

Perspektivrige feltstudier i norsk kultur

Anmeldelse af Carsten Sestoft

Tore Slaatta (red.): *Iværksettelse. Fire studier av kunst, autonomi og makt*, Oslo: Universitetsforlaget, 2018, 384 sider



Iværksettelse præsenterer empiriske undersøgelser af fire områder inden for nutidens norske kultur: litteratur, musik, krydsfeltet mellem videokunst og film, samt teater. Bogen er stor og lang, og dens layout og papirkvalitet giver et gedigent og vægtigt indtryk. Det gør læsningen af den også, især har afsnittet om litteratur virkelig meget at sige, men man bliver afgjort også klogere af at læse de andre afsnit. Antologien udspringer af forskningsprojektet *Kunst! Makt!*, som fandt sted 2012-16 under redaktør Tore Slaattas ledelse.

Undertitlen er ”Fire studier af kunst, autonomi og makt”, men feltbegrebet er ifølge det introducerende første kapitel også en del af det teoretiske grundlag. Metodisk er bogen dog på en vis måde interessant,

netop fordi de forskellige dele *ikke* helt bygger på samme teoretiske og metodiske antagelser. Delen om litteratur foretager den mest regelrette feltanalyse med en korrespondanceanalyse af det litterære felt i Norge i 2011, det år hvor sjette og sidste bind af Karl Ove Knausgård's *Min kamp* udkom. Feltanalysen er også en inspiration for delen om krydsfeltet mellem videokunst og film, men i mindre grad for musikdelen og teaterdelen. Det interessante ved det er, at det belyser, hvad feltanalysen kan levere, som andre empiriske metoder i mindre grad kan.

Overordnet præsenterer bogen i øvrigt to samlende tematikker for de empiriske dele: Dels titlens ”iværksættelse”, dels en magtproblematik, som især handler om reguleringen af adgang til de forskellige kulturelle felter. Begrebet iværksættelse forstås dynamisk og skal muligvis praksisteoretisk minde de traditionelle litteratur- og kunstanalytikere om, at kunstneriske værker ikke blot eksisterer som autonome

værker i sig selv, men skabes af nogen, og distribueres og opleves af andre i specifikke sammenhænge, som både er materielle og symbolske. Det kan en kultursociolog ikke være uenig i. Men det gør begrebet iværksættelse lidt vel bredt til at være rigtigt operativt som analytisk kategori.

Også magtproblematikken finder jeg lidt vag. Måske skyldes det, at magtanalyser, som ikke har et polemisk og kritisk ærinde, har tendens til at blive mærkeligt konstaterende. Det kunne man se i den danske magtudredning omkring år 2000, hvor man efter forskning for 50 millioner kroner måtte konstatere, at tingene var, som de var. Analysen af ”portvokterne” (*gatekeepere*, som man ville sige på dansk), som regulerer adgangen til at få spillet musik på norsk P3 eller musikfestivalen Ultima, er væsentligt mere interessant end det. Men da det er svært at pege på nogen, der lider under uberettiget udelukkelse (eller måske fordi analytikerne og denne læser grundlæggende er enige med gatekeeperne i, hvad der berettiger til inklusion), udebliver den kritiske brod og den energi, som den retfærdige harme giver.

