

udtaler, at programmet er åbenlyst sexistisk. En noget spekulativ tolkning, når vi ikke har belæget. På trods af disse problemer er analysen indsigtfuld, og den peger meget præcist på betydningen af den fatiske kommunikation – at programmet ikke har nogen reference udover sig selv. Konklusionen på analysen bliver da også, at programmet aldrig for alvor satte noget virkeligt og personligt på spil – og derfor fik de unge lyttere blot intensitet på intensitet, men i en tom skal af mangel på referentialitet og selvdistance fra værterne. T. Adorno har i sin tv analyse (»Fjernsyn som ideologi« i *Kritiske modeller*, Clausen og Klitgaard (red.) Rhodos 1972) på en meget ramrende måde udtrykt samme problemstilling: »Blandt de analyserede manuskripter er der ikke så få, der spiller på bevidstheden om at være makværk, og de blinker til den mindre naive betragter: selvfølgelig tror de ikke på sig selv, så dumme er de dog ikke; gør ham på en vis måde til deres fortrolige ved at smigre deres intellektuelle forfængelighed. Men en svinestreg bliver ikke bedre af at den selv erklærer at være det, og derfor må man gøre sludderet den ære som det nægter sig selv og tage det på ordet, som siver ind i tilhørerne« (s. 52). Kirsten Drotner har gjort *Taskeholdet* den ære, men alligevel sidder jeg tilbage med en fornemmelse af, at analysen ikke rigtig rammer de konkrete unge i deres konkrete mediebrug.

I den mediehistoriske del af bogen tager forfatteren fat i ti danske kvinders minder og erindringer om mediernes og konkrete produkters betydning i deres liv. Kvinderne er født mellem 1917 og 1927 og de har i interviews berettet om, hvorledes bestemte medieoplevelser står frem i deres erindring. Forfatteren har anvendt disse beretninger til at give en levende beskrivelse af, hvorledes der i mellemkrigstiden blev etableret et ungdomskulturelt marked for bl.a. make up og mode, samtidig med at kvinder indtager en stor del af det populære massemarked i den hverdagslige brug af medier. Det gælder ikke blot magasiner og populære bøger, men også biografen: »Generelt set bliver unge kvinder, ikke unge mænd, derfor, hvad man kan kalde modernitetens pionerer i hverdagskulturen« (s.82). Pointen er historisk set, at mellemperioden byder på en større mobilitet for kvinder end for mænd, og at de unge kvinder skaffede sig arbejde i byernes serviceerhverv med mulighed for en – om end begrænset – fritid og en selvstændig økonomi. For de interviewede kvinder gælder generelt, at de i deres erindringer har forbundet medier som radio og film med det »nye« og moderne liv.

Kønspektivet forfølges bogen igennem – det gælder både forfatterens analyse af melodramets tætte tilknytning til den kvindelige pubertet og livsbane, og det gælder analysen af kønnenes forskellige brug af computermediet: »Piger ud og drenge hjem« er en af de mere provokerende overskrifter i computerkapitlet, hvor forfatteren redegør for, hvorledes unge piger fastholder en udadventt aktivitet (idræt, biograf) samtidig med, at de anvender computeren og den stigende medialisering til at opnå relationsmæssig tilknytning – både i det private og i det offentlige liv. De unge mænd befinder sig i højere grad i hjemmet, samtidig med at de er mere interesserede i spil og globale kontakter via Internet.

Slutteligen vil jeg gerne fremhæve bogens analyse af tv-serien *X-files*. Der er en rigtig god gennemgang af de institutionelle, intertekstuelle og ekstramediale relationer, som serien indgår i samt en dokumentation for programmets overvægt af unge seere. *X-files* har både føljetonens og episodens karakter, og vi er konstant usikre på, om onskaben befinder sig inde eller ude – i kroppen, i systemet eller i universet. Analysen har fat i de allerfleste af de dobbeltheder og fascinationsformer, jeg kan komme i tanke om: specielt skal fremhæves analysen af, hvorledes kroppen konstant kan skifte karakter: inficeres, opløses og bortføres. De kendte grænser undermineres og: »Det synes stadig vanskeligere at stole på modernitetens selvforståelse af mennesket som en afgrænset enhed med en uantastelig integritet« (s.148). Men også bogens analyse af det fraværende seksuelle forhold mellem hovedpersonerne Mulder og Scully fortjener læsning. For den unge gruppe af seere antager forfatteren, at *X-files* giver mulighed for en form for afslapning fra »score-ræs« m.m. – at man undgå det direkte kønsspil og samtidig opretholde en meget høj grad af intimitet: Drømmen om den allerbedste ven.

