

Genrer, læsere og kvalitet

Om tekst- og smagshierarkier

Af Jostein Gripsrud

Efter at skellet mellem finkultur og populærkultur er blevet stadig mere udvisket i de senere år, er det samtidig blevet sværere at fælde videnskabeligt begrundede domme om, hvad der er skidt og kanel på medieområdet. Men behovet for at kunne udtale sig om kvalitet i medierne er der selvfølgelig stadig, specielt inden for de elektroniske medier, hvor de fleste måske ikke har det så svært med personlige kvalitetsdomme, når det kommer til stykket...

Jostein Gripsruds bud på et nyt kvalitetsbegreb tager udgangspunkt i de genrekategorier, som medieprodukterne kan grupperes i. Dermed forsøger han at fastholde kvalitet som noget, der hører "teksten" til, og placerer sig dermed i opposition til receptionsbaserede kvalitetskriterier. Artiklen her er en bearbejdet udgave af et oplæg ved Den IX Nordiske Konference for Massekommunikationsforskning, Borgholm, Sverige, august 1989. Det er bearbejdet og oversat fra engelsk af Kim Schrøder.

Alle tekster er trivielle, indtil det modsatte er bevist i hvert enkelt tilfælde.

(Georg Johannesen)¹

Manglen på og behovet for kvalitetskriterier

Den kvalitative vurdering af tekster på basis af en eller anden form for æstetiske kriterier har i årevis enten været belagt med tabu, individualiseret eller henvist til akademikersocialisationens korridorer. Det er jo egentlig ganske interessant, eftersom denne massive tavshed om kvalitetsspørgsmål fulgte efter en periode, hvor man åbent anlagde og diskuterede politiske og ideo-

logiske kriterier for kvalitet. Man behøver her blot at tænke på diskussionerne om "realisme" og den feministiske kritik af patriarkalske fremstillinger af kvinder og kvindelighed.

I det felt, hvor man for tiden diskuterer æstetiske kvalitetskriterier, skaber mødet mellem, på den ene side, mindst tre tendenser eller traditioner fra litteratur-, film- og medieanalyse, og på den anden side to politiske tendenser, et vist ubehag over for selve det at fælde kvalitetsdomme.

Den første af de politiske tendenser kan man kalde *populisme*, dvs. en generel tilbøjelighed til at gøre sig til talsmand for "folkets" og forskellige former for dominerede gruppers interesser og præferencer. Denne form for populisme kan ses som et diffust levn fra den mere strenge marxistiske klasseteori fra 1960-70erne.

Den anden udgøres af feminismens beslægtede angreb på bestræbelserne på at opretholde de eksisterende æstetiske hierarkier. Den feministiske argumentation vil her fokusere på, hvordan modernismen er blevet kodet som "mandlig" og derfor står i modsætning til massekulturens "kvindelighed" (Modleski 1986, Huyssen 1986). For at forsvare historiske og nutidige kvindekulturer har man så gjort forsøg på at vise, hvordan det ikke er rimeligt at måle de kvindelige tekster og genrer (trivialromaner, soap opera) med de dominerende, "mandlige" kriterier for æstetisk kvalitet. Især i Modleskis tilfælde ligger der i denne position en interesse for *ideologiske* kriterier (se f.eks. Modleski 1986a).

Den første af de tre forskningstraditioner, jeg tænker på, er den etablerede empiristiske massekommunikationsforskning, der ud fra positivistiske idealer har bestræbt sig på at eliminere indflydelsen fra "værdier" på sit videnskabelige arbejde.

Den anden tradition er af nyere dato: foreningen af den førnævnte populisme og forskellige kvalitative tilgange til modtagerforskning. Målet med denne form for forskning - som den ofte har nået - har været at demonstrere empirisk, at det folkelige publikums reception af populærkulturelle tekster er så kompleks og raffineret, at den kommer til at stå i skærende kontrast til "den gode smags" nedladende fordømmelse af sådanne tekster. Det har imidlertid ofte været en udtalt holdning i sådanne analyser, at *ethvert* forsøg på at drage skillelinier mellem mere og mindre værdifulde tekster er uholdbart, medmindre det

falder sammen med den folkelige smag, målt med markedets målestok: Folk ved, hvad de vil have, og de tekster, markedet leverer, er gode. Enhver uenighed med den folkelige smag er et udemokratisk udtryk for "elitisme".

