

Kvindelige undercover-journalister som fremstillet i amerikanske film

Kandidatspeciale af Alexandra Hedegaard Kristjansen

Engelsk titel: The image of the female undercover journalist in American films

Den studerendes fødselsdato: 10. april 1989

Vejleder: Erik Albæk

Syddansk Universitet, Det Samfundsvidenskabelige Fakultet

Kandidatuddannelse i journalistik (Cand.public.), Institut for Statskundskab, 4. semester

2. januar 2019

Specialets omfang: 184.428 anslag svarende til 76,8 normalsider

Abstract: The image of the female undercover journalist in American films

The subject of the present study – female undercover journalists as portrayed in American films – may at first sight appear peripheral or arcane and no previous treatise has been exclusively devoted to it. An exhaustive search has identified only 21 cinema-length (preserved and accessible) films over a period of 90 years (1931-2017) with female undercover journalists as their main character. Despite the paucity of cases it has been the intention to demonstrate why this niche within the total production of films with female journalist characters is highly relevant as a social-historical phenomenon and as an expression of the role played by women journalists in American society. The long history of female undercover journalists in American films has made it possible to identify both constants and changes in the way filmmakers have perceived the female undercover journalist over time.

Of particular interest is the fact that for the characters to appear believable, film makers have had to furnish them with characteristics that – at least to begin with – would fly in the face of the received view of women's proper behavior – characteristics such as courage, initiative, deviousness, cynicism, willingness to take risks and if need be to violate written as well as unwritten laws. As a result of this unusual behavior, the films can hardly have failed to influence the public's view of not only female journalists but of women's potential in society in general. It may thus be assumed that the films have had a liberating or even emancipatory impact.

This was particularly true during the heyday of female undercover films (eight films between 1931 and 1949), followed by a pause of 50 years, which saw the production of three modest TV-films, and finally ten films between 1999 and 2017. There is a demonstrable difference between the first and third period. Whereas the first films tended to portray women whose unusual behavior was driven by the urge to rectify social evils, the characters of the latter (with noticeable exceptions) are generally shown to be more driven by personal motives and may thus be interpreted as a result of women's actual emancipation and equality with men, or in other words, the fact, in the general perception, they have become sufficiently liberated to behave as badly as men. This leads to a discussion on how and to what extent films and reality mirror and influence each other.

The method employed is a close textual analysis of the characters and their interaction with people they are in contact with. It has been the ambition to reveal what lies in, between and behind the lines. The textual analysis focuses on four particular circumstances affecting each of the 21 characters: Their motives to go undercover, their personal development, the type of conflicts they experience and their professional and private relations ("love interests").

It is noted that it would be untenable to deduce any wide-ranging conclusions on American social history and women's role in it based on 21 films. Not least because it must be remembered that to a large extent, they will of necessity mirror the prevailing attitudes in Hollywood, which may not reflect the attitudes of society in general.

Nevertheless, there can be no doubt that, to a noticeable extent, changes to the way female undercover journalists are presented over time reflect real changes in both the general social mood and social reality. Clearly, for example, the effect of World War II tended to relegate women reporters in films to the periphery while mostly male war reporters became more interesting.

Indholdsfortegnelse

1. Indledning: en glemt niche i filmhistorien	1
2. Film og virkelighed	6
2.1. Afspejling	6
2.2. Påvirkning	8
3. Begrebsdefinitioner og den anvendte metode	12
3.1. Journalistfilm og kvindelig journalistkarakter	12
3.2. Undercover-journalistik	14
3.3. Udelukkende amerikanske spillefilm	15
3.4. Hvordan har jeg fundet filmene?.....	16
3.5. Oversigt over analysemateriale	17
3.6. Tekstnær analyse	18
4. Feminister, detektiver og skruppelløse forsidejægere: om karakterernes motiv og udvikling	20
4.1. Emancipatorisk ambition.....	21
4.2. Journalisten som kriminalefterforsker.....	27
4.3. Gråzone-motiver	36
4.4. Uetiske motiver	41
4.5. Opsamling	47
5. “I’m actually starting to feel really guilty and gross”: om karakterernes relationer og konflikter	50
5.1. Når følelserne står i vejen for arbejdet	50
5.2. Ligeværdig makker eller passivt sidekick.....	59
5.3. Redaktøren som skurk eller hjælper.....	63
5.4. Opsamling	71
6. Undercover-filmene i historisk kontekst	73
6.1. Første periode: 1931-1949, journalistfilmens guldalder	73
6.2. Pause på 50 år: 1949-1999	76
6.3. Anden periode: 1999-2017	77
6.4. Konklusion	80
7. Litteraturliste	81

1. Indledning: en glemt niche i filmhistorien

I *Never Been Kissed* (1999) er Josie Geller (Drew Barrymore) en pæn pige. Hun holder af grammatik og af at brodere puder i sin fritid. Alt hvad der har med orden og regler at gøre. I sit arbejdsliv er hun pligttopfyldende, hensynsfuld og ydmyg. Alle fine kvaliteter når man, som Geller, arbejder som "the youngest copy editor at the Chicago Sun-Times". Problemet er bare, at Geller drømmer om en karriere som journalist. Hertil rækker en flittig ikke, som Gellers redaktør Gus forklarer:

Gus: Geller, we've been through this. You're a great copy editor.
You're maybe my best copy editor. You're not a reporter.

Geller: You've used five of my ideas. Gus, please.

Gus: Every Tom, Dick and Harry thinks he can write, but a journalist gets in there, right where the bombs are falling. He's aggressive. He grabs the bull by the balls.

Geller: You don't think I can grab a bull's balls?

Gus: Geller, you don't want a reporter's life. Trust me. They're very messy. And you're all about order and control. And getting me my copy by five!

Gus beskriver ret præcist, hvad kvindelige filmkarakterer har måttet gøre gennem hele den amerikanske filmhistorie for at mestre stillingen som journalist: Fralægge sig flere af deres traditionelt feminine sider – at være passiv, omsorgsfuld og tryghedssøgende – og tilegne sig traditionelt maskuline sider – at være selvstændig, ambitiøs og handlekraftig. Det samme gælder for Josie Geller, da hun, trods Gus' modstand, får chancen for at blive journalist. Hvad der imidlertid udmærker sig ved den maskulinisering, Geller må undergå, er, at hun skal være *undercover*-journalist. For at lykkes med opgaven må hun være en endnu større "gender bender" end sine filmiske medsøstre. En *undercover*-journalist må være kynisk, usympatisk og modigere end de fleste mænd.

For en umiddelbar betragtning kan emnet for denne afhandling – kvindelige undercover-journalister som fremstillet på amerikanske film – forekomme perifert og måske tilmed relativt betydningsløst i lyset af det ringe antal film med sådanne karakterer. Man kunne med rette spørge: Hvis emnet er så vigtigt, hvorfor er der så ikke lavet flere film om det? Det er imidlertid mit håb at kunne vise, at selv om der er tale om en beskeden niche i den samlede produktion af film med kvindelige journalistkarakterer, er emnet i høj grad relevant som socialhistorie, mentalitetshistorie og som udtryk for kvindelige journalisters rolle i det amerikanske samfund.

En særlig socialhistorisk interesse må knytte sig til undercover-filmenes fremstilling af kvindens sociale og kønsmæssige placering i samfundet og den offentlige diskurs, hvor det ikke mindst til at begynde med blev anset som naturligt, at kvinders plads var i hjemmet. Eller, hvis hun *var* på arbejdsmarkedet, så i en underordnet position, hvor hun ikke forventedes at tage selvstændige initiativer – og især ikke initiativer, der måtte indebære en vis personlig eller karrieremæssig risiko. Men de tidlige undercover-film par excellence fremviste netop sider af kvinden, der måtte betragtes som rent ud antitetiske til den herskende samfundsnorm. Ved at skildre kvinder som undercover-journalister måtte manuskriptforfattere og instruktører nødvendigvis tillægge deres hovedkarakterer egenskaber, som de fleste måtte anse som enten direkte ukvindelige eller i det mindste usædvanlige.

Det var egenskaber som mod, intelligens, snilde, udspekulerthed, oprørstrang, ikonoklasme og i visse tilfælde nedrighed eller direkte lumskhed. Eller mere populært udtrykt: Alt det, som pæne piger ikke forventedes at være eller gøre.

