

politik, er refleksionen andre steder sløret, hvis der da overhovedet er nogen forskning at reflektere.

Peter Bro, lektor, Ph.d.,
Center for Journalistik, Syddansk Universitet

Heidi Philipsen and Lars Qvortrup (red.): *Moving Media Studies – Remediation Revisited*, Forlaget Samfundslitteratur, 2007

Antologien *Moving Media Studies* er en del af Forlaget Samfundslitteraturs skriftserie "Viden, læring, media og IKT", som beskæftiger sig med, hvordan vi i dagens videnssamfund forstår begreber som viden, læring og medier. Antologiens mål er bl.a., at stille nogle fundamentale spørgsmål til medieforskningen, spørgsmål som 'hvad er et medie', 'hvad er kommunikation', og ikke mindst: hvad forstår vi ved begreber som *remediering* og *immediacy*, sådan som vi finder dem præsenteret i Bolter og Grusins *Remediation* (1999). Grundantagelsen er, at disse spørgsmål er nødvendige at stille, og at de sidste to begreber bør revideres eller i hvert fald genovervejes.

Det er ikke alle af antologiens ni artikler, som for alvor beskæftiger sig med disse fundamentale spørgsmål. Det sker primært i antologiens indledning og i bidragene fra antologiens to redaktører. Lars Qvortrup konstruerer således to konkurrerende kommunikationsparadigmer, 'the transmission paradigm' og 'the complexity paradigm', baseret på Luhmanns ideer om kommunikationens rolle og karakteristika. I transmissionsparadigmet anskues kommunikation som transport af information med mediet som kanal fra afsender til modtager, der i udgangspunktet deler en fælles verden og kommunikerer i samme sprog. Her er et medie aldrig kun en neutral kanal, medie og mediebudskab er uløseligt forbundet, hvorfor det også giver mening at tale om remediering, dvs. det som sker når et mediebudskab kommunikeres i et nyt medie, såvel som når et medie genbruger træk og elementer fra tidligere medier. Og kommunikation inkluderer altid en række kommunikationsstrategiske virkemidler (æstetiske, retoriske, metakommunikative greb, kommunikationsidealiser som Bolter og Grusins begreber *transparency* og *hypermediacy*) og forudsætninger (koder, filtre, kontekster). I kompleksitetsparadigmet anskues kommunikation derimod som en systemintern proces. Kom-

munikationen foregår som in-formation, dvs. som formgivende (meningsskabende) proces i kommunikationens aktører, og der er ikke nogen garanti, endelige sandsynlighed for at de forskellige aktører kommunikerer i det samme sprog eller deler den samme virkelighed. I dette paradigme er et medie det, som denne interne formgivende proces foregår igennem, og som indebærer en kompleksitetsreduktion (der skabes sammenhæng, sandsynlighed, afgrænsning).

Selv om den kommunikationsmodel, som kompleksitetsparadigmet beskriver, synes at kunne være et anvendeligt redskab til konstant genovervejelse af kommunikationens grundvilkår i en hyperkompleks verden, så er den også en model, der vanskeligt lader sig anvende i den form for konkrete medieanalyser, som antologiens øvrige artikler indeholder. Her er det snarere en model emanerende fra transmissionparadigmet, der gør sig gældende. Det er som sagt begrænset i hvor høj grad disse artikler rejser de fundamentale spørgsmål, som antologien stiller os i udsigt. I lige så ringe grad finder jeg de centrale begreber i Bolter og Grusins bog 'revideret eller i det mindste genovervejet'.