Begge disse traditioner fokuserer på mediernes modtagere, deres brug og forståelse af medieteksterne, og de oplevelser de får gennem dem. Det er netop derfor, at de vægrer sig ved at fælde æstetiske domme over teksterne selv. De er mere tilbøjelige til at afvente publikums reaktion og forholder sig så at sige kun til tekstens kvalitet post factum.²

Den tredje tradition, jeg har i tankerne, er også af nyere dato, men har sin oprindelse i et andet hjørne af den videnskabelige verden, nemlig i de æstetiske discipliners avantgarde - den post-strukturalistiske kritik. Inden for litteraturvidenskaben har poststrukturalismen overvejende produceret raffinerede og ofte provokerende genlæsninger af tekster, der er solidt forankret i den finlitterære tradition. Nogle af dens teoretiske elementer har imidlertid fundet vej til film-, tv- og medieanalysen, hvor de er resulteret i læsninger af populærkulturelle tekster, der påviser disse teksters æstetiske kompleksitet. Og kompleksitet er jo ud fra modernistiske kriterier et tegn på kvalitet. Men inden for vores felt er det ikke poststrukturalismens formål at tale om kvalitet, blot at påvise det uholdbare i de traditionelle hierarkier og derved bidrage til at dekonstruere dem.

Roland Barthes' artikel "From work to text" (eng. udg. 1979) og bogen *The Pleasure of the Text* (eng. udg. 1975) har været vigtige inspirationskilder i denne forbindelse - ikke overraskende undertiden i forbindelse med forskellige udgaver af Julia Kristevas begreb om "intertekstualitet". Derfor er Lacans psykoanalyse og forskellige semiotiske impulser centrale i det særlige "postmodernistiske" blandingsprodukt, som findes inden for medieforskning og "cultural studies". Dette teoretiske blandingsprodukt kan udmærket kombineres med de kvalitative tilgange til modtagerstudier, jeg nævnte ovenfor. John Fiskes bog *Television Culture* (1987) er efter min opfattelse det hidtil vigtigste udtryk for denne kombination.

Der er flere grunde til, at det nu er nødvendigt at tage fat på kvalitetsdiskussionen. For det første er det direkte relevant for den mediepolitiske diskussion og beslutningsproces i vores del af verden (Vesteuropa, Skandinavien), især med hensyn til fjern-

synets udvikling. Det er jo ikke de forskellige organisatoriske og finansielle modeller for fjernsynsvirksomhed i sig selv, der interesserer os, men de formodede konsekvenser for programindholdet, dvs. kvaliteten af de programmer man tilbyder publikum. Den offentlige diskussion om enkeltprogrammer fokuserer også på forskellige forestillinger om kvalitet, og de ansatte i public service-institutionerne må hele tiden være i beredskab for at forsvare deres dømmekraft, når det gælder indkøb eller produktion af en bestemt serie, film, osv. Det drejer sig jo om "vores" penge!

For det andet gælder det i Skandinavien, og i en række andre lande, at systemerne for offentlig støtte til kunst og kultur forudsætter, at der på forskellige institutionelle niveauer *skal* fældes æstetiske domme. Og for det tredje er både kunstnere og kritikere på hele det kulturelle felt uafbrudt nødt til at træffe afgørelser om, hvad der er skidt og kanel ud fra bestemte kriterier. Efter min opfattelse er det klart, at i alle disse særdeles vigtige beslutningsprocesser er det nødvendigt at have *æstetiske kriterier*. De forskellige former for præ-tests af publikumsreaktioner, som Hollywood-producenter og andre kulturindustrielle virksomheder råder over, er jo udelukkede, når det gælder programbeslutninger i de forskellige landes public service-institutioner, for ikke at snakke om forlag der skal træffe afgørelse om offentliggørelse af en roman, rådgivende organer der skal indstille filmprojekter til offentlig støtte, osv. Problemet består i at vinkle diskussionen om kvalitetskriterier på en sådan måde, at man undgår tidligere tiders fejltagelser, dengang da vi levede i semiotisk og social uskyld eller uvidenhed. Her i 1990erne må vi indreflektere de frugtbare indsigter, der stammer fra de seneste årtiers udforskning af forbindelserne mellem det samfundsmæssige og det tekstuelle. Det betyder blandt andet, at vi skal være opmærksomme på, at kulturel mangfoldighed er værdifuld i sig selv - at forenklede forestillinger om kulturel almengyldighed er politisk suspekter. Spørgsmålet er utroligt kompliceret, og jeg vil gerne betone, at jeg ikke i det følgende foregiver at løse alle problemer. Mine formuleringer er tentative og har til formål at åbne en diskussion, ikke at lukke den. Den politiske vigtighed af at føre denne diskussion kan ikke overvurderes. Hvis man ikke kan nå frem til kriterier, der kan skelne det kulturelt betydningsfulde, vil det være tilrådeligt at afskaffe enhver form for

regulering af medieområdet og offentlig kulturstøtte, så markedet uhindret kan sætte sig igennem.