Uanset om det har været manuskriptforfatterens eller instruktørens hensigt at portrættere kvinder, som baner sig vej ind i en hidtil mandsdomineret verden, så vil de uundgåeligt komme til at gøre det – simpelthen fordi de af hensyn til beretningens troværdighed og indre logik er nødt til at udstyre deres kvindelige hovedkarakterer med karakteristika, som normalt ville være forbundet med mænd.

Undercover-journalistikken i de tidlige film udmærker sig ved at være en type af journalistisk arbejde, som de kvindelige filmkarakterer har fået *på grund af* deres køn og ikke *på trods af* deres køn. For det første fordi de i højere grad end mændene kunne operere ubemærket: "They'd never suspect a girl", ræsonnerer redaktøren i *Dance, Fool, Dance* (1993), inden han sender sin eneste kvindelige medarbejder på undercover-arbejde i den kriminelle underverden. For det andet fordi kvindelige journalister har adgang til konkrete steder og erfaringsrum forbeholdt kvinder. Derfor fremstiller undercover-filmene ikke udelukkende kvinderne som assimilerede i en mandebbranche – som det er tilfældet i de fleste

film om kvindelige journalister, særligt fra det tyvende århundrede. Flere af undercover-filmene tematiserer *netop* en særlig *kvindelig* journalistik som accepteret eller endda efterspurgt i en mandebbranche.

Denne særlige adgang på baggrund af køn udnyttede virkelighedens kvindelige journalister i 1880'erne til at få foden inden for i den samfundsrelevante journalistik.¹ En amerikansk folketælling viser, at ud af de i alt 12.308 journalister i 1880 var kun 288 kvinder (Chambers, Steiner & Fleming, 2004, p. 15). På den tid var branchen stadig defineret af tilgangen ”why send a woman to do a man's job?” Mandejobs inkluderede den politiske og generelt samfundsrelevante journalistik samt sportsnyheder. De få kvindelige journalister var primært henvist til at skrive om mode, boligindretning og ”society news” om kendte og events (ibid.).² For at bryde mønsteret troppede Nellie Bly (født Elizabeth Jane Cochran) i 1887 op på *New York World* og pitched en ”mandehistorie”, som kun en kvinde ville kunne fortælle. Hun ville gå undercover som patient på New Yorks berygtede Blackwell’s Island Insane Asylum for kvinder med det formål at rapportere om forholdene. Historien blev en succes og inspirerede en mindre bølge af kvindelige journalister til at gå undercover i forskellige institutioner eller miljøer. De lod sig indlægge på lukkede afdelinger for hysteriske kvinder, de tog arbejde på fabrikker, der beskæftigede kvinder, de boede på bordeller osv. – alt sammen med det formål at afdække de forhold, som underklassens kvinder måtte udholde.

Kvindelig undercover-journalistik er altså ikke blot en niche i filmhistorien, den var for virkelighedens kvindelige journalister et middel til at bryde ud af ”the women's pages” og ind i den hidtil mandsdominerede samfundsjournalistik. Det forhold, at kvindelige undercover-journalister var first movers, hvad angår kvinder i den seriøse journalistik, gør det yderligere interessant at undersøge fremstillingen af netop dem i film.

Et yderligere motiv til at undersøge kvindelige undercover-journalisters behandling i film, er, at der ikke foreligger nogen tidligere samlet undersøgelse med netop dette tema. Der findes generelle undersøgelser af kvindelige journalister i film, men ikke en systematisk behandling af filmens skildring af kvindelige undercover-journalister.³

Hvad der endeligt gør netop *dette* emne attraktivt som studieobjekt er, at filmene strækker sig over størstedelen af filmhistorien – med den første (tilgængelige) film fra 1931

¹ Følgende redegørelse baserer sig på Lutes (2006, pp. 12-38).

² Der findes få eksempler på kvindelige journalister, som arbejdede med samfundsrelevant journalistik inden Nellie Bly. Jane Grey Swisshelm og Margaret Fuller er de mest berømte. Men de var undtagelsen (Lutes, 2006).

³ Se dog Saltzman (2008, pp. 59-72), som omhandler undercover-journalistik i film generelt.

og den nyeste fra 2017. Det vil derfor være muligt at identificere konstanter og ændringer i fremstillingen af de kvindelige undercover-journalister over tid.

Det er velbelyst, at det primært er fra film (og de senere år tv-serier), at offentligheden danner sit billede af, hvordan pressen arbejder, og hvilke egenskaber, der karakteriserer journalister i almindelighed. Af samme grund har journalistiske organisationer været stærkt optaget af, hvordan journalister og pressen som institution bliver behandlet på film. I 1986 blev Los Angeles-afdelingen af Society of Professional Journalists så bekymret over journalistikkens offentlige image efter en række negative filmiske fremstillinger, at den oprettede "Operation Watchdog", hvis formål var at "lede kreative mennesker i den rigtige retning", når de portrætterede journalister (Good, 1998, p. 99).⁴ De seneste år er kritikken af Hollywoods fremstilling af journalister særligt blevet fremsat af en række kvindelige, amerikanske journalister.⁵

Forskning publiceret i 2015 demonstrerede, at filmen har magten til at påvirke publikums opfattelse af forskellige forhold – i det konkrete tilfælde af efterretningstjenesterne og i bredere forstand af regeringen (Pautz, 2015). Efter at forsøgspersonerne havde fået fremvist to udvalgte film, kunne det konstateres, at 25 pct. havde skiftet opfattelse af regeringen og nu havde en mere positiv opfattelse af den og dens institutioner (ibid.). Det er ligeledes et velkendt historisk faktum, at autoritære politiske ledere som Lenin, Stalin og Goebbels interesserede sig levende for filmen, netop fordi de indså filmens afgørende betydning for den offentlige meningspåvirkning.

Der synes næppe nogen grund til at antage, at det skulle forholde sig anderledes med filmens evne til at forme offentlighedens opfattelse af kvindelige journalister. Når genren kvindelige undercover-journalister nødvendigvis må tillægge hovedpersonerne usædvanlige egenskaber, kan det næppe undgå at påvirke offentlighedens syn på ikke bare kvindelige journalister, men på kvinders muligheder i samfundet generelt.

På den baggrund bliver det især interessant at undersøge, om de kvindelige karakterer, der virker troværdige som undercover-journalister, afspejler generelle mentalitetshistoriske forandringer.

Under alle omstændigheder er det klart, at kvindelige journalister og især kvindelige undercover-journalister, særligt i filmens tidlige fase, måtte opfattes som mønsterbrydere alene i kraft af, at de havde en profession, der var hævet over det arbejde, som kvinder

⁴ Også organisationerne American Newspaper Publishers Association og American Society of Newspaper Editors har lobbyet for en mere positiv fremstilling af journalister i film (Ehrlich, 2006, p. 3; Good, 1998, p. 99).

⁵ Se fx Gilbert (2018), Friedlander (2017), Romano (2016), Cogan (2015), Donnelly (2015), Freeman (2015) og Rosenberg (2013).

normalt måtte påtage sig. Således viste en meningsmåling i 1938, at 80 pct. af amerikanerne var modstandere af, at kvinder havde lønarbejde (Good, 1998, p. 91). Det er i den forbindelse bemærkelsesværdigt, at de 24,3 pct. af amerikanske kvinder, der var i arbejde i 1930, primært arbejdede i typiske kvindefag – på fabrikker eller i ”blødere fag” som sygeplejerske eller inden for hus- og kontorarbejde (”Working Women”, 2001).

Tæt forbundet med ovenstående er spørgsmålet om de motiver, der tilskrives de kvindelige undercover-journalister, og som har animeret dem til at begive sig ud i deres usædvanlige og ofte risikable adfærd. Er der tale om social indignation, et ønske om at afsløre uretfærdige eller samfundsnedbrydende forhold, er de optændt af en social- eller kønsemancipatorisk ambition, eller er de drevet af personlige karrierehensyn, af ønsket om magt og rigdom, eller håber de at møde den rigtige mand? Og kan der konstateres en historisk udvikling i skildringen af motiverne?

