

ner, men udvalget er afbalanceret efter køn, generation og hovedtendenser i det dokumentariske udtryk: Jørgen Roos er den klassiske nestor i selskabet, som derfor også meget passende lægger ud, men også 70'erne politiske tradition er repræsenteret. bl.a. med nordmanden Malte Wadman og svenskeren Stefan Jarl ligesom vi finder forskellige repræsentanter for den meget eksperimentelle tradition, som f.eks. vores egen Jørgen Leth. Udvalget viser også, uden specielt at beskæftige sig med TV-dokumentarismen, hvordan en række dokumentarister først og fremmest er slået igennem via TV, hvor dokumentarfilmens fremtid vel i det hele taget ligger. Det ses f.eks. i interviewet med nordmanden Knut Erik Jensen, men skinner igennem i mange af de andre interviews.

De enkelte interviews er gennemført med fin balance mellem styring og frihed. Gennem styringen når man igennem en række fælles temaer, der gør det muligt at lave sammenlignende studier i holdninger og metoder hos skandinaviske dokumentarfilmsinstruktører. Men samtidig fokuseres der i interviewene på den enkeltes særpræg og der gives gode korte perspektiver på en række af de mest markante film i den enkeltes produktion. Dokumentarfilmen vil nok aldrig som helhed nå fiktionsfilmens udbredelse og omtale. Men når man har læst denne bog, så sidder man tilbage med en stærk fornemmelse af, hvor vigtig og frugtbar en del af vores filmkultur dokumentarfilmen er. Bogen virker dermed som et forsvaret for en truet filmkunst, et forhold der både på nationalt, nordisk og europæisk plan heldigvis er begyndt at gå op for folk. Birkvads og Diesens bog er således en vigtig kulturpolitisk bog i rette tid – så derfor skal jeg nok lade være med at sige ét ondt ord om norsk sprogpolitik!

*Ib Bondebjerg, docent lic. phil,
Institut for Film- og medievidenskab,
Københavns Universitet.*

INTERNATIONAL FILMHISTORIE

Pierre Sorlin: *European Cinemas – European Societies 1939-1990*. Routledge, 247 s.

Timothy Corrigan: *Cinema Without Walls. Movies and Culture after Vietnam*. Routledge, 258 s., £ 9.99, Paperback.

Der er bevægelse i den internationale filmforskning for tiden, som foruden den kognitive tradition også oplever en fornyet interesse for filmhistorie, også teoretisk. Tidsskriftet *Screen* har de seneste år haft flere artikler om filmhistorie, og i 1994 kom Kristin Thompson og Bordwells længe ventede *Filmhistory. An Introduction*, som vi senere skal vende tilbage til med en mere udførlig anmeldelse. Den er det seneste og mest ambitiøse forsøg på at skrive grundbogen i international filmhistorie, men både Pierre Sorlins

bog og Timothy Corrigans er på hver deres måde meget ambitiøse forsøg på at se nyere filmhistorie i et nyt perspektiv.

Europæisk filmhistorie som kulturhistorie

Pierre Sorlin er professor i film- og mediesociologi på Sorbonne i Paris, i øvrigt et af de vigtige centre for europæisk, filmhistorisk forskning. Sorlins bog er da også sociologisk i sin grundholdning og i det perspektiv der lægges på europæisk film fra 1939 til i dag. »Images in Society« kalder Sorlin sin introduktion, hvor han lægger sin teori og metode frem, og hvor han samtidig gør rede for sit materiale. Hans hensigt er at bidrage til en forståelse af europæisk kultur, sådan som den kommer til udtryk gennem de tematiske og æstetiske udtryk, man kan se i europæiske film, og denne interesse har et kulturpolitisk sigte også. Sorlin peger på den velkendte amerikanske filmdominans i Europa, økonomisk, æstetisk og hvad angår publikum. Europæerne skaber og forestiller sig verden på film i høj grad gennem Hollywoods linser: der findes ingen filmens ECU, for her er Hollywood, den transnationale valuta. Alligevel søger Sorlin systematiske ligheder og forskelle i den europæiske film.