Knausgård i det litterære felt

På mange måder er det også mere de empiriske undersøgelser end teorien, som er det interessante ved denne bog. Det gælder især den gedigne korrespondanceanalyse af det litterære felt i 2011, som Tore Slaatta er ansvarlig for, og som er en del af kapitlerne 2-6, hvor Karl Ove Knausgårds position i det litterære felt analyseres. Et appendiks bagest i bogen redegør for alle de mange variabler og for de valg, der er truffet for at lave denne analyse. Det ser alt sammen virkelig godt ud. Resultatet er en analyse af egenskaber ved 258 skønlitterære forfattere. Korrespondanceanalysekortet viser en struktur, der vigtigst viser en modsætning mellem en pol, hvor man finder forfattere, der sælger og læses meget, udgiver mange titler og er meget i medierne, og en pol for dem, der sælges, læses og optræder i mindre grad. Det interessante er, at antallet af titler, som er oversat, det vil sige solgt i udlandet, bidrager ganske stærkt til denne struktur. Det er et godt eksempel på Bachelards dik-tum om, at det virkelige ikke er det, man skulle tro, men det, man burde have tænkt. For en lille nation i udkanten af Europa bidrager udlandets interesse for ens forfattere (det samme gælder selvfølgelig for Danmark, selv om danske forfattere formentlig er mindre kendt i udlandet end norske) ikke blot til, at de sælger mere, men også til, at de bliver mere omtalt i hjemlandet og dermed også til deres symbolske kapital. Det kan vel betragtes som en effekt af et mindre og perifert litterært felts position i det globale litteraturfelt, som Pascale Casanova skrev om i *La République mondiale des Lettres* (Casanova 1999), at økonomisk kapital i form af salg i udlandet og symbolsk kapital i form af omtale hjemme og ude følges ad.

Tore Slaatta spørger sig, om den anden akse i korrespondanceanalysekortet kan tolkes som et udtryk for kapitalstruktur, med en tendens til bestsellere på den ene side og de mere litterært anerkendte på den anden. Svaret går ”i retning af ’ja’”, som han skriver (s.74). Han identificerer fire grupper, som virker meget overbevisende for en dansk litterat, der med stor interesse har læst norsk prosa i tre årtier:

Der er gruppen af primært bestsellere (fx Nesbø og Staalesen), og der er gruppen af dem, der både sælger og har litterær anerkendelse i forskellige former, herunder mange af de forfattere, som er nået frem til mig, fx Solstad, Fløgstad, Kjærstad, Pettersson, Espedal, Roy Jacobsen, Erlend Loe, Wassmo, Sunde og naturligvis Knausgård. I begge disse grupper er forfatterne overvejende ældre: Det tager tid at opbygge kapital. Nedenunder er en mere heterogen gruppe, kaldet ”det litterære opland”, som ikke sælger helt så meget, er yngre, mere lyrikorienteret eller bare ikke så meget i vælten omkring 2011 – på den måde er det virkelig et øjebliksbillede af et dynamisk felt. Nederst er gruppen, som Slaatta betegner som de ”usynlige” – de, der generelt hverken har markedets eller de anerkendende instansers bevågenhed og derfor kan siges at mangle kapital i det hele taget.

Slaatta får gennem sin korrespondanceanalyse flere interessante erkendelser frem om karriereveje, den stærke mandlig dominans (den mest ligestillede er 1970-kohorten, hvor kvinder udgør 40%), betydningen af forlag, festivaldeltagelse, offentlig støtte og meget andet. I det hele taget er denne analyse hele bogen værd. Den vil muligvis falde anderledes ud i Danmark, for i Norge er romanen den litterært dominerende genre og har vel været det siden Hamsun, mens digte forekommer at være den dominerende genre – den, der danner grundlag for -ismer – i Danmark. Sådan så det i hvert fald ud i en del af det 20. århundrede. Analysen kan derfor næppe uden videre overføres til danske forhold.

Korrespondanceanalysen viser klart, at Karl Ove Knausgård er en anomali: Han placerer sig stort set som den allerøverste, det vil sige mest kapitalstærke, og nærmest midt i kapitalstrukturen mellem bestsellere og litterært anerkendte, samtidig med at han er yngre (43 år i 2011) end de fleste i de to højest placerede grupper på kapitalaksen. Denne placering er entydigt forårsaget af de seks bind i hans romanværk *Min kamp*, udgivet 2009-11, som gjorde ham til ”den mest leste, den mest solgte, den mest oversatte og den mest omtalte” forfatter i Norge (s. 92), hvor han før var forfatteren til to romaner og havde fået nogle priser og to arbejdsstipendier, det vil sige eksisterede i feltet, men ikke på nogen fremtrædende måde.