Men begreberne *immediacy*, *transparency* og *hypermediacy* bliver diskuteret og afprøvet, f.eks. i Pia D. Harritz' artikel. Harritz advokerer for, at en filmisk mimesis, dvs. den virkelighed, som filmen medierer, ikke forstyrres af elementer af hypermediacy, navnlig det at filmkarakteren stirrer direkte ind i kameraet og dermed skaber illusionen af at møde tilskuerens blik ('the returned gaze'). Denne antagelse forekommer meget korrekt. Men problemet her er, at der i de adskillige eksempler på *le regard à la caméra*, som artiklen bringer, ikke skelnes mellem, hvornår det er filmens intention at skabe illusionen af et gengældt blik, dvs. et blik, der gennemtrænger diegesen, og hvornår der er tale om et blik, der forbliver inden for diegesens rammer. Det sidste gør sig f.eks. gældende, når Jack Nicholsons karakter i *The Shining* ser direkte ind i kamera, men egentlig ser ind i øjnene på genfærdet af bartjeneren Lloyd. Jeg er ikke blind for, at vi som publikum oplever at blive set på, men noget brud i filmens transparency til fordel for en hypermediacy, er der reelt ikke tale om. Anderledes forholder det sig med en film som Sally Potters *Orlando*, hvor der er tale om to niveauer, et dramatisk og et episk. Inden for dette sidste henviser filmens hovedperson sig direkte til tilskueren i rollen som fortæller. Når Tilda Swinton lader sin Orlando-karakter se direkte ind i kameraet, så er

der her netop tale om et gengældt blik, der søger at skabe en 'immediated' forbindelse mellem fortæller og publikum. Om ikke andet, så påpeger Harritz' artikel, at begrebet immediacy ikke kun kan være forbundet til idealet om transparency, men også kan være en kvalitet ved kommunikation karakteriseret ved hypermediacy.

En lignende pointe udlægges i Heidi Philipsens artikel. Her anvendes Triers film fra *Breaking the Waves* og fremefter som eksempler på, hvordan der kan skabes nærhed og umiddelbarhed, selv om mediet fremtræder som meget synligt (anvendelse af håndholdt kamera, jump cuts, discontinuity editing, minimalistisk scenografi etc.). Nu kan det dog diskuteres, om det er en hypermediacy-strategi, vi finder hos Trier. Snarere er der tale om film, der indfører nye konventioner, som nok ikke følger sig ind i en 'classical narration' i Bordwell'sk forstand, men som heller ikke lader den innovative anvendelse af mediet fungere som en kommentar, dvs. et metakommunikativt lag til selve den filmiske diegese. Triers anvendelse af nye principper for f.eks. kamera, lysætning, klip og montage repræsenterer, som jeg ser det, nye måder at skabe nærhed og mulighed for indlevelse i den filmiske fortælling på. Når Trier i *Dogville* og *Manderlay* remedierer Brechts sceniske strategier, hvor de sceniske elementer kun er antydet og det sceniske maskineri derfor bliver synligt som illusionskonstruerende device, så gøres dette uden idealet om verfrømdung, om at afsløre fortællingen som konstruktion og dermed vække en kritisk stillingtagen i tilskueren. Fraværet af omfattende scenografi til fordel for en næsten tom scene indebærer snarere et øget fokus på de filmiske karakterer og deres handlinger, og dette fokus skaber en ganske særlig følelse af nærhed og umiddelbarhed i disse film.

Det som artiklen (uanset mine kommentarer her) er ude på at kritisere, er den måde hvorpå Bolter og Grusin i *Remediation* forbinder immediacy til transparency. Interessant nok kommer Jay David Bolter selv denne kritik i møde i antologiens afsluttende artikel, som man i øvrigt får endnu bedre udbytte af ved at læse sammen med hans artikel "Remediation and the Language of New Media" i Arild Fetveit og Gitte Stald (red.): *Northern Lights: Digital Aesthetics and Communication*. Her går Bolter i rette med sig selv, og i antologiens mest markante genovervejelse af *Remediation* kritiserer han, hvordan immediacy og transparency ensidigt blev anvendt synonymt, hvor det ville have været mere korrekt at bruge begrebet immediacy til at beskrive målet for begge kommunikations-

strategier (transparency og hypermediacy). Hvor transparency har som mål at skabe følelse af en umiddelbar forbindelse til det medierede indhold, så søger hypermediacy at skabe en umiddelbarhed i forhold til mediet i sig selv.