Sorlins bog er således en komparativ kultursociologisk undersøgelse, som delvis følger en »spejlings-teori« i den forstand, at den prøver at se, hvordan moderne europæiske historie, hvordan livstil, normer og billeder af samfund skabes gennem film. Sorlin er fuldstændig klar over at film ikke er gennemsigtige objekter eller blanke overflader, der direkte spejler samfundet, og hans billed- og spejlingsteori er da også aktiv. Han ser det som producerede billeder og billeder der bruges til at tænke igennem, til at skabe forestillingsbilleder. Hans filmhistorie baseres derfor dels på et bredt kontekstbegreb, som både omfatter produktion, konkurrence mellem forskellige billedkulturer (f.eks. amerikansk vs. europæisk, TV vs. film osv.) og publikum, dels på en hensyntagen til både selve filmens plot, den måde den fortælles på og dens billedmæssige stil (»story, narration and manipulation of images«). Sorlin sonderer i forlængelse af dette mellem »primary images«, dvs. en slags simple temaer, som kan komme til udtryk på mange måder både i film, reklame, fotografier osv. og »global images«, dvs. den særlinge form som dominerer en hel film.

Sorlins studie udelader desværre for os de mere eksotiske og næsten kun nationalt kendte filmkulturer som f.eks. Danmark, Grækenland, Sverige og Spanien og baserer sin komparative, kultursociologiske billedanalyse på de 4 store: England, Frankrig, Tyskland og Italien. Det skyldes bl.a. at Sorlin gerne vil undersøge store mængder af film på tværs efter temaer, og derfor nødvendigvis må begrænse sig. Bogen følger på denne baggrund en række tematiske spor: en stor og grundige analyse er viet europæiske film om krig og modstandsbevægelse, en næsten lige så omfattende bruges på filmens bybilleder, mens mindre tematiske spor er historiens genkomst i

70ernes og 80ernes europæiske film og kvindebilleder. Ind imellem disse mere sammenlignende tematiske læsninger af europæisk film er der mere institutions- og mediehistoriske analyser, hvor forholdet til amerikansk film og til TVs gennembrud behandles.

Det er ganske svært at sammenfatte Sorlins bog i få sætninger. Den kommer vidt omkring og rummer mange stimulerende perspektiver, både som filmhistorisk model-studie af den kultursociologiske slags og som faktisk filmhistorisk undersøgelse. Men bogens svaghed er nok, at den alligevel ikke holder, hvad den lover. Den bliver mest en bog om, hvordan filmen skaber tematiske billeder af vigtige aspekter af nyere europæisk historie og i mindre grad en bog, der får det filmiske til at træde frem. Den lovede dialektik mellem filmenes billeder og publikums billeder træder ikke så klart frem. Til gengæld får Sorlin givet en hel del eksempler på, hvordan europæisk og amerikansk film opstår i samspil og modspil.

En ny filmkultur og nye receptionsformer

Det ses egentlig også ganske tydeligt i Corrigan's bog, som sætter mere snæver fokus på periodens fra 1967-1990. Hans synspunkt er imidlertid i høj grad præget af den opfattelse, at filmkulturen har flyttet sig fra en mere lukket og afgrænset klassiske film- og tilskuermodel til nye receptionsformer. Institutionshistorisk peger han på, at de traditionelle produktionsselskaber er overtaget af og derefter selv har udviklet sig til mediekonglomerater, samtidig med at nye teknologier (TV, video, kabel-TV, osv) er på vej til at skabe en en hel ny måde at se og opleve film på.

Corrigan's grundpointe kan minde lidt om Sorlins, nemlig at film er en del af et imaginary museum, altså en samling af billeder som i stigende grad indgår i et samspil, fordi vi selv kan opsøge dem mere aktivt, og fordi produktionen af samme grund bliver mere aktivt intertekstuel. Corrigan er professor i engelsk og film i USA, og hans grundlag er klart amerikansk, som Sorlins er europæisk. Men Corrigan peger med rette på, at internationaliseringen har ramt de nationale filmkulturer, og Corrigan's eksempler er da også bredt internationale. Han inddrager flest nyere amerikanske instruktører som David Lynch, Michael Cimino, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, men også europæiske instruktører som Stephen Frears, Wim Wenders, Alexander Kluge, den chilenske exilinstruktør Raoul Ruiz og Jon Amiel/Dennis Potter gives fyldige analyser. Titlen på bogen er derfor dobbelttydig: murene er på mange måder faldet nationalt i filmkulturen, men også murene omkring biografen og den traditionelle filmkultur.