Slaattas ide er dernæst at rekonstruere forfatteren Knausgårds synspunkt, ligesom Bourdieu gjorde for Flaubert i *Les Règles de l'art* (Bourdieu 1992). Metoden er her at læse Knausgårds *Min kamp* som hans egen socioanalyse: Kampen er ikke kun kampen med herkomsten og især faderen, men også kampen for at træde ind i det litterære felt. Slaatta læser romanværket som en redegørelse for hans bane i det sociale rum og siden i det litterære felt, det vil sige som historien om, hvordan Knausgård bliver en stor forfatter. Det har meget for sig, og der er især en virkelig interessant observation i det, nemlig at Knausgård fra sin opvækst i en udkant af en udkant i det sydlige Norge (Tromøya uden for Arendal) bevæger sig geografisk på en nord-syd-akse, men i romanen stort set undgår Oslo, som også er Norges litterære hovedstad: Han caster sig dermed som en outsider på feltet. (Analysen bekræftes af det, som Slaatta ikke nævner, nemlig at Knausgård i romanens sjette bind kommer til Oslo i 2009 for at modtage Brage-prisen for det første bind af *Min kamp* og fremstiller sit meget direkte møde med det norske litterære felts ypperste

repræsentanter, Fløgstad, en unavngiven ”kjent forfatter” og en række tidligere situationer, hvor han mødte feltets repræsentanter som mennesker frem for bøger: Oslo *er* så at sige det litterære felt. Hans to litterære venner fra Bergen, Espen og Tore, flytter da også straks til Oslo, da de debuterer.)

I denne analyse af *Min kamp* som Knausgårds socioanalyse savner jeg dog en ting og er lidt utilfreds med en anden. Utilfredsheden angår vægten på diskussionen af den typiske litteratproblematik om fiktion og sandhed, virkelighedseffekter og et absoluteret skel mellem forfatter og hovedperson, altså spørgsmålet om i hvor høj grad Knausgårds fremstilling af sit liv kan tages for gode varer. I et feltanalytisk perspektiv er det, som Slaatta selv siger, en fælde, som det gælder om at gå forbi (s. 95). For mig at se går han imidlertid straks i fælden, og det gør ikke noget godt for analysen. I stedet for at se romanen som fiktion ville det være mere nyttigt at forstå den som en strategisk konstruktion, hvis sandhedsværdi ikke kan udledes af teksten selv, men kun gennem et omstændeligt arbejde med kilder, som formentlig ikke findes i samme detaljeringsgrad, som Knausgård erindrer eller opfinder – netop den sidste distinktion er for detaljernes vedkommende uvigtig, fordi han formår det, som er vigtigt, nemlig at fremstille fortiden som plausibelt levet liv på en så selvfølgelig måde, at det næsten er umuligt ikke at godtage den som sådan. Det er en retorisk evne, ikke et spørgsmål om sandhed eller fiktion. Sagt på en anden måde må en feltanalyse være uenig i ”det erkjennelsesteoretiske grunnpremisset om det umulige i å gjenskape verden i det symbolske” (s. 97): Hvis det var sandt, var feltanalysen heller ikke mulig, eftersom den er en fremstilling af verden i det symbolske. (Det kommer selvfølgelig an på, hvad man præcis lægger i at genskabe.) Det er romaner også, blot med et andet sigte end videnskab og på et andet grundlag, nemlig ikke en begrebsligt sikret, empirisk kontrolleret og konsistent sammenhængende konstruktion, men en sanseligt, tidsligt og følelsesmæssigt sammenhængende konstruktion af en verden med brug af alle sproglige ressourcer. I sit forsøg på at undgå, hvad litteraterne anser for en naiv læsning, falder han i litteraternes naive læsning af forholdet mellem roman og virkelighed.

