

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 fremsføre en sidste pernittengrynethed, at optagelserne til *Die Tochter 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 Tochter 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 kvinde-roller 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 kvinderollen 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 svulvende 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 forskellighed 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 *motta-kerorientering*. 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

boka. I de etterfølgende kapitlene underbygges tesene videre, samtidig som de nyanseres og bygges ut gjennom konkrete analyser av et omfattende kildemateriale. I kapittel 4 og 5 analyseres endringer i kanalenes *nyhetspolicy* på bakgrunn av dokumenter og intervjuer. Her viser Stig Hjarvard at nyhetene er et konservativt format; mens nye og gamle kanaler med jevne mellomrom prøver ut mer utradisjonelle nyhetskonsepter, tar det vanligvis ikke lang tid før de vender tilbake til en mer velkjent form. I kapitlene 6-9 går forfatteren mer detaljert til verks i sin analyse av det *faktiske nyhetstilbudet* i perioden 1965 til 1997. Kapittel 6 presenterer en *kvantitativ* analyse av nyhetsinnslagenes varighet, fortellermodus, emnemessige sammenheng og kildetilfang, mens kapittel 7 gir en sammenlikning av konkrete nyhetsinnslag over tid med vekt på å identifisere endringer i journalistisk *form og vinkling*. Mens sistnevnte kapittel tar for seg tradisjonelt viktige områder som politikk og kultur, gjennomføres det i kapittel 8 en analyse av mer »tabloide« nyhetsinnslag. I kapittel 9 følges dette opp med et kapittel som analyserer journalistikkens spredning til andre programformater med særlig vekt på morgen-TV.

Framstillingen avsluttes med et kapittel der forfatteren trekker paralleller til utviklingen i andre land og diskuterer i hvilken grad de trekk som er avdekket representerer en styrking eller svekkelse av nyhetene som demokratisk institusjon. Stig Hjarvard tar her, i likhet med andre i sin generasjon, avstand fra forfallstankegangen som har preget så mye av samfunnsdebatten og den kritiske medieforskningen. Han argumenter isteden for at de endringene han identifiserer har potensiale både for det gode og det onde: mens »litt« kommersialisering og nærhetsorientering kan fungere demokratiserende gjennom å gjøre nyhetene mer tilgjengelige for en større gruppe seere, vil en mer gjennomgripende kommersialisering kunne true nyhetenes relasjon til et opplyst og demokratisk samfunn. Her er det imidlertid ikke helt klart hvor grensen går og hvorvidt dette er en utvikling som Hjarvard betrakter som sannsynlig i de hittil mer »uskyldige« skandinaviske nyhetsinstitusjoner.

Som jeg allerede har antydnet flere ganger er *TV-nyheder i konkurrence* en god bok. Den er – som det meste annet Stig Hjarvard slipper ut i offentligheten – forbilledlig klar i sin argumentasjon. Framstillingen er poengtert og informativ, boka har gode og interessante problemstillinger som den svarer godt på, den er velstrukturert og lettlest samtidig som vi forstår at det ligger hardt

arbeid bak de ulike analysene. Illustrasjonene fungerer godt til å understøtte argumentene og forfatteren er åpen når det gjelder å vise fram grunnlaget for sine konklusjoner. I analysene av de ulike nyhetsinnslagene får vi presentert hele innslaget som en »bilderoman« parallelt med analysen – en serie med stillbilder koplet sammen med en transkribering av verbalinnslagene en form som gjør det lett å danne seg et inntrykk av hvordan innslaget forløper i »virkeligheten«. Den kvantitative analysen er noe mer underdokumentert – her henvises man blant annet til en annen publikasjon som nærmere diskuterer de kategoriene som er brukt – men også her trekkes det på ulike mål som gjør framstillingen nyansert og reflektert.

Etter så mye ros kan det vel passe å trekke fram noen sider av boka som jeg er mer ambivalent til. Dette gjelder først og fremst modellbruken og forfatterens hang til å abstrahere sine funn opp på et nivå som innimellom oppfattes som hakket for høyt i forhold til de sammenhenger som er avdekket. Stig Hjarvard er glad i modeller, dikotomier og typologier og når man minst venter det dukker det opp en »boks« i teksten med felter, piler og dimensjoner i alle retninger. Formålet med disse synes å være å knytte de mer detaljerte og tekstnære observasjonene sammen med overordnede kategorier av mer samfunnsmessig karakter og det er ikke småtterier som puttes i boksene. Sammenlikningen av tre nyhetsinnslag fra ulike tidspunkt i TV-Avisens historie summeres for eksempel opp i en 44-feltstabell der dimensjonene omhandler alt fra den konkrete språkbruken i innslagene til journalistens, politikernes og befolkningens overordnede samfunnsrolle (s.150). En annen typologi (s. 182) har ambisjoner om å tilordne seernes følelsesmessige reaksjoner til ulike typer av nyhetsinnslag. Her tillater typologien bare én type følelsesmessig reaksjon pr. type innslag – noe resepsjonsforskningen vel har lært oss er i minste laget. Mens jeg sympatiserer med forfatterens ønske om å være pedagogisk (på dette punktet vil han formodentlig bli elsket av en generasjon studenter som vil lære seg alle hans typologier utenat til eksamen), kan det for andre lesere bli noe tvunget over hangen til å produsere generaliserende figurer av alle vesentlige funn. Det hele kan også framstå vel symmetrisk og ryddig der virkeligheten er asymmetrisk, uryddig og ikke helt lett å få oversikt over.