Om genrer - generelle betragtninger

Jeg vil her begrænse de fleste af mine henvisninger og eksempler til tekster, der præsenterer sig selv som "fiktive", for derved at undgå en generel diskussion om, hvordan "virkeligheden" fremstilles. Spørgsmålet om kvalitet i dokumentar- og nyhedsgenrerne er ikke alt for forskelligt fra de genrer, jeg vil tage op her, men de kræver trods alt andre tilgange end dem, der er nødvendige for diskussionen af æstetisk vurdering. Men denne skelnen mellem det fiktive og det ikke-fiktive er ikke teoretisk uskyldig: Den fører videre til en skelnen mellem de to tekstkategoriers indbyggede antagelser og dermed deres intenderede funktioner. På den ene side har vi de tekster, der skal omtale verden "som den er", på den anden side de tekster der omtaler verden "som den kunne opleves"; tekster, der taler i en indikativisk modus, og tekster, der taler i en konjunktivisk (eller hypotetisk) modus. Sådant en skelnen mellem "fremstillingsformer" er grundlæggende for det ræsonnement, jeg her vil lægge frem. Skellet mellem det fiktive og det ikke-fiktive er kun det første i en formentlig uendelig række af skel mellem forskellige "fremstillingsformer" - eller genrer.

Begrebet om "genre" er, hvad mit ræsonnement her vil bygge på: ikke blot trivialfiktionens formelagtige fremstillingsformer, men alle fremstillingsformer eller "måder at tale på". Eftersom alle former for sprog (i ordets mest vide betydning) er regelbundne, baseret på samfundsmæssige konventioner, må det være sådan, at disse konventioner også begrænser de muligheder, der ligger i et givet sprog (eller "del-sprog", "fremstillingsform", eller genre), når det gælder om at indeholde og formidle "informationer", i ordets bredeste betydning.³ Eller sagt lidt mere firkantet: Når man vælger en fremstillingsform, så vælger man også, hvad man vil tale om, og hvordan man vil gøre det. Sådanne valg er ikke mindst pragmatisk bestemt, dvs. bestemt af hvorfor, hvor, til hvem og med hvilke midler man har til hensigt at kommunikere.

Når en forfatter beslutter sig for at skrive et digt og ikke en novelle, har han eller hun derfor ikke blot bestemt tekstens

"form", men også dens "indhold", hvad der jo turde være indlysende i medieforskerkredse. En mere eller mindre akademisk artikel om mediernes rolle i samfundet adskiller sig ikke kun fra Oliver Stones film *Talk Radio* med hensyn til form, men sætter fokus på forskellige aspekter ved det fænomen, der skildres: deres pragmatik er forskellig, de to ytringer kan ikke bringes ind i den samme diskussion, uden at den ene af dem "oversættes" og derved ændres grundlæggende, når den omformuleres i en form for metasprog. Ydermere begrænser forskellene mellem tekster sig ikke til den diskursive betydnings niveau. Genrer adskiller sig også med hensyn til deres ikke-diskursive, følelsesmæssige, formelle egenskaber og muligheder - allesammen tekstuelle aspekter, der er centrale for vores oplevelse af æstetisk nydelse. Som eksempel kunne man nævne en ting, vi alle kender, nemlig nydelsen ved betydningsløse børneremser, hvor selve nydelsespotentialet ligger i spillet mellem udtryksstørrelserne, der er fri for indhold. Den nydelsesfyldte oplevelse af abstrakte visuelle former er helt parallel hermed - ligesom den basale nydelse af musik. Her skal det dog noteres, at selve denne ikke-diskursive oplevelse eller meningsløshed kan tilskrives en ganske voldsom betydning eller værdi på et meta-niveau, således som det sker hos teoretikere fra Adorno til Kristeva, der ser tekster, hvor den slags aspekter dominerer, som former for *modstand* mod Fornuftens og Betydningens undertrykkelsesapparat. For dem kommer visse former for udtryksstørrelser uden indhold til at betyde "oprør" i modsætning til "status quo", "frihed" i modsætning til "undertrykkelse", "liv" i modsætning til "død", osv. Hvis disse ræsonnementer er gyldige, må det gælde, at en given genre eller fremstillingsform udelukker, eller i det mindste underordner, visse perspektiver på et fænomen og giver forrang til andre. Herved lægges der en begrænsning på "udtryksstørrelsernes spil". Den kendsgerning, at nogle mennesker dør af kræft, kan tematiseres i en vits eller et film-melodrama, men det er temmelig usandsynligt, at de to tekster vil anlægge samme perspektiv, og dermed kommunikere den samme form for "viden" om eller "indtryk" af denne beklagelige kendsgerning.