Det, jeg savner i Slaattas læsning af *Min kamp* som socioanalyse, er, hvad der rent litterært er på spil i Knausgårds bane: Hvad er det for litterære positioner og forfattere, han kæmper med og mod? Hvis hans satsning er at blive en stor forfatter, hvordan er det så, han objektivt iværksætter den ved at skrive *Min kamp* – eller, sagt på en anden måde, hvorfor virkede *Min kamp* i en sådan grad, at man retrospektivt kunne se, at det var hans strategi? Det er jo en af feltanalysens styrker, at man kan forstå, hvordan et vellykket værk er vellykket, fordi det objektivt i form og tematik forholder sig til de strukturer, som findes i feltet. Det er selvfølgelig en art efterrationalisering, men det er også dét punkt, hvor man kan forbinde feltets strukturer med værkets strukturer. Knausgård giver gennem værket selv et utal af hints til de forfattere, han læser, og som definerer hans litterære verden. Eksempelvis fremgår det af begyndelsen af bind 5 om hans første tid i Bergen i 1988, lige inden han som 20-årig begynder på Skrivekunstakademiet, at hans bogsamling omfatter 17 bøger (men han har tidligere været bibliotekslæser), herunder Lars Saabye

Christensen og Ingvar Ambjørnsen, han har lige købt Hamsuns *Sult*, som han læser med opmærksomhed på den sproglige konstruktion, han er en stor fan af Jan Kjærstad, og han har endnu ikke læst noget af de to lærere på Skrivekunstakademiet, Ragnar Hovland og Jon Fosse. Sidstnævnte karakteriseres som ”vestlandsmodernist” af en af brorens venner, og de siger selv, at Skrivekunstakademiets orientering er mod modernisme og postmodernisme, mens de forærer de nystartende studerende Tor Ulvens *Gravgaver*, som den 20-årige Knausgård ikke fatter noget af. På Skrivekunstakademiet læses der blandt andet punktromaner. I alt dette er der, selv for en udlænding som mig, rigeligt stof til en karakteristik af Knausgårds relation til det felt, han nærmer sig – og alt taler for, at Knausgård har placeret dette stof dér af netop den grund.

Det er således også Slaattas egen læsning af Knausgård i et feltanalytisk perspektiv, som får mig til at efterlyse en overordnet analyse af værkets litterære projekt, således som det kan rekonstrueres gennem dets succes i feltet. Mit bud ville være, at Knausgård satser alt ved at tage Prousts *A la recherche du temps perdu* som model. Fællestræk er den kolossale længde (mere end 3000 sider), tekstens komplicerede forhold til kronologi, den hyppigt anvendte opbygning omkring lange konkrete scener med digressioner (sometider af essayistisk karakter), følsomheden og den både sanselige og reflekterede prosa – og frem for alt hovedhistorien, som Gérard Genette for Prousts vedkommende sammenfattede således: ”Marcel bliver forfatter” (Genette 1969: 75). For Knausgårds vedkommende kunne man tilsvarende sige, at hovedhistorien er: Knausgård bliver stor forfatter. Med denne ufattelige satsning – Knausgård brugte til forskel fra Proust væsentlig mindre end to årtier på sit værk – kan Knausgård lægge afstand til såvel den ambitiøse minimalisme i punktromanen og kortprosaen som den ambitiøse maksimalisme i den kalejdoskopiske postmodernisme hos fx Jan Kjærstad, hvis forbillede snarere var Joyces *Ulysses*. Når dette projekt også vandt genklang hos læserne, var det fordi der ved siden af udviklingen til forfatter i *Min kamp*, var plads til en hel masse menneskeligt erfaringsstof om at være barn, ung, studerende, kæreste eller far i den nære fortids og nutidens Norge og Sverige, ligesom der hos Proust ved siden af de kostbare Madeleinekageøjeblikke, hvor den tabte tid genopstod i sin oprindelige fylde, var plads til en hel masse bevidst erindringsarbejde om sociale relationer i den parisiske overklasse omkring 1900.