Alt i alt bærer bogen præg af forfatterens overblik over feltet, og der er en række gode analytiske pointer i de enkelte cases. Det kan være et problem at samle artikler skrevet i forskellig kontekst til en sammenhængende bog, men projektet lykkes med det forbehold, at kapitel 2 om moralsk panik med fordel kunne være placeret centralt.

*Tove Arendt Rasmussen, lektor,
Institut for Kommunikation,
Aalborg Universitet.*

Marguerite Engberg: *Filmstjernen Asta Nielsen*. Århus: Forlaget Klim, 191 sider, stort format, illustreret, 260 kroner.

Filmhistorikeren Marguerite Engberg har i mere end en menneskealder beskæftiget sig med dansk stumfilm. Hun har bl.a. udgivet *Registrant over dansk film 1896-1931 I-III* (1977 og 1984) og afhandlingen *Dansk Stumfilm* i 1977. Marguerite Engberg har nu udgivet en bog om den store stumfilmsstjerne Asta Nielsen (1881-1972), som hun også tidligere har skrevet kortere tekster om. Derfor kan det undre, at Engberg med *Filmstjernen Asta Nielsen* ikke har været mere ambitiøs – både på sine egne og stoffets vegne – også selvom den rigt og meget spændende illustrerede bog klart er tænkt og skrevet som et stykke populærvidenskabelig formidling – og at hun ikke er mere omhyggelig.

Som titlen antyder handler bogen overvejende om *filmstjernen* Asta Nielsen eller måske snarere om Asta Niensens *filmkarriere*. I en række kronologisk ordnede kapitler omtales handlingen i de fleste af Asta Niensens mere end 70 roller (som desuden nævnes med korte credits, premieredato(er) og et kort handlingsreferat i bogens slutning) fra den skelsættende debutfilm *Afgrunden*, der havde premiere d. 12. september 1910 og til den sidste film, Asta Nielsen indspillede i Tyskland, der samtidig var hendes første tonefilm, *Unmögliche Liebe* eller *Vera Holzk und ihre Töchter* med premiere lillejuleaften 1932. Asta Nielsen lavede kun yderligere én film, i 1968, den selvbiografiske *Asta Nielsen*, som hun også selv instruerede. Den nævnes i bogens sidste linjer, men det nævnes ikke, at denne mærkværdigt teatraliske og melankolsk patetiske film først kom i stand efter at Asta Nielsen på det bestemteste havde frasagt sig offentliggørelsen af den film, som Henrik Stangerup havde instrueret om hende. Det er et arbejdende menneske og dettes (livs)værk, Marguerite Engberg har sat sig for at formidle, og det er sympatisk, at selv om bogen naturligvis også nævner en række private begivenheder i Asta Niensens liv, er den ikke en biografi, der begiver sig ind i mere eller mindre løsagtige spekulationer om stjernens tanker og psyke. På den måde er bogen næsten lige så diskret som Asta Niensens smukt skrevne selvbiografi *Den tiende muse* (1945-46). Det giver sig udtryk i nogle fint pointerede bemærkninger om forholdet mellem alder og det at være kvindelig skuespiller, f.eks. skriver Engberg meget smukt og rigtigt, at det er »sjældent, at man møder en skuespillerinde på den al-

der, som tør afsløre sin alder så åbent. Men Asta Nielsen tør. Hun bruger sin alder som et nyt udtryksmiddel« (s.158).