Den grundlæggende ide, jeg forsøger at udvikle i denne artikel, er at den forskellige værdi, man kan tilskrive forskellige tekster først og fremmest har noget at gøre med de specifikke muligheder, de pågældende genrer rummer; med de forskellige

"eksistentielle visioner", de tillader, og med de muligheder de rummer for ikke-diskursive, "rent" æstetiske elementer. Det betyder, at en hierarkisering af genrer i henhold til deres værdi må baseres på den pågældende kulturs mere overordnede vurdering af, hvad der er mere eller mindre vigtigt, mere eller mindre relevant, mere eller mindre alvorligt. Den traditionelle opfattelse, at tragedien er mere "værdifuld" end komedien, skal altså ses i forbindelse med, at kulturen giver forrang til en tragisk fremfor en komisk eksistentiel vision. Det kan så have at gøre med opfattelsen af Menneskelig Værdighed, eller sådan noget. Tilsvarende har den værdi, der knyttes til kunstnerisk fornyelse fremfor gentagelse, forbindelse med den generelle holdning til fornyelse, fremskridt, osv. i det moderne samfund. I denne forstand er æstetisk værdi altid i bund og grund samfundsmæssig. Det var netop den positive værdi, som blev knyttet til fornyelsen, der førte til opløsningen af det strenge, normative klassicistiske genrebegreb. Det var Romantikken, der indførte den stadige omdefinering og forplumring af genrerne, der har præget kunstens udvikling gennem de sidste to hundrede år. Populærkulturelle tekster, især på film og tv, forekommer ofte meget mere begrænsede af relativt strenge genre-regler, hvad der har fået visse dele af genre-kritikken til at opfatte dem som parallelle til klassiske genrettekster.

Selvom dette er en relevant og kritisk produktiv pointe, skal det ikke glemmes, at selv populærkulturelle genrer gennemgår betragtelige forandringer over relativt korte perioder. Det skyldes ikke mindst, at en enkelttekst kan omdefinere den genre, den tilhører, eller danne grundlag for en helt ny genre ved for eksempel at blande eksisterende genrer. (Et eksempel fra de senere års tv-historie kunne være Dallas). Denne fleksibilitet i de moderne genrer må der tages højde for i en anvendelig definition af, hvad genre overhovedet er. Stephen Neale kommer for mig at se tæt på en brugbar generel definition, når han slutter sin lille bog om film-genrer således:

Enhver genre er samtidig et sammenhængende og systematisk korpus af filmttekster og en sammenhængende og systematisk forventningshorisont. Samtidig med at genrer fungerer som instanser, der styrer begæret i forhold til en række konkrete tekster, og som tilbyder en varieret orden i filmens diskursive mu-

ligheder, så lægger de også læsemulighederne inden for bestemte rammer. (Neale 1983:55)

Men på de foregående sider har Neale betonet, at det samspil mellem gentagelse og forskellighed, som konstituerer enhver genre, gør det nødvendigt at forstå genrer som *systematiseringsprocesser*, snarere end som faste *systemer* (Neale 1983:50f). Neales definition er således ikke uforenelig med Rick Altman's (1986) ophævelse af modsætningen mellem "semantiske" og "syntaktiske" genre-definitioner, der skal bane vejen for en historisering af genreteorien.⁴ Genrer i alle medier er sæt af konventioner og forventninger, der sædvanligvis regulerer både de "semantiske" og "syntaktiske" aspekter ved de pågældende tekster: Herved skaber de betingelserne for kommunikation, der også omfatter det dynamiske samspil mellem gentagelse og fornyelse, mellem redundans og entropi - og herved betinger de også receptionen.

Lad mig opsummere: Genrer er dynamiske sæt af konventioner og forventninger, der regulerer både hvad der kan siges og hvordan, og dermed regulerer de også de måder, hvorpå ytringer og tekster kan tolkes, "læses" eller blot opleves. Genrer er derfor bundet til bestemte pragmatiske omstændigheder (til hvem, med hvilket formål) og leverer både bestemte perspektiver på "den oplevede verden" (på bekostning af andre perspektiver), og konkrete muligheder for at lege med tekstens "betydningsløse" træk. Sådanne perspektiver og muligheder kan vurderes forskelligt afhængigt af mere generelle samfundsmæssige normer, dvs. moralske og ideologiske standarder for hvad der er vigtigt og uvigtigt, godt og ondt, osv.