Alt dette er for så vidt ikke i strid med Slaattas fremstilling, men antyder blot nogle veje, som det kunne være værd at følge længere.

Teaterfeltet og de offentlige finanser

Bogens del om teaterfeltet (kapitlerne 14-18) er skrevet af Ole Marius Hylland og Per Mangset. De interesserer sig kun nominelt for felter. Det, de kalder tre ”delfelter”, er vel snarere tre typer institutioner inden for teatrets verden, som er kortlagt med økonomiske nøgletal og interviews med forskellige typer informanter i teaterverdenen. Begrebsligt tales der meget om ”forhandling”, et begreb, som erstatter

Bourdieu's begreb om kamp eller konkurrence i feltet. Magt analyseres med Webers idealtyper.

Disse tre typer institutioner er primært defineret ved deres relation til offentlig finansiering: De private teatre modtager ingen eller kun lidt støtte, men er henvist til selv at tjene deres penge, mens institutionsteatrene, fra Nationaltheatret i Oslo til Haugesund Teater, får mellem 76% og 95% af deres omkostninger dækket af offentligt tilskud. Den tredje type institution er de frie kompagnier, som ikke er knyttet til en bestemt scene, og som overvejende finansieres af offentlige projektmidler i omtrent samme grad som institutionsteatrene; i nyere tid modtager de dog også basismidler. Alt dette og de dermed sammenhængende magtstrukturer er klart og interessant beskrevet, men nogen feltanalyse kan det ikke siges at være. Meget af den kulturpolitiske viden, som oparbejdes, minder en del om den, som en embedsmand i Kulturdepartementet sidder inde med, det vil sige regler for finansiering og procedurebeskrivelser, som man har dem i en velordnet retsstats bureaukrati. Det synes jeg som fuldtidsbureaukrat også er interessant i egen ret, og formentlig fungerer tingene på nogenlunde samme måde i Danmark.

Spørgsmålet om, hvordan disse tre typer finansiering har indflydelse på, hvad der bliver spillet på teatret – som ville være centralt i en feltanalyse – rejser kun en passant og i bisætninger: Privatteatrene orienterer sig mod udviklingen i kommercielle forestillinger på Broadway og i Londons Westend (primært musicals), mens de frie kompagnier følger udviklingen i Berlin, og de store institutionsteatre antagelig varetager den nationale kulturarv med Ibsen i spidsen, og hvad man i øvrigt formoder er nationale eller regionale behov. Det kunne for mig at se have været uddybet. Ja, jeg ville endda formode, at de to forfattere har en omfattende viden om forholdet mellem institutionstype og repertoire, som de af en eller anden grund ikke mener er interessant for analysen. De interesserer sig heller ikke for publikums sammensætning eller for grader af anerkendelse. I en feltanalyse ville de tre typer institutioner formentlig placere sig forskelligt: De største af institutionsteatrene har national betydning og kan dermed også indgå i en international konkurrence, mens det næppe er de mindre provinsteatre beskåret, ligesom nogle af institutionsteatrene og de frie kompagnier antagelig spiller teater for børn og dermed ikke konkurrerer på samme felt. Sagt på en anden måde er institutionstypen defineret af relationen til offentlig finansiering kun én blandt mange variabler i en feltanalyse, og en analyse baseret alene på den kommer til at mangle nuancer, eller rettere, nuancerne kan af mangel på teoretiske kategorier ikke integreres i modellen som varianter af det mulige. Her ville nogle flere indbyrdes relaterede idealtypiske teaterformer være et mere effektivt redskab til en samlet forståelse af norsk teater, fx institutionsteatre af national betydning, institutionsteatre af regional betydning, frie avantgardekompanier, frie børneteaterkompanier, eller hvad det nu måtte være. En historisk redegørelse for opkomsten af denne tredelte institutionsstruktur ville også være oplysende – herunder hvilken rolle kulturpolitik og markedet har spillet i den. Men igen kan denne kritik kun fremsættes, fordi der er lavet et grundigt empirisk og klart fremstillet arbejde i analysen, som gør det muligt at se, hvad der kunne have været.