Endelig vil det være interessant at undersøge, hvordan de kvindelige undercover-journalister håndterer deres ”love interests” i filmene. Det må formodes, at de feminine sider, som de har måttet fralægge sig for at lykkes som undercover-journalister, vil de få brug for i jagten på at finde kærligheden. Filmen vil i langt de fleste tilfælde indeholde en ”love interest”, da et liv uden en partner, i Hollywoods optik, normalt ikke vil blive betragtet som vellykket for en kvinde.

Tilsammen tjener disse problemstillinger som indgange til at belyse såvel konstanter (hvis der findes nogen) som udviklinger i synet på kvindelige journalister som afspejlet i filmen.

For at opsummere:

Det særlige ved film om netop kvindelige undercover-journalister er, at de ikke kun har afspejlet en given tids kvindesyn samt kvinders faktiske position i samfundet. Filmene har, særligt i første halvdel af 1900-tallet, peget *ud over* deres egen tid ved at skildre kvinder med gøremål uden for hjemmet. Disse film har dermed, fra filmmediets begyndelse, haft et frigørende potentiale.

Disse indledende betragtninger leder frem til følgende problemformulering:

Hvordan har amerikanske film fremstillet kvindelige journalister, som går undercover?

Hvordan kan konstanter og udviklinger i fremstillingen forklares i en mentalitets- og socialhistorisk kontekst?

Specialet indledes med et kapitel af teoretisk karakter, som diskuterer forholdet mellem film og virkelighed. Dernæst et kapitel, som redegør for de valgte begrebsdefinitioner samt den anvendte analysemetode. Analysen er fremlagt i tre kapitler; den tekstnære filmanalyse i to tematiske kapitler, som hvert afsluttes med en opsamling, samt et kapitel, som diskuterer resultaterne i en historisk kontekst. Afhandlingen afsluttes med en konklusion.

2. Film og virkelighed

Jeg vil i dette kapitel, på baggrund af eksisterende forskning og teori om emnet, diskutere vekselvirkningen mellem henholdsvis fremstillingen af journalister i film og befolkningens syn på virkelighedens journalister. Nærmere bestemt hvordan film og virkeligheden *afspejler* og *påvirker* hinanden. Spørgsmålet er afgørende for afhandlingens relevans, da undercover-filmene ikke blot kan ses som afspejlinger af en given tids syn på kvindelige journalister. Ved at pege ud over det herskende kvindesyn, har filmene også udfordret og sandsynligvis påvirket offentlighedens syn på ikke bare kvindelige journalister, men på kvinders muligheder i samfundet generelt.

Det skal bemærkes, at de citerede ræsonnementer og forskerkonklusioner omhandler forholdet mellem offentligheden og *alle* film om journalistik/journalister (altså ikke specifikt film om undercover-journalistik). Som udgangspunkt må man imidlertid antage, at journalistfilmens formåen til at afspejle og påvirke virkeligheden er den samme uanset hvilken type journalistik den portrætterer.

2.1. Afspejling

De fleste forskere er i dag enige om, at film afspejler virkeligheden i en eller anden grad. Som Peters (2015) skriver, er vi grundlæggende “[...] moved past a point where it is intellectually sensible to view popular culture as something vastly distinct and divergent from the ‘real life’ world it typically seeks to represent” (p. 614).

Eksempelvis er det almindelig praksis for filmskabere og skuespillere at researche og basere miljøer og karakterer på virkeligheden. I et interview til HBO fortæller skuespilleren Natalie Paul, hvordan hendes rolle i *The Deuce* (2017-) delvist er baseret på den virkelige journalist Gail Sheehy. Paul fortæller desuden, hvilket forarbejde, hun har lavet, for at fremstå troværdig som journalist:

I had to learn basic stuff too, like the structure of a newspaper. If I'm playing a journalist, I need to know what a lead is – the vocabulary, how they speak, the pace of the job – that way, I can really get into the stakes of her world. (Paul i Armstrong, 2018)

Endvidere var størstedelen af journalistfilm under Depressionen skabt af tidligere journalister, som i perioden strømmede til Hollywood for at arbejde som manuskriptforfattere, instruktører mv. Fra 1928 til 1935 havde 70,8 pct. af film om journalister minimum én eks-journalist med i rulleteksterne (Good, 2000, p. 46). De måtte om nogen kunne gengive et troværdigt billede af branchen.

Men film om journalister *afspejler* ikke kun virkelige journalisters ageren. De kan, ifølge McNair (2010) også ses som en refleksion af samfundets opfattelse af journalister, idet “Film-makers, like the rest of us, live in society. They absorb its changing moods and anxieties and reflect them back to their audiences” (p. 4).

Desuden er film en kommerciel forretning. Filmskaberne vil derfor have stor interesse i at behandle problemstillinger, som befolkningen er optaget af, da det højst sandsynligt vil sælge flere billetter. Eller, som McNair formulerer det: “The tastes and demands of audiences determine to some extent which films are made” (ibid., p.15).

Film fortjener derfor at blive taget seriøst i en samfundsvidenskabelig sammenhæng, fordi de “can be read as a culture thinking out loud about itself” (Mukerji & Schudson, 1991, p. 23). Opstår der eksempelvis usikkerhed om samfundets dominerende fortælling om sig selv, vil det også blive afspejlet i filmen. Det ses måske tydeligst i fremstillingen af udenrigs- og krigskorrespondenter.

Mens krigskorrespondenten i 1940'ernes film fremstilles som en helt over for en klar og usympatisk fjende (nazister og spioner), markerer Vietnam-krigen et skift i fremstillingen. Krigskorrespondentens rolle bliver langt mere kompleks og han/hun (for det meste han) vil ofte begynde at tvivle på sit eget ståsted (Ness, 1997, p. 557). En undersøgelse af udenrigskorrespondents fremstilling i film over tid viser tilsvarende, at korrespondenternes status og arbejdsforhold har ændret sig i overensstemmelse med de virkelige korrespondenters (Cozma & Hamilton, 2009). Hvor de i 1940'erne ofte er portrætteret som kendisser med en glamourøs livsstil, bliver deres rolle mere kompliceret efter Vietnam-krigen. Det er ikke længere så tydeligt, hvem fjenden er, og karaktererne er ofte tvivlende eller direkte imod deres eget lands ståsted i krigen (ibid., p. 499).

2.2. Påvirkning

Det klareste argument for, at film har en påvirkning på befolkningens syn på virkelighedens journalister, er, at befolkningens billede af journalister simpelthen *kommer* fra populærkulturen:

Few people ever visit a newsroom or any other place where journalists work to report the news of the day. Their notions of what a journalist is and does are more likely to have come from reading about journalists in novels, short stories, and comic books, and from seeing them in movies, television programs, plays, and cartoons. (Ehrlich & Saltzman, 2015, p. 2)

Som Zynda (1979) pointerer er det dog i særdeleshed fra film, at opfattelsen stammer. Hollywood ligger dermed inde med, hvad man kunne kalde definitionsmagten:

The news media themselves seldom present the public with an image of the press [...] The main source of such a portrait is films; indeed, Hollywood has a virtual monopoly on the public's image of the press [...] Few other institutions have received such consistent attention from filmmakers (p. 7).

Verden har naturligvis ændret sig siden 1979, hvor citatet er fra. I dag udfordres filmens definitionsmagt af tv-serier. Desuden har true crime-genren, hovedsageligt i podcasts, gjort det populært at følge *virkelige* journalisters arbejde. Dog er fremstillingen begrænset til den, som journalisterne selv giver. Sociale medier har gjort det muligt at følge med i navngivne journalisters gøren og laden og danne sig et billede derudfra. Dog fordrer det en særlig interesse for journalistiske eller politiske emner at opsøge sådanne sociale medieprofiler Det samme er ikke tilfældet med spillefilm og tv-serier om journalister. I hvert fald 19 ud af de 21 film om kvindelige undercover-journalister kræver ingen videre interesse for journalistiske, politiske eller generelt samfundsmæssige spørgsmål.⁶ Filmene kan lige så vel ses af personer, som vil have en underholdende, spændende eller rørende menneskelig

⁶ Begge film om den virkelige Nellie Bly har karakter af en historietime, og må formodes at henvende sig primært til personer med en vis journalistisk, social- eller kvindehistorisk interesse.

fortælling. Hvad angår den brede amerikanske befolknings billede af journalister, ligger en betydelig del af definitionsmagten derfor stadig hos filmen.