Det som her er sagt svekker imidlertid ikke inntrykket av at dette er en meget god bok som fortjener et nedslagsfelt som er langt videre enn det danske medieinteresserte miljøet. Lesere fra an-

dre nordiske land vil finde mange interessante observationer her, og måten analysene er lagt opp på burde også kunne fungere som en inspirasjonskilde for andre forskere som skal drive historisk eller komparativ tekstanalyse. På vegne av norske lesere må jeg dog gi forfatteren en skrape for dårlig korrekturlesning. De to norske skuespillere som omtales i boka (fra et nyhetsinnslag om filmen *Barbara* fra 1997) får begge sine navn feilstavet – en av dem (Anneke von der Lippe) får det til og med feilstavet på to forskjellige måter. Dette må du gjøre bedre neste gang Hardjarv!

*Trine Syvertsen, professor,
Institutt for medier og kommunikasjon,
Oslo Universitet.*

Lars Konzack: *Softwaregenrer*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 1999, 152 sider.

Århus Universitetsforlag har udgivet Lars Konzacks guldmedaljeafhandling *Softwaregenrer*.

Bogen har som hensigt at beskrive software ud fra en humanistisk synsvinkel. Projektet består derfor i at benytte humanistiske begreber om genrer til at beskrive de forskellige typer af software ud fra den betragtning, at en række software-former udfører en række funktioner, der er beslægtet med fænomener, der allerede har eksisteret i litteratur og film, og som derfor kan beskrives ved hjælp af disse områders begreber om genre. Dette er et sympatisk projekt, der kan medvirke til at nedbryde de forståelsesmæssige barrierer mellem humanistiske og ikke-humanistiske emneområder. Det er f.eks. evident, at computerspil er arvtagere til en flere tusind-årig tradition for fremstilling af fiktioniserede forløb.

Bogens angiver i sin titel et ganske omfattende emneområde, for omfattende, kunne man mene, ud fra den betragtning at software er en så bred vifte af fænomener, at en genreinddeling af alle tænkelige softwareformer under en hat kan forekomme som en lovlig stor opgave at løse på godt 150 sider. Dette særligt fordi Konzacks centrale interesse i bogen er fokuseret omkring computerspil, hvorimod andre softwaretyper kun får en mere rudimentær behandling. Således opdeler Konzack softwaregenrer i tre overordnede kategorier, leg, arbejde og kommunikation, uden at foretage en dybere analyse af forholdet mellem f.eks. arbejde og kommunikation. En sådan kategorisering af kommunikation som kategorielt for-

skellig fra arbejde forekommer ikke indlysende her i kommunikationssamfundets tidsalder.

Bogen indledes med nogle kortfattede teoretiske betragtninger om mange forskellige emner, fra semiotik og strukturalisme til en helt irrelevant hurtig gennemgang af trope-begrebet. Derefter gennemgås genre-begrebet, igen i form af en meget springende fremstilling af stærkt heterogene teorier. Et eksempel: Først gennemgås aristoteliske genre-teorier, derefter gennemgår Konzack Espen Aarseths teori om de kategorier, der bør danne grundlaget for analysen af såkaldte ergodiske tekster. Aarseths kategorier er, viser det sig senere, et af de centrale analyseredskaber for Konzacks behandling af computerspil. Men ikke desto mindre foretages der ikke en solid gennemgang af, hvorledes Aarseths kategorier beskriver tekstlige forløb på en radikal anderledes måde end de aristoteliske. Tværtimod behandler Konzack nærmest Aarseth som en teoretiker, der blot korrigerer de aristoteliske kategorier, og han haster snart videre til endnu en kortfattet gennemgang, her af Ole Tøgebys gennemgang af en typologi for sagtekster, der har en meget begrænset relevans for bogens projekt.

Det centrale i Aarseths beskrivelse af centrale tekst-dimensioner er at tage udgangspunkt i brugerens relationer til teksten, f.eks. hvorvidt brugeren kan ændre på sammensætningen af en teksts elementer, kan forudsige procesforløbet og kan influere dettes tidslige dimensioner, hvorvidt brugeren på et givet tidspunkt har adgang til alle tekstens elementer eller ej, og hvorvidt tekstadgangen er subjektiv eller abstrakt-objektiv. Når Konzack gang på gang griber tilbage til Aarseths kategorier, er det netop fordi Aarseths tilgang, modsat så mange andre genre-fremstillinger, er baseret på brugerens aktivitet. Konzack burde derfor have præciseret forskellen mellem f.eks. en beskrivelse centreret om afsenderforholdet – som det er karakteristisk for mange genre-teorier baseret på fortælle-teorier – og tekstbeskrivelser centreret omkring hvilke brugeraktiviteter en given tekst muliggør. Men Konzack støtter sig i højere grad på litterære og sprogvidenskabelige teorier end på receptionsteorier fra filmvidenskab og medievidenskab

Fraværet af en frontal behandling af brugeradfærden viser sig da også i Konzacks definition af hvad genrer er: 'En genre er en samling tekster med en række fælles træk i form af fælles strukturelle konflikter og ofte fælles kvaliteter'. Genren defineres uden hensyn til brugerens interaktion. Yderligere er bestemmelsen abstrakt: bortset fra at der naturligvis kræves 'fælles træk' af en genre,