Filmkunst og videokunst

Delen om krydsfeltet mellem kunsthistorie og videokunst er forfattet af Susanne Ø. Sæther og Tore Slaatta (kapitlerne 7-10). Den viser, hvor elegant en feltanalyse, som her er mere teoretisk og historisk begrundet end den empiriske korrespondanceanalyse af litteraturfeltet i 2011, kan forbinde sig med værkanalyse. Forfatterne lægger ud med en redegørelse for, hvordan videokunsten i sin historie fra 1960'erne og frem er indgået som en del af billedkunsthistorien ud fra en grundlæggende polemisk positionering mod fjernsynsmediet, mens kunsthistorien kan karakteriseres som en position på kunsthistoriefeltet, hvor den sammen med andre positioner som eksperiment- og avantgardefilm positionerer sig mod hollywoodfilmen. Selv om der er historien til forskel (avantgardefilmen går tilbage til 1920'erne med bl.a. dadaismen, mens videokunsten tager sin begyndelse i 1960'erne) og teknologi og distributionsformer til forskel, er der også affinitet mellem videokunst og avantgardefilm. Det demonstreres med analyser af to værker af Lene Berg og to værker af Knut Åsdam, som viser bevægelsen mellem disse film- og kunstformer: Den filminstruktøruddannede Lene Berg skaber med *Shaving the Baroness* (2010) et videokunstværk med reference til den historiske avantgardefilm, men bevæger sig med *Kopfkino* (2012) tilbage til kunsthistoriefeltet, hvilket er synlig i lyssætningen, længden og hele produktionens kvalitet, samtidig med at filmen er formelt defineret og arbejder med referencer til kunsthistoriens historie. Knut Åsdam, som er kunstudannet, har med *Oblique* (2008) og *Abyss* (2010) lavet to film, som både trækker på og underminerer det konventionelle narrative filmsprog. Han arbejder interessant nok mere egentligt filmisk end Lene Berg – bl.a. med filmkamera og både visning på kunsthaller og i biografen. Feltanalysen viser her, hvordan værker kan analyseres i krydsfeltet mellem to kunstpraksisser med forskellig historie, teknologi og distributionsformer, som blandes og udvikler sig i de to kunstneres værker: Uden en feltanalyse, som både kan holde videokunst og eksperimentalfilm sammen og analytisk adskilt, ville det være vanskeligere at få en klar forestilling om det specifikke ved disse værker. Dette viser også, at en feltanalyse sagtens kan have karakter af en historisk rekonstruktion på grundlag af et omfattende kendskab til kunsthistoriens historie – således at feltanalysen også er frugtbar i værkerforståelsen for kunsthistorikere og filmvidenskabsfolk, som ikke ønsker at kaste sig ud i empirisk dataindsamling og korrespondanceanalyse.

Populærmusik og samtidsmusik

Delen om musik handler, som overskriften på kapitel 11 siger, om ”Seleksjon og lederskap i populærmusik og samtidsmusikken”. Den er skrevet af Astrid Kvalbein, Ole Marius Hylland og Heidi Stavrum og fokuserer i kapitlerne 11-13 dels på norsk P3 (og til dels Øyafestivalen), som en af de vigtige ”portvoktere” for populærmusikken, dels på Ultima, der er en festival for det, der her meget passende (og formentlig i analogi til kunsthistorie) betegnes som ”samtidsmusik”, det vil sige det åbne felt, som ligger i historisk forlængelse af kompositionsmusikken. Analysen er baseret på en kortlægning af programmer og spillelister og på interviews, som til sammen giver et meget detaljeret indblik i disse verdener. Det er fx interessant,

hvordan spillelisterne på P3 fungerer i praksis, eller hvor snæver definitionen af en "radiolåt" er, det vil sige et radioegnet "nummer", som man vist stadig siger på dansk (det, der hedder en "song" i digitale mediers brugerflade): Det varer mellem knap 3 og godt 4 minutter og har en helt standardiseret formel opbygning (s. 223).

