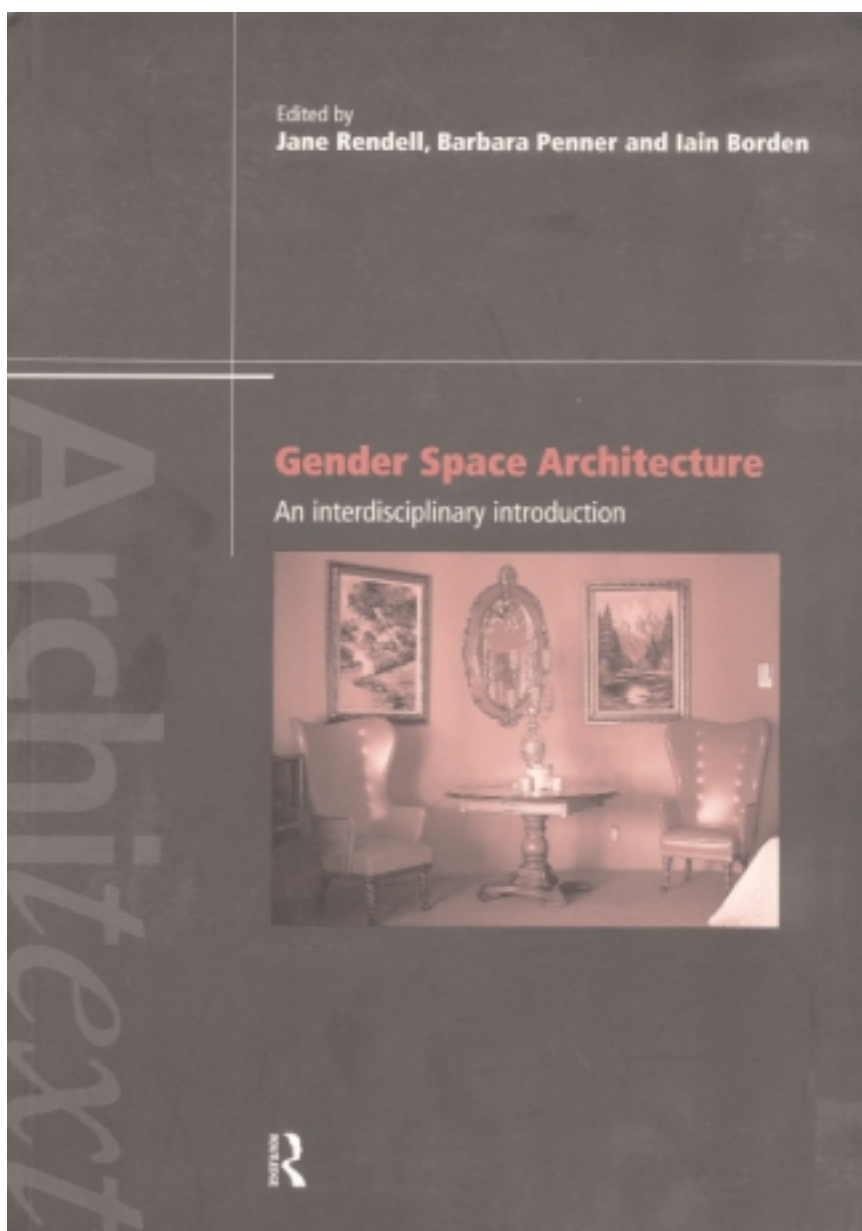
Ifølge redaktørerne er antologien det første eksempel på en bog inden for emneområdet køn og arkitektur, som tværfagligt sammenfatter de mest kendte tekster om køn, rum og arkitektur, hentet fra kunsthistorie, antropologi, kulturstudier, kønsstudier, arkitektur og bygeografi. Hermed gives bogen den brede tolkningsramme og kontekstualisering, som er nødvendig for at forstå arkitektur. Og i særdeleshed for at forstå arkitektur i relation til køn.

Bogen begrænser sig til køn og arkitektur i vor vestlige verden, og hovedparten af artiklerne omhandler det kvindelige køn i relation til rum og arkitektur. Redaktørerne er klar over denne skævhed, men bogen afspejler herved også kønsforskningens historiske udvikling.

I forordet påpeger redaktørerne nødvendigheden af, at arkitektur forstås i en kontekst - i sammenhæng med et samfunds produktion, konsumtion, repræsentation og fortolkning. Bogen er med sine tre dele bygget op over en sådan kontekstforståelse.