Spørgsmålet er, om antologien med dette indfrier sin egen intention om at revidere og gentænke *Remediation*. Det mener jeg ikke den gør. Ej heller får den – i stort omfang – stillet centrale medievidenskabelige grundspørgsmål, der kan medvirke til at bevæge medieforskningen. Men det er ikke det samme som, at jeg ikke vil anbefale denne antologi. For hvis vi nu forstår antologiens titel som, at medievidenskaben er i bevægelse, så er titlen alligevel meget dækkende. Bogens samling af artikler demonstrerer, hvordan medievidenskaben hele tiden møder nye genstandsfelter og nye problemstillinger, som den må beskæftige sig med for at være aktuel. I en i stigende grad gennemmedialiseret virkelighed, er der stadig nye områder som bør have medieforskningens opmærksomhed. Således demonstrerer Randi Marselis, hvordan digitalisering og digitale medier har ændret vilkårene for slægtsforskningen, og hvordan internettet repræsenterer en ny arena for informationsudveksling, vidensdeling og fællesskaber inden for et område, som tidligere var kendetegnet ved ensomme udforskninger af støvede kirkebøger. Anne Kahr-Højland beskriver i en øjenåbnende artikel, hvordan mobiltelefonen kan anvendes som væsentligt formidlingsværktøj i museumsudstillinger og tilføre formidlingen en interaktiv dimension, som kan virke engagerende på især yngre deltagere. Ligeledes tankevækkende diskuterer Thorkild Hanghøj de pædagogiske muligheder såvel som faldgruber, der ligger i anvendelse af computerspil-formater i læringsøjemed, og diskuterer hvordan pædagogiske situationer kan gøre brug af en kombination af en række forskellige medier (computerspil, rollespil, lærer-elev-diskussioner, gruppearbejde etc.) for at stimulere læringsprocesserne. Endelig demonstrerer antologien også, hvordan medier spiller sammen på nye måder, og hvordan tværmedial kommunikation skaber nye kommunikationsformater og muligheder for at formidle (såvel som at formgive) verden på. Bo Kampmann Walther beskriver hvordan TV-mediets live-dækning af fodboldkampe ikke blot er med til at udbrede følelsen af 'liveness', men også hvordan tv-mediet påvirker selve sporten, selve spillernes performance og iscenesættelse på banen. Og Lise Agerbæk og Lotte Jørgensen hvordan samtidig og koordineret kommunikation i flere medieformater kan give

det samme medieindhold en større gennemtrængningsgrad. Efter at medieforskningen i flere år har talt om mediekonvergens, er et af de markante træk ved dagens mediekommunikation at den begår sig tværmedialt: tv spiller sammen med internet og mobiltelefon osv. Som en antologi, der bidrager til en medievidenskab i bevægelse, er det oplagt at *Moving Media Studies* bidrager til udforskningen også på dette felt.

*Kjetil Sandvik, adjunkt,
Afdeling for Film- og Medievidenskab,
Københavns Universitet*

Rikke Schubart: Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006, McFarland & Company, 2007

Alene fotografiet på forsiden af bogen *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006* er et studie værd. Her ses Pamela Anderson, i rollen som Barbara Kopetski i filmen *Barb Wire* (1996), kørende på en sej, sort motorcykel. Hun bærer naturligvis ikke hjelm, så det lange, platinblonde og viltre hår står umanerligt godt til den kraftige makeup og hendes åbentstående læderjakke, der afslører en corsage, hvor en pæn procentdel af et par velløftede bryster blottes. Looket fuldendes af sorte, lårlange latexstøvler med tårnhøje hæle.