Det problematiske, om man så må sige, ved filmens evne til at forme offentlighedens opfattelse af journalister er, at film meget muligt har baseret deres fremstilling på virkeligheden, men en virkelighed, der har været været igennem Hollywoods filter. Som Ghiglione (1990) pointerer, er journalister på film derfor kun “fun-house mirror reflections of real journalists” (p. 97). Det er ikke Hollywoods primære opgave at give et retvisende billede af journalister. Filmen har naturligvis mange andre opgaver, som at være underholdende, spændende, tankevækkende eller provokerende. McNair (2010) beskriver dermed filmene som et prisme, der indoptager virkeligheden, men splintrer den, inden den sendes ud i virkeligheden igen:

[Movies are] a prism, through which is refracted a society's conception of itself, or that part of itself which is the subject of the movie, and which is played back to the audience as a text which may be at one and the same time an entertainment, an ethics lesson and an invitation to reflect on the big domestic and foreign policy issues of the day. (p. 14)

Offentlighedens billede af journalister risikerer dermed at blive grundlagt af en karikeret og forvrænget udgave af, hvad der engang var offentlighedens billede af journalister.

Flere forskere ser pessimistisk på Hollywoods faktiske magt til at forme offentlighedens indtryk af journalisterne. Ifølge Saltzman (2002) leder den til en dikotomi i fremstillingen, som ikke blot afspejler, men også bidrager til “the public's confusion about the media in American society” (p. 147). De kan ifølge Ghiglione (1991) afføde “dangerous illusions that distort Americans' understanding [...] of the press” (p. 99). Ifølge Ehrlich (2006) er spillefilmens mange negative, stereotype fremstillinger af journalister – og andre professioner som advokater og læger – “at best an irritant and at worst dangerous in how they undermine professional authority and institutions” (p. 2). Altså kan filmene, ifølge Saltzman, Ghiglione og Ehrlich, i yderste konsekvens være skadende for den demokratiske sammenhængskraft.

Dog kan denne antagelse kritiseres for formodningen om, at medieindhold, i dette tilfælde indholdet i en film, “overføres direkte til den passive modtager, der forsvarsløst

godtager budskabet” (Lauridsen, 2016, p. 193). At den amerikanske befolkning skulle tænke værre om journalister, fordi journalister er fremstillet negativt i film, er en sådan formodning.

Men forskning *har* vist, hvordan fiktive fremstillinger af mennesker har en stærk indflydelse på, hvordan vi ser på den type af mennesker i det virkelige liv (Murphy, 1998). Det skyldes, at mennesker ikke har et neutralt blik på verden, men derimod et “that incorporates our past memories and expectations as well as the current context” (ibid., p. 166). I det specifikke tilfælde med film og tv-serier om journalister, er påvirkningen blevet sandsynliggjort gennem flere receptionsanalyser.

En undersøgelse fra 2015 af seerkommentarer og -diskussioner omhandlende tv-serien *The Newsroom* (2012-2014) viser, at seerne brugte tv-serien som katalysator for at “name and shame” virkelige nyhedsmedier og journalister (Peters, 2015). Undersøgelsen siger ikke noget om seernes forudindtagede holdninger til pressen, men det er ikke en urimelig antagelse, at tv-serien kan have bekræftet, forstærket eller omvendt afkræftet deres holdninger. Om ikke andet, så viser undersøgelsen, at seerne slutter fra de fiktive fremstillinger til virkelighedens journalister. På denne baggrund argumenterer nogle forskere med udgangspunkt i ”Social Responsibility Theory”⁷ for, at visse tv-kanaler ikke lever op til deres samfundsmæssige ansvar, når de eksempelvis fremstiller journalister negativt (Painter & Ferrucci, 2017; Painter & Ferrucci, 2015).

Film og tv-seriers indflydelse er dog ikke nødvendigvis negativ, hvad angår opfattelsen af journalister. En receptionsanalyse af filmen *Shattered Glass* (2003) – om den virkelige Stephen Glass, som opdigtede 27 artikler til tidsskriftet *The New Republic*, inden han i 1998 blev afsløret af sine journalistkolleger – viste, at filmen ikke havde den, af journalister, frygtede effekt på publikum – ringere tillid til pressen – men derimod styrkede pressens anseelse som en vigtig del af det amerikanske demokrati og opfattelsen af, at selvregulering i pressen fungerer (Ehrlich, 2005).

Til sidst er spørgsmålet, om film påvirker virkelige journalisters ageren. Dette spørgsmål er det sværeste at besvare, og det dårligst belyste.

Det er en udbredt opfattelse, at *All The President's Men* (1976) havde stor indflydelse på amerikansk journalistik, idet filmen antoges at inspirere en generation af journalister til at finde vagthunden frem og tage rollen som den fjerde statsmagt på sig (McNair, 2010, p. 19). Men det er i sagens natur svært at sandsynliggøre. *All the President's Men* blev lavet kun få år efter Watergate-skandalen, som den omhandler. Det er derfor ikke til at sige, om det var

⁷ ”In social responsibility theory, an organization is obligated to act in a way that benefits society, either directly by advancing social goals or indirectly by avoiding socially harmful acts” (Painter & Ferrucci, 2015, p. 24).

Woodwards og Bernsteins arbejde i sig selv, fremstillingen af samme eller en kombination, som inspirerede til et skift fra mikrofonholderi til mere kritisk journalistik i USA.

Drikfældigheden portrætteret hos journalister i film har muligvis været dagsordensættende for virkelige journalister. Sociologen Norman K. Denzin (1991) skriver i sin bog *Hollywood Shot by Shot: Alcoholism in American Cinema*, at man desværre må forvente, at journalister, til en vis grad, imiterer deres filmiske fagfæller med det resultat, at filmen har været med til at bevare en usund alkoholkultur blandt journalister (p. xiv). Det er dog kun en formodning og ingen undersøgelser sandsynliggør en sammenhæng.

Painter og Ferrucci (2015) fremlægger argumentet, at film og tv-serier om journalister kan have en effekt på kvinders karrierevalg. De henviser til en mere generel undersøgelse, som argumenterer for, at sociale normer og kulturelle forhold har en effekt på kønnenes karrierevalg og -fravalg (Scherer, Brodzinski & Wiebe, 1990). Painter og Ferrucci konkluderer på den baggrund, at denne *socialisering* kan ske gennem fiktive fremstillinger i tv og film for i sidste ende, at "become a part of an individual's conception of his or her abilities" (2015, p. 3). Dog præciserer de ikke, hvad der præcis skal forstås ved at "have en effekt" på kvinders karrierevalg. Det er selvfølgelig ikke et kontroversielt synspunkt, at mennesker til en vis grad danner deres selvforståelse, og herunder deres muligheder i livet, ud fra en repræsentation af dem selv bl.a. i populærkulturen. Men der foreligger ingen undersøgelser, som sandsynliggør en direkte sammenhæng mellem fiktive fremstillinger af kvindelige journalister og kvinders til- eller fravalg af en journalistkarriere.

På grund af denne manglende evidens for filmkarakterernes indvirkning på virkelige journalisters ageren, vil jeg ikke beskæftige mig yderligere med denne hypotese.

Dog synes flere af specialets analyserede film at indikere, at filmskaberne *selv* mener, at kvindelige journalister kan være påvirket af kvindelige journalistkarakterer. Eksempelvis ærgres undercover-karakteren Sondra Pransky i *Scoop* (2006) sig over, at hun ikke har gjort som sin filmiske kollega Hildy Johnson i *His Girl Friday* (1940) og brugt sin femininitet klogt.

For at opsummere:

Det er ikke en stor overraskelse, at film afspejler den tid, de er produceret i. Det vil givetvis være muligt at spore det skiftende syn på kvindelige journalister og kvindesynt generelt i filmene om kvindelige undercover-journalister. Hvad der imidlertid er overraskende ved den tidlige undercover-genre, er dens emancipatoriske fremstilling af kvinder. En fremstilling som netop *ikke* afspejlede den brede befolknings opfattelse, men nærmere

antydte nye strømninger i tiden. Særligt relevant er undercover-filmenes brud med samfundsnormer, da det er påvist, at filmmediet har en særlig evne til at påvirke og forme den offentlige diskurs.