Men det er lige før bogen er *for* diskret. Marguerite Engberg har selv mødt stjernen; hun interviewede Asta Nielsen i 1966, og det kunne have været interessant, om ikke andet så i et forord, at have hørt, hvilket indtryk den aldrende stjerne da gjorde – blot få år inden hun under stort pressevirk giftede sig for tredje gang. Omvendt får vi overraskende nok uden yderligere kommentarer at vide, at det barn, Asta Nielsen fødte uden for ægteskabet, havde »en københavnsk overretssagfører som far« (s.21). Det kunne have været interessant at få at vide, hvor Marguerite Engberg har denne oplysning fra, al den stund det ikke var noget, Asta Nielsen på noget tidspunkt selv offentliggjorde; hun refererer højst sent i sit liv til kærestens fars erhverv. Samtidig funderer Marguerite Engberg på den følgende side i sin bog over det besynderlige i, at Asta Nielsen ikke noget sted i 1. udgave af selvbiografien omtaler, at hun fødte en datter i år 1901, og Engberg refererer derefter til en passus i selvbiografien, som hun mener måske indirekte hentyder til fødslen af barnet: Asta Nielsen skriver, at hun, kort efter at hun havde forladt Det kongelige Teaters Elevskole, blev syg og at hun havde mistet stemmen, da hun rejste sig fra sygelejet igen. Kender man noget til de radiointerviews, Asta Nielsen gav i 1969 til Jens Dreyer kaldet »Mit livs eventyr« eller Alice Vestergaards omfattende interviews med skuespilleren i Søndags BT i 1970 – hvad Marguerite Engberg formodentlig gør – behøver man – omvendt – ikke at gisne, for her taler Asta Nielsen helt præcist om fødslen, der var så hård, så at hun skreg så meget og så højt, at hun mistede stemmen. Det underlige ved Asta Nielsen er nemlig, at når hun fortæller om sit liv, er det de samme episoder, der genfortælles, og hver gang og næsten ned i enkeltformuleringer, med det samme ordvalg.

Selv om der er tale om en populærvidenskabelig fremstilling, der formodentlig overvejende er henvendt til filminteresserede uden det store kendskab til Danmarks internationalt berømte stumfilmsstjerne – og at Marguerite Engberg sætter sig for at gøre dette er naturligvis al ære værd – synes jeg, man i det mindste bør gøre opmærksom på sine kilder – netop når der ikke blot er tale om en populær *biografi*. Det har dog en vis almen interesse, hvilket materiale der findes om Asta Nielsen ud over filmene (hvis tilstand Engberg gør omhyggeligt rede for, hver gang en ny film omtales) – og man bør gøre opmærksom på,

hvilke kilder der f.eks. *ikke* er tilgængelige, hvilket gælder en del materiale, der befinder sig hos en svensk samler. Det kunne have været interessant, hvis Engberg havde gjort mere ud af det arkivmateriale, der findes på Det danske Filmmuseum, som også beskæftiger sig med *filmstjernen*. Ugebladet »Vore Damer« var meget optaget af Asta Nielsen i 1910'erne og starten af 1920'erne og skrev jævnligt om hendes film, og der findes en stor mængde dagbladsartikler fra forskellige af de Nielsen'ske mærkedage, efter at hun var holdt op med at lave film, f.eks. på 40-årsdagen for premieren på *Afgrunden* i 1950; da er Asta Nielsen næsten 70 år og har levet i Danmark siden 1937. Endelig kunne det have været interessant, hvis Marguerite Engberg havde skrevet noget mere om de noveller, som Asta Nielsen fik offentliggjort ved siden af selvbiografien, men som hun kun nævner; ingen har endnu skrevet om disse.

Denne mangel på omhyggelighed viser sig også i bogens litteraturliste. Der er ikke skrevet voldsomt meget om Asta Nielsen; derfor kan det naturligvis undre mig, at Engberg ikke lister min artikel om stjernen (trykt i Kosmorama 213, 1995), som er nem at få fat på, og som hun i øvrigt refererer til et par gange i bogen, og at hun ikke anfører væsentlige nyere artikler, bl.a. Thomas Koebners glimrende »Schauspielkunst im Stummfilm: Asta Nielsen. Ein Versuch« fra 1995, som netop handler om det, som Marguerite Engberg flere gange forsøger at sætte ord på: Hvad var det, der gjorde Asta Niensens spillestil så unik – eller for den sags skyld Janet Bergstroms artikel om Asta Niensens første tyske film i antologien om tysk film fra 1895 til 1920 »Prima di Caligari«, hvorfra Engberg nævner en anden artikel.