Denne del lider i nogen grad af, at de to analyser stort set ikke relateres til hinanden, og at de samtidig har forskelligartede genstande, på den ene side P3, som er en permanent institution af stor vigtighed for selektionen af den popmusik, nordmænd kommer til at høre, mens Ultima er en festival og altså mere en enkeltstående begivenhed, hvis rolle for selektionen af samtidsmusik i Norge ikke er helt så klar.

Der er dog to aspekter, som fremhæves. Det ene er, at det hierarki, som fandtes en gang, og som placerede kompositionsmusikken over populærmusikken, stort set er forsvundet siden begyndelsen af det nye årtusinde. I dag er også populærmusikken en kunstform, hvor det gælder om at finde sin egenart, som det siges. Det andet er, at modsætningen mellem en offentligt støttet kunstmusik og en musik, som klarer sig på markedsvilkår, også er under opløsning, bl.a. fordi genrene blandes, og fordi P3 jo også som del af den norske statsradio NRK er offentligt støttet.

Disse aspekter gør det imidlertid ikke lettere at se, om der er tale om et felt eller to felter, og hvilken struktur det eller de i givet fald har. Så interessante de end er i egen ret, skulle analyserne her have været suppleret med i det mindste nogle skitser af feltets øvrige positioner, konkurrence, kapitalformer og deres historie, hvis der skulle være kommet en feltanalyse ud af det.

Relationelle spørgsmål

Antologiens fire dele giver samlet et rigt facetteret sociologisk indblik i nutidens norske kulturliv, og alene den brillante analyse af det norske litterære felt i 2011 er det hele værd. Selv delenes metodiske heterogenitet kan man som sagt blive klogere af at reflektere over. Til gengæld savner man, at delene relateres til hinanden. Når man nu har undersøgt nogle indbyrdes relativt uafhængige kulturområder fra den samme overordnede sammenhæng (det norske velfærdssamfund i 2010'erne), er det lidt ærgerligt, at der ikke i højere grad drages konklusioner af materialet på tværs. Sætter kulturpolitikken og den offentlige støtte det samme aftryk på de forskellige områder, er der invariante strukturer, hvilken rolle spiller markedet eller relationen til internationale felter på de forskellige områder? At tænke relationelt med Bourdieu består jo i høj grad i at bruge fund fra et område til at stille spørgsmål til andre: Kan teatrets tre institutionstyper genfindes på andre områder – og hvorfor ikke? Findes der ækvivalenter til krydsfeltet mellem videokunst og eksperimentalfilm på andre kulturområder – altså konvergerende kunstpraksisser med forskellige forhistorier? Findes der andre kulturområder, hvor staten så massivt støtter en så intensiv udbredelse af en så snævert defineret kulturform som populærmusikken? Arbejder "portvokterne" på samme måde i de forskellige kulturområder, altså fx en forlagsredaktør, en P3-redaktør og en film- eller teaterkonsulent, en kunstkurator eller udvalgsmedlemmer for disse områder? Og har disse kuratorer samme funktion i forhold til kunstnere, forfattere, musikere, instruktører osv.?

Alt det kunne det være interessant at høre mere om. Men der er meget at hente i studierne, som de er, også for en sammenligning med danske (og for den sags skyld svenske og finske) forhold.

Referencer

Bourdieu, P. 1992. *Les Règles de l'art*. Paris: Seuil.

Casanova, P. 1999. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.

Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.