Om læsere og læsninger

Indtil nu har jeg kun omtalt det samfundsmæssige på en meget generel, altomfattende måde. Men ligesom genreteorien forsøger at skelne mellem forskellige tekstkategorier i Den uendelige Tekst, så forsøger samfundsteorien at differentiere mellem samfundsmæssige kategorier, der har at gøre med køn, alder, race, etnisk baggrund, uddannelse, beskæftigelse, indkomst - eller "forholdet til produktionsmidlerne". Forbindelserne mellem tekstuelle og samfundsmæssige kategorier er velkendte op gennem

historien, og de er forskningsobjekt for kultursociologien, eller mere specifikt: smagssociologien. Tekstkategoriernes hierarki har klar forbindelse med socialkategoriernes. Men der er ikke tale om en simpel én-til-én- forbindelse, og forholdet bliver mere og mere kompliceret efterhånden som de vestlige samfund forandrer sig sammen med udbredelsen af den "post-industrielle" økonomi. Det har imidlertid ikke afskaffet det sociale hierarki og den ulige fordeling af magten - og disse ting har forbindelse med sociale forskellige i smag, kulturelle præferencer og kompetencer. Som jeg har været inde på i andre sammenhænge, er Bourdieus såkaldt "rene smag" (Bourdieu 1984) knyttet til de intellektuelle og sproglige kompetencer, der er nødvendige for at indtage sociale magtpositioner (Gripsrud 1989). Dette synspunkt støttes også af Basil Bernsteins sprogsociologiske teori om forskellen mellem den "restringerede" og den "elaborerede" kode.⁵

Det betyder i denne forbindelse, at der så at sige er en vis grad af fornuft i det traditionelle genrehierarki. Det er ikke blot et spørgsmål om snobberi eller sociale fordomme, hvis man påstår, at Goethes værk er mere værdifuldt end Mickey Spillane's, eller hvis *Hiroshima, mon amour* betragtes som en mere betydningsfuld film end *Fun in Acapulco*. Det har ikke mindst at gøre med de holdninger og kompetencer, som de pågældende tekster kræver af deres "læsere": Alvor, koncentration, historisk viden om kulturelle, politiske og filosofiske forhold, - over for et ønske om at slappe af, lade sig rive med, blive underholdt uden at anstrenge sig for at forstå, hvad det er, der foregår. Forskellige genrer og tekster gør forskellige ting for deres publikum - og *det er også meningen med dem*. Det betyder på den anden side ikke, at alle de genrer eller tekster, som samfundseliten synes om, nødvendigvis er mere værdifulde, end dem der appellerer til mindre privilegerede grupper. Borgerskabet har stort set altid haft svært ved at følge med de forskellige avantgardistiske tendenser i kunsten. Og den borgerlige smag for mere eller mindre opblæst kitsch er ofte blevet latterliggjort - især af dem, der har opnået deres sociale position i kraft af den kulturelle kapital, de har tilegnet sig. Folk som os: de intellektuelle.

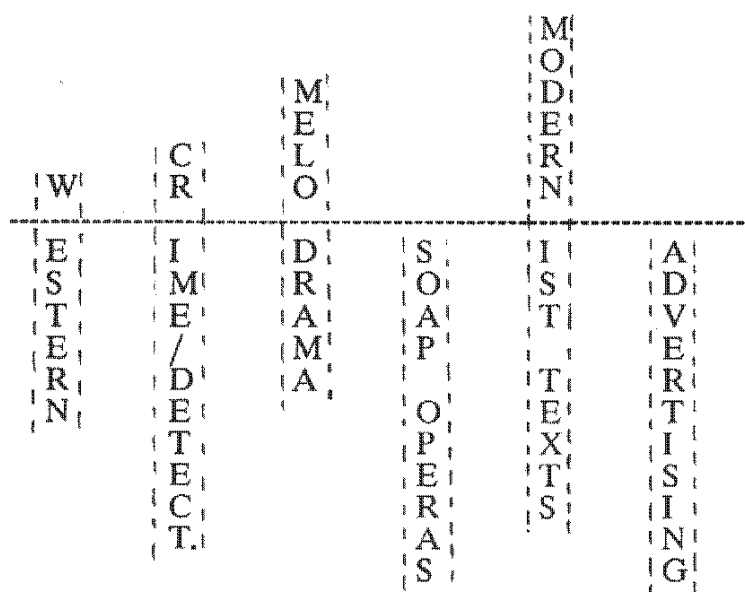
Hvad smagssociologien lærer os, er altså, at de forskellige smagsformer indlæres, eller tilegnes, gennem socialiseringen, og at de reproduceres på forskellig vis på de forskellige samfunds-

mæssige felter. Den fortæller os også, dels at de intellektuelle løbende har overtaget tidligere lavt-vurderede genrer og tekster, dels at de eksisterende hierarkier bærer tydeligt præg af sociale fordomme mod de tekstformer, der foretrækkes af "masserne".