Barbara Kopetski repræsenterer dominatrixen, en af de fem arketyper af (oversete) kvindelige helte, som Rikke Schubart tager under kærlig behandling i sin tankevækkende, oplysende og underholdende undersøgelse af populærfilmens brug af kvindelige helte gennem mere end 30 år. Det understreges i bogen, at der er tale om kvindelige helte og ikke heltinder, idet kvindelige helte er kvinder, der træder ind i mændenes verden og spiller helten i det, vi typisk opfatter som maskuline genrer, eksempelvis actionfilm, krigsfilm og science fiction. Der er altså tale om aktive, dødbringende damer og ikke opofrende eller hendånende kvinder.

Førnævnte fotografi af Pamela Anderson eksponerer imidlertid et centralt dilemma i forhold til den kvindelige helt, nemlig hvorvidt hun er et seksuelt objekt (for de *er* jo altid smukke og sexede), eller hun er et erotisk, aggressiv/hævrende subjekt. Fra et feministisk perspektiv kan hun således opfattes som et offer for patriarkatet, mens hun fra et

postfeministisk perspektiv repræsenterer kvindelig agens. Hvordan tilskueren vælger at opfatte dem, er imidlertid en helt anden sag, som bogen forholder sig upartisk overfor. I stedet pointerer Rikke Schubart den kvindelige helts status som 'in-between', altså som en karakter, der befinder sig imellem de traditionelle poler: mand/kvinde, aktiv/passiv.

Det er altså den kvindelige helts flertydige rolle, Rikke Schubart eftersporer blandt sorte super-bitches, modige amazoner, kinesiske hårdt sparkende kvinder, smukke professionelle samurai-kvinder, hævnerrige døtre, hysteriske jomfruer, onde mødre og dræbelystne brude. Bogen beskriver den kvindelige helts udvikling og forandring kronologisk, men gennemgående er udforskningen af den flertydige *in-betweenness*, der præger samtlige af bogens vilde kvinder.

Bogen er struktureret i fem dele, der indledes med en indsigtsgivende introduktion, hvor Rikke Schubart inddeler kvindehelten i fem arketyper, der ikke skal forstås i mytologisk forstand, men opstår gennem masserepetition. Den første type er den allerede nævnte herskerindetype, dominatrixen, der forbindes med pornografi, sadomasochisme og kapitalisme. Hun er en slags sadistisk femme fatale, der til tider bogstaveligt talt kastrerer manden – og ikke uden triumf. Den anden type er voldtægtshævneren, der dræber den eller de mænd, der voldtog hende. Voldtægten disciplinerer hende ikke, men får hende til at flippe ud og transformerer hende fra pæn pige til aggressiv dræber. Den tredje type er moderen, der ønsker at være i mandens sted, hvorfor hun fravælger sin familie. Hun vælger jobbet, karrieren, og bevæger sig ind i en maskulin diskurs, der integreres i hendes modernatur. Den fjerde type er datteren, der i 90'erne kommer til syne som den kvindelige helt, der er oplært af sin far eller af andre mænd: Hun uddannes og trænes og udvikler sig fra f.eks. vrage til sofistikeret dræbermaskine. Luc Bessons *Nikita* (1990) er prototypen. Den femte type er amazonen, den militante, uafhængige kvindekriger. Androgyn, aggressiv og erotisk på én gang, mens hun voldtager, kastrerer og dræber mænd. Amazonen findes som de andre arketyper i forskellige grader, men kan eksempelvis studeres i en film som *G.I. Jane* (1997) med Demi Moore, der frivilligt rager sit hår af for at bevise, at hun er 'en af drengene' i militærets rå og mandsdominerede træningsforløb.

Rikke Schubarts inddeling plæderer ikke for en skarp adskillelse mellem de fem arketyper i praksis, men insisterer på en vis overlappning, hvor en skuespiller som Uma Thurman i *Kill Bill 1* og *Kill*