Bogens filmhistoriske analyser er delt efter 4 hovedtemaer. Det første tema handler om opløsningen af den historiske tradition, spejlet bla. i Ciminos gigantiske flop-film *Heavens Gate*, som Corrigan gør interessant som et udtryk for besværet med at genskabe en kollektiv, historisk bevidsthed i lyset af en mere pluralistisk, fragmenteret kulturel situation. Dette afsnit om historien på film fokuserer i øvrigt

på specielt filmene om Vietnam (Cimino, Stone og Kubrick) og hvad deraf fulgte for den amerikanske selvforståelse. I bogens andet tema *Refiguring and Audience* diskuteres nye måder at se og opfatte film på, måder som så igen skaber grobund for film som rummer en tematiseringen af tilskuerrollen og selve filmenes udsigelse, eller som direkte skaber en øget filmkult. I begge tilfælde er der tale om en underminering af den klassiske opfattelse af forholdet mellem film og tilskuer som et integreret fortolkningsforhold. Eksemplerne er David Lynch, Janos Kadar og Fassbinder, hvis film sættes ind i en bredere sammenhæng og som specielle kultureksempler tages Alan Rudolfs *Choose me* og Scorseses *After Hours* under behandling, men igen i en bredere kontekst.

Det følgende tema i bogen er delt i to dele, dels en undersøgelse af auteur-begrebets udvikling i teori og praksis, hvor så forskellige typer som Coppola, Ruiz og Kluge tages op til behandling. Dernæst behandles tendensen til opløsning af de traditionelle genregrænser, altså hybridformer af forskellig slags. En større analyse vies road movies, både tilbage i historien og med speciel fokus på Penns *Bonnie og Clyde*, Malicks *Badlands* og Wenders *Paris, Texas*. Endelig analyseres så også *The Singing Detective* i lyset af en mere omfattende tendens til nedbrydning af den traditionelle narrative struktur og til pastiche, ironi, og genbrug af de klassiske formler og populærkulturens stilarter og genrer. Spielbergs moderne action-film, tendensen til at genbruge tegneserie-plot, stil og figurer og musikvideoer indgår som andre vigtige pejlemærker i denne analyse.

Bogens sidste tema koncentrerer sig om, hvad der er blevet af den politiske dimension og den sociale kritik i moderne film. Måske lidt overraskende er valget her faldet på Scorseses film *The King of Comedy*. Men Corrigan læser den som en kritik af hele medificeringen af amerikansk politisk liv og gør det meningsfyldt at se filmen i sammenhæng med Fassbinders terroristfilm *Den tredje generation* som også præsenterer sig selv som en slags grusom og vanvittig komedie. Den handler om sammenhængen mellem terrorisme, international handel og identitets- og familieproblemer, der også i høj udspiller sig på en offentlig mediescene. Sammenhængen mellem komedieform og social kritik bliver samtidig også synlig i Stephen Frears film, hvor Corrigan's hovedeksempel er *My Beautiful Laundrette*, der på engang trækker mønstre gennem den multietniske engelske kulturs forskellige generationer, men samtidig sætter dem i et absurd og komisk modspil.

Som gennemgangen her forhåbentlig viser er der tale om en historisk fremstilling rig på spændende filmanalytiske perspektiver, der inddrager mange af den nyere filmteoris synspunkter. Der er samtidig tale om spændende tværgående læsninger af film fra mange nationale sammenhænge og forskellige historiske perioder, der pludselig får ny historisk mening og betydning ved denne læsning. Jeg er personligt noget skeptisk overfor visse af Corrigan's måske lidt mo-

derigtigtige brug af postmoderne termer og tror ikke, at vores måde at se film på er helt så fundamentalt ændret, som Corrigan somme tider giver udtryk for. Men det forhindrer ikke, at jeg gerne vil anbefale bogen, som en af de mest spændende nye internationale filmhistoriske analyser.