Kønsrelationer og rum

I bogens første del 'Gender' præsenteres en række tekster med hovedlinierne og nøglebegreberne i kvinde- og kønsstudier og kønsforskningens teoriretninger for læseren. Og det på en sådan måde, at teksterne både giver en oversigt over kvinde- og kønsforskningens historie og indsigt i kønnenes - især kvinders - livsvilkår i relation til rum og arkitektur





og i kulturelle repræsentationer af køn.

Det gøres med tekster af Virginia Wolf og Simone de Beauvoir, som begge var vigtige inspirationskilder for den nye kvindebevægelse i 1970'erne. Af Betty Friedan, som i 1963 skrev om kvinders liv i de amerikanske forstæder og om "problemet uden navn". Andre artikler af bl.a. Audre Lorde, Nancy Chodorow, Joan Wallach Scott, Harry Brod og Judith Butler påpeger betydningen af såvel køn som andre kulturelle repræsentationer end køn, såsom alder, klasse, race og seksualitet. Repræsentationer som sammen med køn alle har betydning for menneskets livsvilkår i relation til rum og arkitektur.

Bogens anden del 'Gender Space' stiller læseren over for en række artikler, skrevet af antropologer, arkitekter, geografer, kunsthistori-

kere og sociologer. Geografen Doreen Massey samt antropologerne Shirley Ardener og Daphne Spain skriver om kønsrelationernes - også kaldet for kønsstrukturernes - betydning for produktionen af rum og omvendt, hvordan produktionen af rum virker tilbage på kønsrelationerne.

Sociologen Elizabeth Wilson skriver om kvinders relation til byen, og arkitekten Meaghan Morris skriver tankevækkende om kvinders relation til shopping centre. Endelig skriver repræsentanter fra film- kunst- og litteraturvidenskaberne om køn som visuelle repræsentationer - om at se og blive set i rum. Forfatterne er bl.a. Griselda Pollock, bell hooks og Elizabeth Grosz.

Symbolsprog

Antologiens tredje og sidste del 'Gender Space Architecture' består af artikler om arkitekturens praksis.

Artiklerne handler både om de kvindelige arkitekter, som ønsker at arbejde kønsneutralt, og om dem, der fremhæver kvinder som særligt med en deraf følgende specifik, kvindelig arkitektur. Samt om at arbejde med kvinder som bygherre.

Det interessante ved disse artikler i bogens tredje del er, at de næppe kunne været skrevet uden den viden om og forståelse af køn, som artiklerne i bogens første og anden del omhandler. Diane Agrests artikel 'Architecture from Without: Body, Logic and Sex' er et eksempel herpå. Arkitektur er et symbolsprog, som vi både taler gennem og formes af. Som hun afslutningsvis skriver i sin artikel: "I am spoken through the city, through architecture, and the city is read through me".

Bogen illustrerer således på fornemste vis, hvordan teori og praksis hænger sammen. Hvordan arkitektur og rum er formet af kønsrelationer og kønsforståelser. Og sidst, men ikke mindst, hvordan kønsforskningens teorier og kritiske analyser kan bruges til at forstå arkitektur og menneskers brug af rum.

Vi lever i en tid, hvor *mainstreaming*-indarbejdelsen af ligestilling mellem kvinder og mænd - har høj prioritet på såvel den nationale som den internationale politiske dagsorden. *Gender Space Architecture* er i den forbindelse særdeles relevant læsning for arkitekter og andre faggrupper, som arbejder med arkitektur og planlægningen af rum.

Betty Vang, arkitekt m.a.a. er byplanforsker og kønsforsker.

Danskheden - fra Grundtvig til Pia Kjærsgaard

Stramt komponeret essaysamling af Klaus Rothstein om, hvad danskhed er for en underlig størrelse, hvad den inkluderer og – måske især – ekskluderer

Klaus Rothstein: Kvinde på Dronning Louises bro. Essays. Rosinante Forlag 2000. 163 s. 248 kr.

Af Trine Bjerre Mikkelsen

Mine forældre havde en nær, nu af-død ven, som var billedkunstner. Han var en rar, lille mand, der røg som en skorsten og lavede billeder fulde af uhygge og gru. Hans kunst var stærkt politisk, og temaerne var ofte vold, ensomhed og krig. Synsvinklen var altid offerets, og jeg finder det stadig svært at forstå, at denne mand, hvis nationalitet i øvrigt var tysk, havde været officer i den tyske hær under 2. verdenskrig. Men sådan forholdt det sig. Prisen for dette tilhørsforhold var høj. Konkret betalte han ved efterfølgende at tilbringe ti år i en russisk fangelejr for at sone sin forbrydelse. Symbolsk gav han sig selv en livstidsdom, hvor han gennem sin kunst udstillede sin afsky og smerte ved krigens og nazismens rædsler.