Mit ræsonnement her skal derfor ikke blot munde ud i en bekræftelse af de traditionelle genrehierarkier. Moralen fra de sidste 25 års omvurdering af populærgenrerne er, at deres potentiale er langt større, end den gode smags vogtere har været villige til at indrømme, og det betyder, at man kun kan opstille en løs rangorden af genrer, ud fra hvad de kan artikulere og på hvilken måde. Den traditionelle genrepiramide må erstattes af en langt mere kompleks og fleksibel geometrisk tankefigur. Det fleksible består i, at modellen må kunne rumme den kendsgerning, at tekster fra enhver genre kan nå det niveau, vi omtaler med ord som "interessant", "smukt", "sublimt", eller hvad vi nu måtte beslutte at gøre til kvalitetskriterium for tekster.

Moderniseret modernisme - et forslag

Det, jeg har i tankerne, er altså en model, eller tankefigur, der kunne se således ud:⁶



Grundideen bag denne model er vigtigere end de specifikke etiketter, der står på de enkelte kolonner - de skal udelukkende tjene som eksempler. Pointen er, at hver genre rummer forskellig mulighed for, at dens enkelte tekster når op på det niveau, jeg vælger at kalde det kulturelt betydningsfulde. De, der har lyst til det, er velkomne til at se kolonnerne som et løst skøn over den "statistiske sandsynlighed" for, at en given tekst i en given genre lever op til kriteriet om kulturel betydningsfuldhed. Når reklamen er placeret under den magiske linie, betyder det altså ikke, at man ikke kan finde fornyende tekster inden for denne genre; det betyder blot, at langt størsteparten af reklamen ligger fast forankret under linien. Det har at gøre med genreens pragmatik, der fremmer sikkerhed, gentagelse og konformitet. Jeg har tegnet alle kolonner med stiplede linier for dermed at angive åbenhed over for deres kontekstuelle og intertekstuelle omgivelser. Ydermere er kolonnerne åbne både foroven og forenden, eftersom man ikke kan sige noget om hverken den øvre eller den nedre grænse. Modellen peger også på, at tekster primært skal vurderes genre-internt, ud fra kriterier, der hører den enkelte genre til. Genrer er på et grundlæggende plan usammenlignelige.

Modellen skal altså kunne rumme den ide, at hver genre anlægger sit eget perspektiv på den menneskelige tilværelse og sædvanligvis specialiserer sig i en begrænset række af temaer; desuden at hver genre rummer et veldefineret sæt af udtryksstørrelser (en tegnsustans, syntaktiske og paradigmatiske koder), og at den sædvanligvis henvender sig til et forholdsvis socialt specifikt publikum med en specifik erfaringshorisont. Den relativisering, der ligger heri, udgør en "modernisering" af den etablerede modernismes strenge hierarki. Et sådant skift er ikke kun begrundet i udviklingen af kritikken og den kulturelle "opnormering" af forskellige lavkulturelle former gennem de sidste 40 år. Det er også et resultat af den omstændighed, at vore dages publikum til populærgenrerne er socialt blandet. Umberto Eco bygger denne kendsgerning ind i det følgende ræsonnement om kulturel vurdering:

Niveauforskellen mellem de forskellige værker betegner ikke først og fremmest en forskel i værdi, men en forskel i det brugsforhold, vi hver især fra tid til anden indgår med dem(...) Den dannede, der om aftenen gerne hører Bach, tænder måske i mid-

dagspausen for radioen, fordi han har lyst til noget "brugsmusik". Med andre ord: Først når man akcepterer, at de forskellige niveauer komplementerer hinanden, og at de kan (og bør) betrædes af alle medlemmer af et brugsfællesskab, åbner der sig en vej til kulturel forbedring af massemedierne. (Eco 1984:54f)

Den opfattelse, at genrerne på hver sin side af grænsen mellem fin- og populærkultur på et grundlæggende niveau er usammenlignelige, stemmer desuden godt overens med den voksende politiske erkendelse af, at hvis værdier som kulturelt demokrati og mangfoldighed skal tages alvorligt, så kan ingen af de eksisterende genrer "undværes": Det er Historiens gang, der bestemmer om de skal uddø eller ej. Imidlertid fører mit ræsonnement ikke nødvendigvis frem til den konklusion, at alle genrer og tekster er usammenlignelige fra ethvert synspunkt - og at de derfor har samme værdi. Som den horisontale skillelinie mellem det kulturelt betydningsfulde og betydningsløse antyder, så forudsætter modellen, at det faktisk er muligt at formulere et eller flere kriterier, der gør det muligt at tage stilling til en given genres mulighed for at producere tekster af særlig kulturel værdi. Sådanne kriterier må naturligvis baseres på almene sociale eller moralske værdier; de er hverken faldet ned fra himlen eller "naturlige".