*Ib Bondebjerg, docent lic.phil,
Institut for Film- og medievidenskab,
Københavns Universitet.*

Ib Bondebjerg: *Elektroniske fiktioner. Tv som fortællende medie. Borgen 1993. 447 sider, 328 kr.*

Ib Bondebjergs omfangsrige og betydningsfulde bog fra 1993 rummer ikke mindre end tre store projekter:

Udgangspunktet er en bekymring for, at TV-mediet skal komme i klemme imellem massekulturelle og elitekulturelle normer og derved tabe muligheden for at spille den centrale, fremadbevægende rolle i den kulturelle demokratiseringsproces. TV har som fiktionsmedie og som fortællende massemedie i det hele taget ifølge forfatteren (s. 15) »hidtil uanede muligheder for på en gang at udvikle kvalitet og bredde – uanset hvilke tendenser, der hersker i den faktiske udvikling«. For at bevise at disse grænseoverskridende (og kulturkløft-udjævrende) muligheder faktisk kan realiseres, vælger Bondebjerg at analysere det bedste af det bedste, nemlig de længere, sammenhængende TV-føljetoner, fordi disse rummer de største muligheder for et poetisk og eksperimenterende TV, og for at elitekulturen og populærkulturens koder og genrer kan mødes og blandes (s. 20).

Dette er bogens hovedprojekt, og analyserne af 6 større TV-føljetoner, der fylder 230 sider, dvs. lidt over halvdelen af bogen, er et ambitiøst og storstilet forsøg på via påvisning af TV-fiktionens kvalitet og kulturelle gennemslagskraft at indplacere TV-mediet på dets rette, respektable plads i den kulturelle offentlighed.

Men bogen vil mere end det. Den vil også skildre dansk TVs institutionelle historie i perioden 1951-1992. Formålet med dette projekt er ikke klart formuleret, men vinklingen hentes delvist fra hovedprojektet, idet der lægges stor vægt på TV-mediets rolle i kulturdebatten, og på kulturdebattens betydning for udviklingen af dansk TV. Dette projekt fylder 72 sider og forekommer egentlig noget malplaceret i forhold til hovedprojektet.

Det tredje projekt er en fremlæggelse af en række nyere teorier om hvordan man kan analysere TV, og en diskussion af forskellige måder at forholde sig til TV-mediet på. Altså en mindre grundbog i TV-analyse inden i den store bog. Dette projekt fylder 90 sider, og danner det teoretiske grundlag for de centrale analyser i hovedprojektet, der ligeledes har sat grænserne for hvilke teorier og holdninger til TV-mediet, der er udvalgt til præsentation. Dette projekt støtter således

hovedprojektet på glimrende vis.

Hovedprojektet: TV-føljetonen

Det, der interesserer Bondebjerg i analyserne, er de indholdsmæssige, æstetiske og kulturelle aspekter ved fløjjetonerne. Altså på den ene side en form for god, gammeldags TV-»tekstanalyse«, og på den anden side en interesse for tekstens rolle i den kulturelle offentlighed. Tekstens æstetik og genre overfor tekstens reception. Det er imidlertid ikke den faktiske TV-reception, som den finder sted hos et udvalgt antal empiriske TV-seere, der forsøges opsporet. Det er i stedet på den ene side den reception, der er indskrevet i teksten, nemlig i teksten set som en psykologisk scene, der tilbyder sig som fantasirum for modtageren (ikke modtagerne – det ville jo kræve empiriske analyser, som denne forfatter ikke ønsker at levere). Og det er på den anden side den reception, der giver sig til kende i den kulturelle offentligheds øvrige medier – fra anmeldelser i dagblade over baggrundshistorier og PR-meddelelser i ugeblade til de videnskabelige artikler og bøger (som den, der her anmeldes i et videnskabeligt tidsskrift!). Herved forsøges det vist, at TV-fiktion faktisk spiller en produktiv rolle i den kulturelle offentligheds udvikling.