I *Kvinde på Dronning Louises bro* er nazismen et væsentligt omdrejningspunkt, både som et historisk faktum og som et billede på intolerancen, racismen, fremmedheden og fremmedhadet i Danmark – dengang som nu. I ti essays pejler Klaus Rothstein sig rundt i det 20. århundredes Danmark med en lille finurlig ekskurs til det 19. århundrede, hvor Grundtvigs nationalisme tages under kærlig behandling. Rothstein dykker i sin undersøgelse af danskheden ned i oplevelser fra sin egen hverdag og i det kulturhistoriske arkiv og konstruerer interessante koblinger mellem disse størrelser, hvor den personlige historie spejler den samfundsmæssige.

Klaus Rothstein er, som navnet antyder, jøde, hvilket tilføjer fremmedheden som eksistentielt og almenmenneskeligt grundvilkår en ekstra dimension – en art national rodløshed, kunne man vel kalde det. For det er kun forundt ganske få at få prædikatet ”ægte dansk”, og det er ikke nok at være født i landet Danmark og tale sproget perfekt. Rothstein citerer en forurettet Goldschmidt, der agiterer mod Grundtvigs forestillinger om danskhed:

Ingen kan [ifølge Grundtvig] være ægte Dansk og have en virkelig dansk Følelse, naar han er af fremmed Herkomst og ikke oprindelig Dansk. Hvo er oprindelig Dansk? Og hvem kan det med utvetydig Sikkerhed bevises?

Goldschmidts spørgsmål trækker centrale tråde ind i den aktuelle debat i dagens Danmark og i Rothsteins diskussion af tolerance og intolerance, og det ses både i lyset af Pia Kjærsgaards forlorenhed og nynazisternes skræmmende fremmarch.

Virkelighedens facetter

Klaus Rothstein vender og drejer også forskellige danskeres forhold til nabolandets og besættelsesmagts ideologi under 2. verdenskrig. Blandt andet undrer han sig over forfatteren og digteren Harald Bergstedts dobbelthed - en person, som på den ene side skrev børnesange som ”Solen er så rød mor” og ”Jeg ved en lærkerede”, samtidig med at han på den anden side var medlem af DNSAP og skrev kronikker, hvor han hyldede diktaturet.

Rothstein stiller i den forbindelse

spørgsmålet ”Var Harald Bergstedt nazist når det kom til stykket?”(...) Stemmer det, at et menneske, der har skrevet så smukke børnesange kan være nazist? Jeg kan fristes til at svare ”naturligvis”. For mig at se viser det os blot med lysende klarhed, at den klassiske god-ond forankring desværre hører eventyrene til.

Rothstein viser med sin bog, at virkeligheden har mange facetter, og at den ser forskellig ud alt efter hvilke briller, man har på. For mine forældres ven, der under 2. verdenskrig blev stillet med ryggen mod muren med et valg om at kæmpe eller dø, så nazismen ud på én måde. For den danske landsmand, der, som Rothstein påpeger, enten naivt flirtede med eller ideologisk vedkendte sig nazismen, var virkeligheden en ganske anden. I det første tilfælde var det et spørgsmål om at overleve eller ej, i det andet har vi at gøre med en intellektuel overvejelse - eller i hvert fald noget, der ligner.

Kvinde på Dronning Louises bro er en sympatisk og læseværdig bog, velskrevet og indimellem ret underfundig. Men jeg kan ikke frigøre mig for tanken om, hvorvidt den ikke i sin holdning bliver offer for sit eget projekt og ønsker at være så tolerant, at dens budskaber kommer til at fremstå som en anelse tandløse. Jeg kunne i hvert fald godt tænke mig at blive provokeret og få udfordret min danskhed noget mere. Flere af den slags bøger er således velkomne, men gerne med lidt mere bid.

Trine Bjerre Mikkelsen er cand.mag. i nordisk sprog og litteratur og Køn, Kommunikation og Kultur. Redaktør og kommunikationsmedarbejder ved HMI (Hjælpemiddelinstitutet i Århus).