3. Begrebsdefinitioner og den anvendte metode

3.1. Journalistfilm og kvindelig journalistkarakter

Jeg definerer, lige som tidligere forskning, "journalistfilm" som "films of which it can be said that one or more of the main characters is a journalist" (McNair, 2010, p. 29).

Definitionen har to mulige bagsider. For det første medtager den film med en hovedkarakter, som er journalist, men hvor det på ingen måde er relevant, at karakteren er journalist (fx *The Adventures of Tintin* (2011)). For det andet udelukkes film, hvori en journalist "kun" er biskarakter, men alligevel kunne være interessant for fremstillingen af journalister i film (fx *Return to Paradise* (1998)). I specialets tilfælde er dette dog intet problem. Jeg ikke er stødt på en film, hvori en af hovedkaraktererne er kvindelig undercover-journalist, men hvor hendes erhverv er irrelevant. Ej heller er jeg stødt på en film, hvori en kvindelig undercover-journalist "kun" er biskarakter, men hvor karakteren ville være væsentlig at analysere i specialets sammenhæng. Den eneste reelle konsekvens, definitionen har medført, er udelukkelsen af *Not Another Teen Movie* (2001), fordi den kvindelige undercover-journalist kun er med i ganske få minutter.

Jeg anvender Ehrlichs og Saltzmans (2015) brede definition af en journalistkarakter:

When we speak about the image of the 'journalist', we refer to anyone who performs the journalist's function: to gather and disseminate news, information, and commentary, regardless of the medium. (p. 5)

Når jeg ikke indsnævrer definitionen,⁸ skyldes det, at jeg ønsker det brede billede af, hvordan kvindelige journalister, der går undercover, er blevet fremstillet i film. Herunder hvilken *type* journalistisk arbejde, de udfører. I mit analysemateriale inkluderer jeg derfor *Scoop* (2006), selvom hovedkarakteren "kun" er journaliststuderende og skriver for et skoleblad. Ligeledes *Sound of My Voice* (2011), selv om den kvindelige hovedkarakter hverken er uddannet

⁸ Til eksempelvis kun at omfatte nyhedsjournalister som hos Ness (1997, p. ix).

journalist eller har arbejdet som journalist før, men i filmen påtager sig at udføre et stykke journalistisk arbejde.

Det har vist sig, at definitionen har medført, at jeg er endt med adskillige film i den “lettere” ende. Disse films primære hensigt er formentlig ikke at sige noget om journalisters eller pressens rolle i samfundet. Eksempelvis er den primære hensigt i *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003) sandsynligvis at fortælle en sjov kærlighedshistorie, hvorimod hensigten i *10 Days in a Madhouse* (2015) er at berette om Nellie Blys vigtige afsløringer om forholdene på et psykiatrisk hospital. Men, som McNair (2010) skriver, gør manglende intention ikke en film mindre væsentlig at undersøge:

[...] even when a film is *not* trying to say anything much [...] we find evidence of what journalism represents at a given moment in US society, of what its producers *assume* journalism represents in the minds of the broad American public, of what they think journalism represents, or should represent. (p. 17)

McNair tilføjer:

Such movies [...] are packed with jokes and asides which make sense only in the context of shared stereotypes and cultural clichés about the nature of journalism and journalists. (ibid.)

Eksempelvis bliver Greta Kane i undercover-filmene *Snow Bride* (2013) komplimenteret af en kollega i forbifarten for hendes seneste artikel om “Beach Bodies Gone Bad”.

Sidebemærkningen er kun sjov og sigende, fordi vi som publikum instinktivt forstår, hvilken type journalistik Greta skriver – ligegyldigt kendis-sladder – og fordi vi forstår, hvad man “bør” mene om den slags journalistik.

Endeligt må det præciseres, hvad der i specialet menes med “kvindelig journalistkarakter”, som er et flertydigt begreb. Det kan både betyde en journalistkarakter af hunkøn, og en journalistkarakter, som har nogle særlige træk, der traditionelt forbindes med kvinder. Specialets udgangspunkt er alene den første betydning. Når jeg refererer til “en kvindelig journalist”, betyder det altså “en journalist af hunkøn”.

3.2. Undercover-journalistik

Efter at have defineret både journalistfilm og journalistkarakter, mangler jeg at definere, hvad det, i dette speciale, vil sige “at gå undercover” som journalist.

I bogen *Ethics in Journalism* (Smith, 2008) sidestiller etiker Ron F. Smith “undercover reporting” med at anvende “false pretences to get a story” (p. 192).⁹ Undercover-journalistik vil derfor altid medføre en form for *bedrag* (ibid.). Smith påpeger, at dette bedrag kan have to former:

Passivt bedrag indbefatter ikke, at journalister udgiver sig for at være en anden, men simpelthen *undlader* at gøre opmærksom på, at de er journalister. Dermed lader de andre *antage*, at de er ikke til stede i journalistisk øjemed. Et eksempel er madanmelderen, som ikke afslører sin identitet for tjeneren på restauranten (ibid., pp. 193-194).

Aktivt bedrag er, når journalister giver sig ud for at være en anden (ibid.). Eksempler er journalisten Gloria Steinem, som i 1963 fik et job som Playboy bunny under et falsk navn, eller Anna Erelle, som i 2014 iførte sig hijab og foregav at være håbefuld jihad-brud. Dog forudsætter aktivt bedrag ikke nødvendigvis en (udtalt) løgn. Eksempelvis var det, i starten af 1900-tallet, almindelig praksis for amerikanske journalister at ringe rundt fra presserum på politistationer og præsentere sig ved at sige, at de ringede fra politistationen. På den måde fik de oplysninger, som ellers var nægtet journalister, uden decideret at lyve (ibid.).

Jeg vil læne mig op ad Smiths definition af henholdsvis aktivt og passivt bedrag. Dog med en enkelt præcisering. Det er en smule uklart, om en journalist, ifølge Smiths definition, *kun* udøver aktivt bedrag, hvis hun udgiver sig for at være en anden, hvad angår hendes specifikke erhverv. I *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003) ved den mandlige hovedkarakter godt, at kvinden, som han dater, er klummeskribent på et dameblad. Hvad han ikke ved er, at hendes begrundelse for at date ham er at skrive en historie om ham. Hun udgiver sig dermed for at være en anden i deres relation – dog med samme navn og samme erhverv. Derfor er filmen med i mit analysemateriale.

⁹ Det udelukker filmen *Just One of the Guys* (1985), da hovedkarakteren ikke bruger bedraget til at få en historie, men til at få *udgivet* en historie. Det udelukker også *Her Life as a Man* (1984), da hovedkarakteren bedrager og *bagefter* skriver om det, men ikke bruger bedraget til at få historien.

3.3. Udelukkende amerikanske spillefilm

Dette speciale analyserer udelukkende amerikanske film – defineret som film, der er produceret af et amerikansk produktionsselskab. Der er tre grunde til, at opgaven koncentrerer sig om amerikanske film.

Jeg vil begrænse mig til et enkelt lands film. Et lands kultur vil naturligvis være afspejlet i dets journalistfilm. Kulturelle forskelle kunne være interessante at undersøge i anden sammenhæng, men grundet specialets sigte, afstår jeg fra tværkulturelle overvejelser.

Specialet bygger på argumentet, at fremstillingen af journalister i film har en indflydelse på befolkningens syn på journalister. Da det må formodes, at en film har større indflydelse, hvis mange mennesker har set den, er det nærliggende at vælge en af de tre største filmindustrier; Indiens, USA's eller Kinas.^{10 11} Dermed ikke sagt, at alle film i mit analysemateriale har solgt mange billetter, og man kunne derfor anføre, at jeg burde have begrænset mig til film, som har solgt et vist antal billetter. Jeg har imidlertid foretrukket, at mit analysemateriale er komplet, snarere end at lægge vægt på den enkelte films popularitet.

Når jeg ud af de tre største filmindustrier har valgt netop USA's, skyldes det mine egne kulturelle forudsætninger for at analysere filmene. Jeg er bedre kendt med amerikansk kultur end indisk og kinesisk. Under kulturelle forudsætninger hører også, at jeg forstår sproget og derfor ikke er begrænset til kun at analysere dialogen ud fra undertekster, hvori nuancer og detaljer kan gå tabt.