Centralt i alle analyserne står TV-føljetonernes evne til at formidle mellem *de fortalte historier* og *Historien*. Det synes faktisk som om vi her finder forfatterens ultimative kvalitetsbegreb, der også synes at have været udvalgs-kriteriet for TV-føljeton-genren som analysegenstand og dermed som middel til at rehabilitere TV-mediet. Føljetonerne »forsøger at skabe kontinuitet og sammenhæng i erfaring, erindring og historie ved at mime dagligdagens og historiens tid (s. 148)«. De sammenkobler hverdagens oplevelsesstruktur, det individuelle livs oplevelsesstruktur og den kollektive oplevelsesstruktur, og derved sammenbinder de »den lille historie« med »den store historie«, det uendeligt små med det uendeligt store, som Brandes siger. Det er TV-fiktionen imidlertid ikke ene om, mener Bondebjerg, også andre TV-genrer kan dette. Men den er klart bedst til det, og »når TV-fiktionen lykkes bedst, taler den til, eller ændrer måske ligefrem folks perspektiv på både deres dagligdag (de kortsigtede rutiner og ritualer), deres erindring (dvs den personligt tilegnede livserfaring) og den opfattelse af historien som er kulturelt, institutionelt indarbejdet via uddannelse og medier« (s. 150). Altså en genre med enorme effektmuligheder, der nok bør omgås med varsomhed.

Fremgangsmåden og dens grænser

De 6 fløjjetoner (*Matador, Days of Hope, Winds of War, Heimat, The Singing Detective* og *Twin Peaks – Holocaust* og *War & Remembrance* analyseres ikke som tekster) gennemgås efter stort set den samme opskrift:

- 1) Den nationale baggrund for den særlige undergenre, den aktuelle fløjjeton repræsenterer, undergenrens opståen og udvikling. Da Bondebjerg

har valgt undergenrer fra forskellige kulturkredse, får vi på denne måde gode indblik i centrale dele af henholdsvis dansk, engelsk, amerikansk og vesttysk TV-historie.

- 2) Lidt om tilblivelseshistorien, herunder om manusforfatter og instruktørs udtalte intentioner.
- 3) Analyse af især den narrative struktur, forholdet til historie, tid og steder. Dette er det analytiske hovedafsnit.
- 4) Et mindre afsnit om klippe- og monterings teknik.
- 5) Receptionshistorien som den ses i foromtaler, udvalgte anmeldelser og debatindlæg. Her bliver føljetonens indplaceret i en ideologihistorisk, kulturel udvikling. Dette receptionsafsnit er i gennemsnit lige så langt som de analytiske afsnit tilsammen, og man kommer til at tænke på, om stor effekt på receptionssiden for Bondebjerg er nok så vigtig som kvaliteten i teksterne selv?

Fremstillingen er overalt detaljemættet, energisk og omhyggelig. Men også noget langstrakt, selvom det oftest lykkes at trække pointer fra de foregående analyser med over i den næste. Måske skyldes fornemmelsen sproget, der er tilstræbt neutralt, men dermed også kedsommeligt. Analyserne er først og fremmest *karaktarikker*, dvs gode og nuancerede påpegninger af, hvordan og på hvilken måde historierne er fortalt (derfor den store vægt på narratologiske forhold). Der gøres ikke meget ud af at fortolke, dvs. af at fremdrage hvilke værdier og tilværelsesforståelser, der kommer til udtryk i føljetonerne (derfor så lidt om myterne). Ligeledes fører hovedinteressen for det narratologiske til at selve det visuelle – at dette er TV, ikke romaner – bliver nedprioriteret (undtagelsen: *Heimat*-analysen). Dette er ikke ment som en negativ kritik af bogen, men som en fremhævelse af, hvad der er dens stærke side, og hvad den ikke satser så meget på. Årsagen er tydelig: det overordnede kvalitetskriterie – at forbinde den lille historie med den store – har sat interessefeltet.