Manglen på omhyggelighed viser sig endelig også i en række faktuelle småfejl i bogen, f.eks.: Asta Nielsen og Urban Gad blev ikke gift d. 15. maj (s.83), men d. 11. maj, og de blev ikke skilt i 1914 (s.104), men i 1918. Censuren i Tyskland blev ikke ophævet under 1. Verdenskrig (s.127), men i 1918, den tyske kritiker, hun referer til (s.164) hedder Herbert Jhering, ikke Ibering, Poul Reumert er ikke bundet til en pæl under den berømte gauchodans i *Afgrunden* (s.32), derimod binder Niensens figur ham med sin lasso i den sidste del af dansen, hvor hun vrider sig omkring ham, og i den kontroversielle og voldsomt kritiserede filmatisering af *Hamlet* fra 1920 er det ikke Hamlets forældre, der udgiver deres nyfødte barn for at være en dreng (s.129); men alene moderen. Dette falskneri sker på det tidspunkt, hvor dronning Gertrud tror, hendes mand er faldet i kamp – netop derfor mener dronningen, det er vigtigt at

kundgøre, at riget har fået en arving. Endelig forstår jeg ikke, for at fremføre en sidste pernitengrynethed, at optagelserne til *Die Töchter der Landsstrasse* var det sidste, Urban Gad og Asta Nielsen arbejdede sammen om (s.104), med mindre da de otte film hun lavede om året med sin mand i årene 1911-1916 havde premiere i vilkårlig rækkefølge i forhold til optagetidspunktet. I filmografien, s. 180, gør Engberg i hvert fald opmærksom på, at *Die Töchter der Landsstrasse* er stjernens 31. film (produceret 1914 med urpremiere i Berlin i oktober 1915), og at de *efterfølgende* tre film fra 1914 med premiere i henholdsvis december 1915, februar 1916 og december 1916 også havde Gad som instruktør.

Gennemgangen af filmene former sig som en indholdsbeskrivelse og en vurderende fremhævelse af enkelte bemærkelsesværdige scener i filmene. Et er at jeg er uenig med flere af Engbergs vurderinger – jeg synes f.eks. i modsætning til forfatteren, at flere af de store massescener i *Hamlet* både er vældigt imponerende og smukke, og jeg synes, i modsætning til forfatteren, scenen fra skønhedssalonen i *Das gefährliche Alter* (1927) giver megen mening, idet filmen jo netop satiriserer over borgerkvindernes angst for rynker og alderdom og mistet markedsværdi. Men måske er denne type anmelderagtige vurderinger af vellykethed heller ikke særligt interessante i en bog, der i øvrigt i sin stil er ganske afdæmpet.

Efter min mening ville det have været mere interessant, hvis bogen havde beskæftiget sig noget mere med de overordnede temaer, den tager op: diskussionen af Asta Niensens roller som *kvind*eroller og diskussionen af hendes spillestil. Marguerite Engberg mener, at de Nielsen'ske kvindefigurer i årene 1911-1914, efter afrejsen til Tyskland, er langt mere traditionelle, end rollerne i de tre film, hun indspillede i Danmark før krigen (udover *Afgrunden*, er det *Den sorte drøm* og *Balletdanserinden*, begge fra 1911) – i de danske film spiller hun den frigjorte kvinde, og i de tyske den undertrykte (s.88). Det er et interessant synspunkt, omend det fremholdes, at denne tagen skæbnen i sin egen hånd får fatale følger både i *Afgrunden* og *Den sorte drøm*. Jeg mener ikke, man ikke kan lave en sådan absolut modsætning – udover at lystspil som *Engelein* (1913) og *Jugend und Tollheit* (1912) beskæftiger sig med eksperimenter med kvindrollen eller kvindeligheden kan man måske snarere sige, at mange af Asta Niensens film, både de danske og de tyske, de tidlige og den sene, har det tilfælles, at de beskæftiger sig med *kærlighedspassionen* og med en umulig fordring om den store kærlighed, som ikke kan

opfyldes, og som heller ikke kan uttales med store ord. Dette sterke indre drama har givet Asta Nielsen mulighet for, helt fra den første rolle, kroppslig at fremstille kærlighedens smerte i en cinematografisk form. Thomas Koebner taler om filmens nødvendige *miniaturisering* i forhold til teatret og gjør opmærksom på, hvordan den spillestil, som Asta Nielsen var den første og fornemste eksponent for, eksplicit adskilte sig fra teatrets spillestil, der som ekspressionistisk teaterstil i årene 1917-24 udartede til patetisk svulmende gebærder. Derfor forekommer Marguerite Engbergs brug af ordene ekspressionistisk og ekspressiv til at tale om Niensens spillestil noget misvisende – samtidig med at Engberg også kalder den for realistisk. Asta Niensens spillestil er dramatisk, men ikke teatralisk stiliseret som den ekspressionistiske; den er ekstremt kontrollert, samtidig med at kroppens miniaturiserte sitren fortæller om de indre lidenskaber.