Konsekvensen af kun at beskæftige sig med et enkelt lands film, er at analysens resultater ikke kan generaliseres til resten af verden, hvilket heller ikke er et mål med specialet.

Desuden beskæftiger specialet sig udelukkende med spillefilm – dvs. fiktionsfilm af spillefilmslængde produceret til biografen, tv eller streaming.¹²

¹⁰ Der er tre forskellige måder at definere største filmindustri; antal film produceret, antal biografbilletter solgt og samlede biografindtægter (UNESCO Institute for Statistics, 2016; Statista, 2018a; Statista, 2018b). Et gennemsnit af placeringerne på de tre lister viser, at Indiens, USA's og Kinas er de tre suverænt største filmindustrier i verden.

¹¹ Antallet af personer, som har set en given film, er højst sandsynligt ikke den eneste faktor, som har indflydelse på, i hvor høj grad filmen har påvirket den offentlige diskurs.

¹² Som tidligere nævnt har tv-serier de seneste år haft en mindst lige så stor indflydelse på den offentlige diskurs som film. Men da der kun findes et enkelt afsnit af en tv-serie, som fremstiller en kvindelig undercover-journalist (*Lois & Clark: The New Adventures of Superman*, sæson 1, afsnit 7 fra 1993), og undercover-arbejdet ikke er repræsentativt for karakterens journalistiske arbejde i den samlede serie, har jeg ikke inkluderet tv-serier i analysemateriale.

Endelig analyserer jeg kun tilgængelige film. Der findes flere relevante stumfilm, som desværre er gået tabt og kun findes som resuméer.¹³ Jeg har fravalgt disse, da det ikke er muligt at lave en fyldestgørende filmanalyse på baggrund af resuméer. Desuden har det ikke været mig muligt at opstøve undercover-filmen *Anybody's Blonde* (1931).¹⁴

For at opsummere:

Ambitionen i dette speciale er at analysere *alle* tilgængelige, amerikanskproducerede spillefilm, hvori der optræder en kvindelig hovedkarakter, om hvem det kan siges, at hun i journalistisk øjemed går undercover. Dvs. udgiver sig for at være en anden eller undlader at fortælle, at hun er journalist.

3.4. Hvordan har jeg fundet filmene?

For at sikre, at alle film med kvindelige undercover-journalister blev identificeret, har jeg anvendt Langmans opslagsværk (1998) over journalistfilm fra 1900 til 1996, som, i modsætning til Ness' opslagsværk (1997), har den fordel, at det findes som e-bog, og at det derfor er muligt at foretage søgninger på bestemte ord. Først læste jeg opslagsværkets resumeer af de film, som omtales i Saltzmans (2008) kapitel om undercover-journalistik (pp. 59-72) – både dem om mandlige og kvindelige journalister – for at bestemme hvilke ord, der typisk bruges til at beskrive journalister, som går undercover. De ord jeg søgte på var; undercover, under cover, pos/-e/-es/-ing, infiltrat/-e/-es/-ing, impersonat/-e/-es/-ing, disguis/-e/-es/-ing/-ed, pretend/-s/-ing, pass/-es/-ing, enroll/-s/-ing, pseudonym. For at identificere film efter 1996 søgte jeg på samme ord på verdens største filmdatabase IMDb. Der er selvfølgelig en risiko for, at jeg har overset enkelte film, men grundet den omfattende søgning, burde det ikke være tilfældet.

Efter en frasortering på baggrund af de valgte begrebsdefinitioner og kriterier, er jeg endt med 21 film, som er præsenteret i en oversigt i følgende afsnit.

¹³ *Trapped in the great Metropolis* (1914), *A Newspaper Nemesis* (1915), *The Haunted Bedroom* (1919), *Nothing But Lies* (1920), *The Haunted House* (1928) og *The House of Horror* (1929).

¹⁴ Filmen er muligvis gået tabt, da verdens største database over journalistfilm *The Image of the Journalist in Populare Culture* også eftersøger den (Ness, u.d.).

3.5. Oversigt over analysemateriale

Filmene er gengivet med titel, årstal, navn på den kvindelige undercover-karakter, skuespilleren, som spiller hende, instruktør og manuskriptforfatter.

Titel	Årstal	Karakter	Skuespiller	Instruktør	Manuskript
Dance, Fool, Dance	1931	Bonnie Jordan	Joan Crawford	Harry Beaumont	Aurania Rouverol
A Shriek in the Night	1933	Ginger Rogers	Pat Morgan	Albert Ray	Frances Hyland
Mr. Deeds Goes to Town	1936	Babe Bennett	Jean Arthur	Frank Capra	Robert Riskin
Torchy Blane: Playing With Dynamite	1939	Torchy Blane	Jane Wyman	Noel M. Smith	Earle Snell & Charles Belden
City of Missing Girls	1941	Nora Page	Astrid Allwyn	Elmer Clifton	<u>Oliver Drake</u> & George Rosener
Violence	1947	Ann Mason	Nancy Coleman	Jack Bernhard	Lewis Lantz & Stanley Rubin
The Trouble with Women	1947	Kate Farrell	Teresa Wright	Sidney Lanfield	Benjamin Sacks
Tough Assignment	1949	Margie Reilly	Marjorie Steele	William Beaudine	Milton Luban
Dallas Cowboys Cheerleaders (TV-film)	1979	Laura Cole	Jane Seymour	Bruce Bilson	Robert Hamner
The Adventures of Nellie Bly (TV-film)	1981	Nellie Bly	Linda Purl	Henning Schellerup	S.S. Schweitzer
A Bunny's Tale (TV-film)	1985	Gloria Steinem	Kirstie Alley	Karen Arthur	Deena Goldstone & Lynn Roth
Never Been Kissed	1999	Josie Geller	Drew Barrymore	Raja Gosnell	Abby Kohn & Marc Silverstein
Mr. Deeds	2002	Babe Bennett	Winona	Steven Brill	Tim Herlihy

			Ryder		
How to Lose a Guy in 10 Days	2003	Andie Anderson	Kate Hudson	Donald Petrie	Kristen Buckley & Brian Regan & Burr Steers
Scoop	2006	Sondra Pransky	Scarlett Johansson	Woody Allen	Woody Allen
Perfect Stranger	2007	Rowena Price	Halle Berry	James Foley	Todd Komarnicki
Beauty & the Briefcase (TV-film)	2010	Lane Daniels	Hilary Duff	Gil Junger	Michael Horowitz
Sound of My Voice	2011	Lorna Michaelson	Nicole Vicius	Zal Batmanglij	Zal Batmanglij & Brit Marling
Snow Bride (TV-film)	2013	Greta Kaine	Katrina Law	Bert Kish	Tracy Andreen
10 Days in a Madhouse	2015	Nellie Bly	Caroline Barry	Timothy Hines	Timothy Hines
A Christmas Prince (Netflix-film)	2017	Amber Moore	Rose McIver	Alex Zamm	Karen Schaler & Nate Atkins

3.6. Tekstnær analyse

For at bestemme hvordan de 21 kvindelige journalistkarakterer er fremstillet, foretager jeg en karakterbaseret, tekstnær analyse af de pågældende 21 film.

Ifølge McKee (2003) fortolker vi tekster – tekster værende alt fra film, tv-programmer, ugeblade, reklamer, tøj, til graffiti osv. – “in order to try and obtain a sense of the way in which, in particular cultures at particular times, people make sense of the world around them” (p. 1). Metoden går dybt ned i teksterne og ønsker at afdække, hvad der står “*i mellem og bag ved linjerne*” (Blom, 2014, p. 164). Altså fortolkes “samspelet mellem del og helhed, tekst og kontekst” (ibid., p. 167).