Det gælder også et andet påfaldende træk ved analyserne: der argumenteres ikke særlig tydeligt for, hvorfor lige netop disse føljetoner er så gode, som vi må gå ud fra at de er (jvf. citatet om deres effektmuligheder). Hvori består deres kvalitet, sådan i detaljer (ud over at de opfylder det ultimative kvalitetskriterie)? Og hvorfor er der ingen egentlig analyse af *Holocaust*, der indgår som et centralt element i flere receptionsafsnit (ja faktisk erstatter *Winds of War* i denne føljetons receptionsafsnit)? Er det fordi *Holocaust* set fra en kvalitetsbetragtning er for dårlig?

Fremgangs måden fungerer imidlertid fint inden for sine egne grænser, så længe Bondebjerg beskæftiger sig med de klassiske, fortællende føljetoner. Når han kommer til Potters og Lynchs arbejder, duer den ikke til ret meget længere, og den opgives også. Potters mesterværk *The Singing Detective* får dog en af bogens bedste analyser (også sproget er friere), der både karakteriserer dens særlige narrativitet og udsi-

gelse, ligesom den i fortolkningen fint påviser tekstens mange sammenhængende planer. Her læses for første gang en tekst som et fantasirum for modtageren – hvad vi ellers var lovet hele vejen igennem. Analysen af *Twin Peaks* kikser derimod. Der er mest tale om referat af receptionen (inkl. lanceringsteksterne), selve seriens tekst omtales ganske kort, og der gøres ikke noget forsøg på at fremtolke det særlige mytiske eller metafysiske univers, som vi blev lovet på side 8, og som påviseligt findes i serien (den er faktisk konciperet og realiseret som ét sammenhængende metafysisk univers, men taber godt nok fremstillingsmæssigt højde et sted efter midten).

Receptionsanalysens metodeproblem

Det er fremgået, at meget store dele af fremstillingen består i en kortlæggelse af den kulturelle effekt af den samlede reception, således som denne kommer til udtryk i *lanceringsteksten*, *anmelderteksten*, *snakketeksten* (debatindlæg, læserbreve, fanpost, ugepressens viderebearbejdning af TV-udsendelsen, osv.) og *analyseteksten* (videnskabelige analyser af TV-teksten). Det rejser imidlertid en række problemer. For det første er det uklart, hvad der indgår i disse tekster, dvs. hvordan de skal afgrænses. Bondebjerg nævner selv ét sted (s. 224), at analysen af *Matador*-receptionen ikke gør krav på at være dækkende for receptionen som helhed. Der findes nemlig mellem 500 og 1000 udklip om *Matador* i Det Danske Filmmuseum, og han fremdrager derfor blot nogle typiske tendenser. Men hvordan skal vi afgøre om det er typiske tendenser, når vi ikke kender omfanget af den tekstmasse, analysen skal være typisk for?

For det andet er de forskellige tekster naturligvis af meget forskellig kvalitet. Hvordan afgør vi, om de har status ud over sig selv, dvs. om de repræsenterer noget tidstypisk eller blot noget tilfældigt? F. eks. udgøres én af bogens illustrationer (s. 412) af et pressefoto fra Politiken, der skal vise, at »Twin Peaks var et omfattende kultfænomen også i Danmark«. Tja, måske så det sådan ud set af én journalist fra Rådhuspladsen i København – men omfattende? Og kultfænomen?

Dette fører for det tredje til det problem, at den kulturelle offentlighed eller den kulturelle udvikling naturligvis er langt bredere og mere omfattende, end de i dén forstand tilfældige massemedier (oftest københavnske dagblade og ugeblade), der vælger at beskæftige sig med TV-udsendelser og disses kulturelle betydninger. Ikke sådan at forstå, at disse blades indsatser skulle være uden effekt, men sådan at den reelle kulturelle betydning er langt større og mere grundlæggende end det, de rapporterer.

For det fjerde er der et fremstillingsproblem i forhold til læserne. Hvor er de materialelister over det, forfatteren har gennemset, og hvorfra han har forkastet noget og udvalgt noget andet, og som vi som læsere principielt set skulle have mulighed for at efterkontrollere, hvis vi nu er uenige eller har mistanke om uenighed med forfatteren? Og hvor er oversigten over de indsamlingsprincipper, der er anvendt?