Bogen indeholder en række interessante citater, såsom Carl Th. Dreyers nedladende og perfide angreb på »dette Kvindemenneske« med »de højst uheldige Former« fra 1913, og en lang række billeder, der såvel dokumenterer filmenes æstetik som Asta Niensens udtryksfuldhed og kropssprog. Det er billeder af »det stumme sprog«, som Asta Nielsen elskede, som hun utalte sig om gang på gang, og som hun mente var det egentlige filmsprog, som talefilmens blot var en svag afglans af. Asta Nielsen var optaget af at formulere sig om stumfilmen, dens virkemidler og dens forskjellighed fra teatret, hvilket der findes en lang række vidnesbyrd om. Det kunne have været spændende, om der havde været plads til lidt mere af denne side af filmstjernen Asta Nielsen i Engbergs bog.

Marguerite Engberg har i mange år gjort et stort stykke arbejde omkring den tidlige danske filmhistorie; men bogen om Asta Nielsen har hun ikke skrevet.

Anne Jerslev, lektor,
Film- & Medievidenskab,
Københavns Universitet.

Stig Hjarvard: *TV-Nyheder i konkurrence, Samfundslitteratur, 1999, 272 sider, 240 kr.*

For mange av de nye studentene som ble rekruttert til mediefagene på 1980- og 90-tallet har endringene i TV-situasjonen vært en vesentlig inspi-

rasjonskilde til egen forskning. I land etter land er det levert doktoravhandlinger og forskningsrapporter, som dokumenterer konsekvensene av kringkastingsmonopolenes oppløsning og analyserer, hvordan de tradisjonsrike public service institusjonene har tilpasset seg nye markedsbetingelser. Den første bølgen av monografier innen dette feltet tok for seg endringene på et mer overordnet mediepolitisk og institusjonspolitisk plan, mens det i de seinere år er kommet mer nærgående analyser av utviklingen innenfor bestemte programtyper og sjangre.

Det er i denne tradisjonen *TV-nyheder i konkurrence* befinner seg. Med denne boka har vi fått en autoritativ, lettlest og spennende analyse av TV-nyhetenes utvikling i Danmark. Med utgangspunkt i et stort materiale kombinerer studien et historisk blikk på TV-nyhetenes utvikling med en komparativ analyse av de ulike kanalenes nyhetssendinger på 1990-tallet. Den sentrale innfallsvinkelen er tekstanalyse – både kvantitativ og kvalitativ – men boka gir også vesentlige innsikter i den institusjonelle kontekst som omgir nyhetssendingene. Ikke minst gir boka en god innføring i de programpolitiske prinsipper som har ligget til grunn for produksjonen av nyheter på ulike kanaler til ulike tider.

Boka består av ti kapitler som følger en enkel og logisk struktur. De tre første kapitlene gjør rede for de sentrale teorier og tilnærminger som skal perspektivere de seinere analysene. Her skisserer et diskursanalytisk perspektiv som den mest sentrale tekstanalytiske innfallsvinkelen, i kombinasjon med et samfunnsteoretisk perspektiv som vektlegger overgangen fra et sentralisert velferds-samfunn til et samfunn der statens oppgave først og fremst er å yte befolkningen service som brukere. Her skisseres også de to hovedtesene som er utgangspunktet for de etterfølgende analyser. Dette er for det første tesen om TV-nyhetenes *selvstendigjøring*; der TV-nyhetene tidligere fungerte på de politiske aktørenes premisser er det nå i større grad nyhetsinstitusjonene selv som setter rammene for, hvordan den politiske diskursen skal foregå. Videre er det en tese om økt *mottakerorientering*. Det tradisjonelle kravet om at nyhetene skulle være viktige i en samfunnspolitisk kontekst er blitt supplert med et krav om at nyhetene skal oppleves som vesentlige for den enkelte seer. Nærhet til seernes hverdag er blitt et kriterium for å avgjøre både hvilke nyheter som skal omtales og hvordan det enkelte innslag skal presenteres.

Disse tesene er knapt revolusjonerende, men det er sjelden at de uttrykkes så klart som i denne