Analysemetoden er “the prevalent method for examining media content within the cultural-critical paradigm” (Fürsich, 2009, p. 238), og er den anvendte metode i langt de fleste

filmanalyser.¹⁵ En begrænsning ved tekstnær analyse er, at en medietekst kan have flere mulige læsninger, og at resultaterne derfor kan variere fra forsker til forsker (Painter & Ferrucci, 2015, p. 9). Metoden er derfor ikke kendetegnet ved høj reliabilitet (Blom, 2014, s. 179). Den kan dog højnes gennem bl.a. transparens og tilpassede konklusioner (ibid.) Som Fürsich (2009) konkluderer, er tekstnær analyse “a specific and unique contribution to media research as long as researchers are aware of the limitations and strengths of this type of methodology” (p. 250). Fürsich pointerer, at metoden i sig selv ikke skal drive forskningen. Det skal derimod “original questions of the relationship between media and ideology in society at large” (ibid.).

De originale forskningsspørgsmål, jeg vil stille til de 21 film, udspringer af eksisterende teori om kvindelige journalister i film samt om journalister i film generelt.

Når jeg vil undersøge karakterernes *motiv* til at gå undercover, skyldes det, at motiv er et nøgleelement i fremstillingen af en journalistkarakter. Eksempelvis er motiv, ifølge forskningen, det eneste, som for alvor adskiller en helt fra en skurk i journalistfilm:

A key distinction between their being viewed as heroes or scoundrels is the extent to which journalists are portrayed as serving the public interest. They can lie, cheat, distort, bribe, betray, or violate any ethical code as long as they expose corruption, solve a murder, catch a thief, or save an innocent. Such journalists are heroes. If they use the power of the media for their own personal, political, or financial gain, then no matter what they do, no matter how much they struggle with their consciences or try to do the right thing, evil has won out, and they are scoundrels. (Ehrlich & Saltzman, 2015. p. 16)

Jeg vil derfor undersøge, om karaktererne går undercover for at tjene henholdsvis offentlighedens eller egne interesser, og hvordan dette henholdsvis straffes eller belønnes i filmene. Desuden er det en grundlæggende del af filmdramaturgien, at en karakter undergår en forandring til det bedre eller det værre. Jeg vil derfor også undersøge, hvordan motivet til at gå undercover *ændrer sig* gennem filmen. Under motiv og udvikling ligger også hvilken type journalistisk produkt, karakteren udgiver på baggrund af undercover-arbejdet.

¹⁵ Af etablerede filmanalysemetoder anvender kun perceptionsanalysen og den sociologiske filmanalyse andre metoder som indholdsanalyse, interviews, fokusgrupper, spørgeskemaer og observationsstudier (Christensen & Christiansen (red.), 2016).

Det næste, jeg vil undersøge, er hvilke *konflikter*, der gør sig gældende for de 21 karakterer. Herunder hvordan karaktererne tackler disse. Ehrlich (2006, p. 10f) oplister en række tilbagevendende konflikter for journalister i film, hvoraf tre er relevante for undercover-journalister: konflikten mellem arbejde og hjemmeliv, mellem offentlighedens interesse og private interesser og mellem offentlighedens interesse og institutionelle interesser. Forskere observerer, at særligt konflikten mellem arbejde og hjemmeliv er præsent hos de kvindelige journalistkarakterer (ibid.; Good, 1998, p. 122; Langman, 1998, p. 4). Jeg vil undersøge, om det samme gør sig gældende for de kvindelige undercover-journalister.

Jeg vil desuden undersøge karakterernes *relationer* – både private og arbejdsrelaterede. Grundelementerne i en journalistfilm er naturligvis journalisten/journalisterne og historien, der skal skrives. Andre tilbagevendende elementer er relationen til henholdsvis en redaktør og en "love interest" – hvis de to da ikke er sammenfaldende (Ehrlich, 2006, p. 10). Ikke alle film om journalister indeholder alle fire elementer,¹⁶ men langt de fleste af dem gør (ibid.). At journalistfilm oftest indeholder en kærlighedshistorie, er ikke interessant i sig selv, eftersom stort set alle amerikanske film rummer en heteroseksuel kærlighedshistorie (Thompson & Bordwell, 2010). Mange film om kvindelige undercover-journalister udmærker sig imidlertid ved, at netop love interest-vinklen og undercover-arbejdet ofte er filtret sammen og spænder ben for hinanden. Dette vender jeg tilbage til i analysen.

For at opsummere:

Den tekstnære filmanalyse vil fokusere på fire omstændigheder ved hver af de 21 karakterer. Deres motiv til at gå undercover, deres udvikling, deres konflikter samt deres relationer både i arbejdslivet og i privatsfæren.

4. Feminister, detektiver og skruppelløse forsidejægere: om karakterernes motiv og udvikling

Når motivet til at gå undercover skal bestemmes, må der skelnes mellem den kvindelige journalistkarakters personlige motiv og redaktørens/mediets motiv til at lave undercover-historien. Disse vil i nogle tilfælde være identiske. Dog kan journalistkarakteren godt have et personligt motiv til at tjene egne interesser (fremme karrieren, tjene penge, finde kærligheden)

¹⁶ *The Adventures of Nellie Bly* (1981) og *10 Days in a Madhouse* (2015) har ingen love interest. *Sound of My Voice* (2011) har ingen redaktør.

og samtidig ville tjene offentlighedens interesse med sin historie. Altså gør det ikke i sig selv karaktererne til skurke, hvis personlige interesser er en del af motivet. Det gør dem til gengæld til skurke, hvis personlig interesse er deres *eneste* motiv. Som min analyse vil vise, vil karakterernes personlige motiv samt deres ambition om at tjene den samfundsmæssige interesse oftest ændre sig gennem filmen.

Kapitlet er struktureret tematisk efter karakterernes motiver. Resultaterne sammenfattes i kapitlets afsluttende afsnit.

4.1. Emancipatorisk ambition

De mest noble motiver til at gå undercover – nemlig at historiens afdækning tjener en klar almen interesse, samtidig med at den fornødne journalistiske dokumentation ikke kan skaffes uden at bedrage – finder man i de tre filmatiseringer af virkelighedens kvindelige undercover-journalister, *The Adventures of Nellie Bly* (1981), *10 Days in a Madhouse* (2015) om Nellie Bly og *A Bunny's Tale* (1985) om Gloria Steinem.

Tv-filmen *The Adventures of Nellie Bly* (1981) er bygget op som en rammefortælling, der starter og slutter i filmens nutid, som er et sted mellem 1913 og 1921, mens Woodrow Wilson er præsident i USA. En insisterende kvindelig journalist, Vicky Harper, prøver forgæves at snige sig ind i bygningen, hvor Wilson opholder sig, for at få et interview. Hun bliver pågrebet af vagterne og sendt ind til en skideballe hos præsidentens pressesekretær, Kenny Thompson. Harper forklarer, at hun er journalist, men Thompson tror hende ikke, da ingen af landets aviser vil kendes ved hende. Harper forklarer hvorfor: "I'm not with any paper in town. That's because they won't give a woman a break." Hun havde håbet, at et interview med præsidenten kunne give hende en fod inden for hos en af landets aviser. Harper beklager sin situation: "There is no place today for a woman reporter." Thompson tager sig derefter tid til at fortælle hele historien om Nellie Bly og hendes journalistiske bedrifter. Hele filmen – fortællingen om Nellie Bly – fungerer dermed som antitesen til tesen "There is no place today for a woman reporter." Hvis Nellie Bly kunne blive journalist, kan andre kvinder også. De skal blot kæmpe lige så hårdt for det.

Hovedhandlingen indledes af en fortællers voiceover: "Tonight: The true story of a young woman's struggle to become America's first female reporter. A woman of courage, who was determined to expose New York's turn of the century's sweatshops and insane asylums. A woman who risked her own life in a fight against political corruption."

Voiceoveren beskriver Nellie Blys indledende motiv til at gå undercover samt udviklingen i motivet. Først har hun sin personlige, karrieremæssige ambition om at bryde ind i den hidtil mandsdominerede journalistik og blive en af USA's første kvindelige journalister. Kort inde i fortællingen bliver karrierehensyn overskygget af en emancipatorisk ambition.