Modellen forsøger med andre ord at rumme såvel genrernes og teksternes usammenlignelighed som deres (foreslåede) sammenlignelighed. Et sådant hypotetisk fælleskriterium må i sidste ende have at gøre med fornyelse i modsætning til gentagelse, i samfund som vores hvor alle aspekter af tilværelsen grunder sig på det princip, at alt kan forandres til det bedre: Samfundet, os selv, indbyrdes forhold, maskiner og teorier. "Tekstuel fornyelse" skal her primært opfattes som en fornyelse af tekstens "ide" eller "perspektiv", og kun i anden række som blot og bar teknisk fornyelse, et nyt "virkemiddel". Et nyt virkemiddel har naturligvis ofte forbindelse med en ny "ide" eller et nyt "perspektiv", men der er også ofte blot tale om et tomt trick, et resultat af opfindsomhed snarere end kreativ fantasi (hvor sidstnævnte angiver en overskridelse af de givne betingelser, mens den førstnævnte holder sig inden for dem). Den pågældende "ide" lader sig måske ikke umiddelbart oversætte til det diskursive betydningsniveau, men skal opfattes "kunst-erotisk" snarere end "kunst-hermeneu-

tisk", med Susan Sontags udtryk (Sontag 1964). Fornyelse er vigtig både i erotik og hermeneutik, tør jeg nok sige. Alle former for sensuel nydelse forudsætter en "indtrykkets friskhed" - dvs. at et fænomen præsenterer sig som "nyt", selv om det er velkendt. Denne kvalitet ligger selvfølgelig i "øjet der ser", men den kan også "udløses" på forskellige måder af tekster, der "kræver" et frisk blik af læseren.

Modellen lægger først og fremmest op til, at fornyelse er vigtig med henblik på at placere en tekst inden for den givne genretradition. Forholder den sig til sine forgængere på en produktiv, fornyende måde; løser den problemer, der hidtil har været uløste inden for genren; bearbejder den en bestemt formel på en sådan måde, at dens betydnings- eller nydelsespotentiale forstærkes? Den slags spørgsmål stilles jo i virkeligheden af enhver læser til enhver genre. Inden for populærfilmgenrerne adskiller den enkelte film sig altid fra tidligere film i en eller anden henseende, ellers ville den ikke være billetprisen værd. Bliver forskellen større end normalt, kan publikum enten billige eller misbillige det. I de tilfælde, hvor teksten mødes med billigelse, værdsættes den formentlig mere end de tekster, der er mindre fornyende. Man har eksempelvis rost Hill Street Blues-serien for at have fornyet politiseriegenren; og den succes, som de norske Morgan Kane-western-romaner har oplevet, kan også henføres til den måde, hvorpå serien har bearbejdet genrens etablerede formler (Gripsrud 1989a). "Fornyelse" er altså allerede et aktivt kvalitetskriterie for alle mulige genrer blandt de fleste eller alle publikumsgrupper.

For det andet ligger det i modellen, at fornyelse er vigtig for placeringen af en given tekst inden for et hypotetisk univers bestående af tekster fra alle genrer. Modellen forudsætter så at sige, at der løbende foregår en omfattende "diskussion" om grundlæggende sociale, moralske, filosofiske, politiske og æstetiske spørgsmål. Hver genre bidrager så til diskussion på sin egen særlige måde. "Lokale" (f.eks. folkløriske) genrer bidrager især til lokale diskussioner, men sådan set også til den hypotetiske globale diskussion. Herindenfor bestemmes den enkelte teksts værdi da af dens forhold til tidligere bidrag: Kaster den lys over hidtil oversete eller gådefulde fænomener? Bearbejder den en gammel "sandhed" på en frugtbar måde? (Selv om det billedlige udtryk "diskussion" tilsyneladende

primært refererer til teksters diskursive aspekter, gælder de to spørgsmål selvfølgelig også de ikke-diskursive elementer).

Svarene på disse spørgsmål kan kun gives af folk, der er bekendte både med den hidtidige "diskussion" og med de enkelte genretraditioner. Og selv disse formodentlig kompetente folk er ikke nødvendigvis enige, ja faktisk er de ofte temmelig uenige. Men det trækker ikke tæppet væk under modellen, for selve uenighederne forudsætter enighed om, at spørgsmål som de nævnte i princippet kan besvares. Da vi jo ved, at det æstetiske felt ikke eksisterer isoleret fra det sociale og det politiske felt, varierer de forskellige svar ikke mindst i relation til diskussionsdeltagernes ikke-æstetiske overbevisninger (se f.eks. Mukarovsky 1979). Og eftersom alle tekster inden for alle genrer - inklusive de kritiske genrer - er fast sammenvævede med de historiske processer og konflikter, der konstant bearbejder og forandrer de etablerede mønstre, kan vi ret beset overhovedet ikke forvente, at der skulle være enighed. En sådan enighed ville jo være ensbetydende med, at Historien er slut - og det drømmer vist kun religiøse og politiske fanatikere om.

NOTER

- 1) Citatet er min oversættelse til medieforsker-jargon af en passage i Johannesen (1979:469).
- 2) Kim Schrøder fremfører eksplicit dette synspunkt i "Cultural Quality: Search for a Phantom?" (Paper præsenteret ved The 3d International Television Studies Conference, London, July 1988). Synspunktet præsenteres på dansk i Kim Schrøder, "Oplevelsens kvalitet", i *MedieKultur* 7. 1988.
- 3) De mange citationstegn vidner dels om mit ubehag ved den meget generelle terminologi, dels om at jeg er fast besluttet på ikke at fare vild i den almene semiotiks mudrede vande.
- 4) Altman låner begreberne "semantiske" og "syntaktiske" genredefinitioner fra Fredric Jameson (1975), men hans brug af begreberne adskiller sig fra Jamesons. Altman skelner mellem de to begreber på følgende måde:
Eftersom der overhovedet ikke er enighed om, hvor præcis grænsen går mellem semantiske og syntaktiske synspunkter, kan vi her skelne mellem genredimensioner, der forlader sig på en liste over fælles træk, holdninger, personer, kameravinkler, locations, kulisser, og på den anden side defini-

tioner der i stedet opstiller visse konstituerende relationer mellem udfyldte variable elementer - relationer man kan kalde genrens grundlæggende syntaks. Den semantiske tilgang betoner således genrens byggesten, mens det syntaktiske synspunkt giver forrang til de strukturer, de indgår i. (Altman 1986:30).

- 5) Jeg har aldrig ladet mig overbevise af William Labov og andre Bernsteinkritikere. Ingen af dem har ved selv at benytte den "restringerede" kode i deres videnskabelige arbejde demonstreret dens ligeværdighed med den "elaborerede" kode.
- 6) Modellen er inspireret af en skitse udført af en af mine vejledere, den norske forfatter og professor Georg Johannesen, på et seminar om populærlitteratur i 1978. Johannesen foreslog, at man kunne forestille sig hver litterær genre som et pyramideformet isbjerg, der flyder mere eller mindre dybt i vandet. På skitsen flød "sonnet-isbjerget" nærmest på vandet, mens "roman-isbjerget" var lige på grænsen til helt at forsvinde under overfladen....

BIBLIOGRAFI

- Adorno, T. W. "Om kulturindustrien" i H.F. Dahl (red), *Massekommunikasjon*. Oslo 1973.
- Altman, Rick. "A semantic/syntactic approach to film genre" i B.K. Grant (red), *Film Genre Reader*, Austin, Texas 1986.
- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. New York 1975.
- Barthes, Roland. "From work to text" i J. Harari (red), *Textual Strategies*. Ithaca, N.Y. 1979.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction*. Cambridge, Mass. 1984 (fransk udg. 1979).
- Eco, Umberto. *Apokalyptiker und Integrierte*. Frankfurt a.M. 1984.
- Fiske, John. *Television Culture*. London and New York 1987.
- Gripsrud, Jostein. "High culture revisited" i *Cultural Studies*, vol. 3, no. 2, maj 1989.
- Gripsrud, Jostein. "Masterson's male masterpiece: the penetrating story of a Norwegian Western (or two)" i M. Skovmand (red), *Media Fictions*. Århus Universitetspresse 1989a.
- Huyssen, Andreas. "Mass culture as woman: Modernism's Other" i Tania Modleski (red), *Studies in Entertainment*. Bloomington: Indiana U.P. 1986.
- Jameson, Fredric. "Magical narratives: Romance as genre". i *New Literary History*, no 7.

- Johannesen, Georg. "Trivialbegrebet og den norske lyrikken" i A. Tvinnereim (red), *Triviallitteratur. Populærlitteratur. Masselitteratur*, Oslo 1979.
- Kristeva, Julia. "The ethics of linguistics" i D. Lodge (red), *Modern Criticism and Theory*. London og New York 1988.
- Modleski, Tania. "Femininity as mas(s)querade: a feminist approach to mass culture" i C. MacCabe (red), *High Theory/Low Culture*. New York 1986.
- Modleski, Tania. "The terror of pleasure: the Contemporary Horror Film and Postmodern Theory" i T. Modleski (red), *Studies in Entertainment*. Bloomington: Indiana U.P. 1986a.
- Mukarovsky, Jan. "Estetisk verdi som socialt faktum" i A. Heldal & A. Linneberg (red), *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Oslo 1979.
- Neale, Stephen. *Genre*. London 1983.
- Schrøder, Kim. "Cultural quality: Search for a phantom?" Paper præsenteret ved The Third International Television Studies Conference, London juli 1988.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation*. New York 1964

Jostein Gripsrud er førsteamanuensis ved Institut for massekommunikation, Bergens Universitet.