Bly fremstilles som ambitiøs og aktivt opsøgende. Hun skaffer på eget initiativ historien om en brand i byen. Derefter stormer hun ind på avisen *New York World* for at få historien trykt. Bly har gjort et godt stykke journalistisk arbejde. Hun har skaffet de fornødne fakta og interviewet både ofre og brandmænd. Men på avisen er en kvinde ikke velkommen. "Thanks miss, but you still don't belong in my newsroom", siger redaktøren, efter dog at have taget imod hendes oplysninger og videregivet dem til en af avisens "rigtige" journalister. Den emancipatorisk ambition antændes ved filmens første vendepunkt. Efter nederlaget på *New York World* tager Bly tilbage til ruinerne efter branden. Her taler hun med en fattig kvinde, som har mistet alle sine ejendele. Kvinden fortæller om sin kummerlige livssituation uden midler til et tag over hovedet eller mad på bordet. "You have no idea", siger den stakkels kvinde. Bly tænker sig om og svarer: "You're right. I don't. And I should." Scenen igangsætter, hvad der senere vil blive kendetegnende for Blys journalistiske projekt. Nogen bør interessere sig for underklassens kvinder, og Bly gør det til sit livsprojekt at være den person.

Herefter begynder Bly sit undercover-arbejde. Først får hun arbejde på en af de såkaldte sweatshops for kvinder. En glasfabrik, hvor Bly på egen krop oplever, hvordan kvinderne må finde sig i vold, seksuelle overgreb og slaveri. En scene tilbage på pensionatet, hvor Bly bor, illustrerer udviklingen i Blys motiv. Pensionatets forstanderinde appellerer til, om Bly ikke nok vil forlade det forfærdelige job, som volder hende fysiske og psykiske skader. Men Bly forklarer, hvorfor det ikke er en mulighed:

Bly: It's the only way I know how to get the real story.

Forstanderinden: For what? For some newspaper article? For some people to make more money selling newspapers? To get your name in print?

Bly: No. Maybe it was that when I first started. But it's much, much more than that now. Those women, those poor children. There are

thousands like them in New York and I have a need to make people care about them. Someone has to do something. It has to start somewhere.

Bly er ikke længere ansporet af ønsket om profit og berømmelse, men af social indignation. Selveste Joseph Pulitzer anerkender hendes stærke vilje, og ansætter hende som journalist på *New York World*. “It’s good to hear a heartbeat again”, siger han. Resten af hovedfortællingen følger Blys mange ofte livsfarlige undercover-opgaver for avisen. Alle hendes artikler får stor succes og ændrer samfundet til det bedre.

Rammefortællingen afsluttes med, at den kvindelige, håbefulde journalist, Harper, har genfundet modet og nu vil kæmpe videre for at blive journalist. Alt sammen på grund af historien om Nellie Bly. Filmens hensigt er dermed tydeliggjort. Fortællingen om Bly skal inspirere kvindelige journalister, og kvinder generelt, til at kæmpe for deres plads i en mandsdomineret verden.

Fremstillingen af Nellie Bly i den 34 år senere *10 Days in a Madhouse (2015)* adskiller sig ikke meget fra forgængeren. Dog er der én afgørende forskel. Filmen koncentrerer sig udelukkende om hendes mest berømte historie fra Blackwell’s Island Asylum. Men i denne version af historien er det ikke Blys egen ide at gå undercover, men derimod redaktørens. Bly ankommer til et aftalt møde på redaktørens kontor på *New York World*. Her lægger han ud med at afvise den historie, Bly selv har foreslået – at flyve en tur i en luftballon for at rapportere om oplevelsen. Med en snert af bitterhed siger Bly: “You gave the assignment to a male reporter instead. I would have drawn greater sensation.” Altså er Blys indledende motiv, i denne version, langt fra så agtværdigt som i den første filmatisering. Blys foreslåede historie om turen i luftballonen tjener ingen samfundsmæssig interesse, men må kategoriseres som underholdning. Til gengæld vidner forslaget om, at Bly er kvik og kender spillets regler. Hun er klar over, at det i 1887 er ekstra sensationelt, hvis en *kvinde* udfører vovede stunts. Hun har, til at starte med, ingen emancipatorisk ambition, men en ambition om at fremme sin egen karriere.

Da redaktøren efterfølgende fremlægger ideen om, at hun skal gå undercover på Blackwell’s Island, tager hun imod opgaven uden at blinke. Herefter følger historien mere eller mindre forgængeren. Forholdene for underklassens kvinder på sindssygehospitalet chokerer Bly, og hun gør det til sin mission i livet at gøre opmærksom på deres vilkår. I en af filmens afsluttende scener, efter at Bly har forladt anstalten og nu er tilbage på redaktionen på *New York World*, forklarer hun i en voiceover udviklingen i sit motiv:

I had proven a woman could do the man's job of reporting by writing the most successful piece of news Joseph Pulitzer had ever published. [Bly træder ind på redaktionen, og alle mændene klapper ad hende.] But my only focus, my only care, was for the poor unfortunates left to wither and die in that horrid place. I was determined to shed light on their conditions.

Bly takker nej til den lønbonus, som redaktøren giver hende for sit fremragende arbejde. Hun vil nøjes med normallønnen. Hendes bonus skal gives til forældreløse børn.

I filmens epilog skal Bly vidne i retten mod lederne af Blackwell's Island Asylum. Her bliver Blys journalistiske integritet og høje moral igen demonstreret, da anklageren spørger til hendes gøremål på anstalten:

Anklager: So, this was a paid job to sell newspapers?

Bly: The job of a reporter is to tell the truth to the people. Truth that would otherwise not be known. At first, I took this assignment with the notion of telling the people what goes on behind the bars and locked doors of the asylum. But it was not long before I realized I had deeper reasons.

Anklager: Care to elaborate?

Bly: The insane asylum on Blackwell's Island is a human rat trap. It is easy to get in. But once in, it is impossible to get out. Here were women taken without their consent from the free world to an asylum and given no chance to prove their sanity.

Blys motiv til at skrive historien udvikler sig til ikke blot at være den journalistiske pligt til at rapportere sandheden til befolkningen, men til også at have en socialt frigørende karakter. Hun ønsker at give en stemme til de kvinder, som ikke bliver hørt.

Filmen afsluttes med rulleteksterne til lyden af en dybt følelse, mandlig singer-songwriter, som gentager hele historien: "Nellie Bly was just a girl/ born into a world/ when little girls barely mattered..." osv. Skulle en enkelt tungnem seer være gået glip af filmens morale, bliver den sunget i omkvædet: "Nellie Bly, Nellie Bly/ The world could be yours if

you try, if you try.” Ligesom den tidligere filmatisering fungerer filmens som en entydig, ukritisk hyldelse til en indiskutabel helt. Som en opfordring til ambitiøse kvinder i 1981 så vel som i 2015 om at *også de* kan udrette store ting, hvis blot de kæmper hårdt nok.

Fremstillingen af den virkelige Gloria Steinem i *A Bunny's Tale (1985)* er ikke i lige så høj grad et glansbillede. For det første fordi Steinems undercover-historie ikke i udgangspunktet har en klar almen interesse. For det andet fordi den færdige artikel ikke medfører karrieremæssig succes.

Historien igangsættes i 1963, da Steinem møder ind på redaktionen på *Show Magazine*. To mandlige journalistkollegaer læser en annonce højt. Hugh Hefners Playboy Club søger kvindelige servitricer, de såkaldte Playboy bunnies, og der vil blive afholdt en optagelsesprøve. Kollegerne joker med, at Steinem bør gå undercover, da hun har udseendet til at få jobbet. Steinem fejer det væk med “It’s not my kind of piece.” Hun drømmer derimod om at bedrive seriøs journalistik, nærmere bestemt at rejse til Birmingham for at skrive en artikel om de igangværende ligeretsdemonstrationer. Redaktøren Phil er imidlertid mere tændt på ideen om Playboy-klubben:

Phil: It could be a light piece. You know what, I think it’s a good idea. I think it’s a damn good idea.

Steinem: But Phil, I’m supposed to start my piece on the Birmingham movement!

Phil: This could be very funny.

Journalistkollega: And sell more magazines.

Steinem nægter stadig. Men da Phil ser hende dybt i øjnene og spørger “You want the work?” kan hun alligevel ikke sige nej. Som hun selv beskriver det, er hun trods alt “a freelance writer badly in need of an assignment”.

Steinems motiv til at gå undercover er at tjene penge. “It’s work”, som hun efterfølgende forklarer sin roommate, og tilføjer “and if it’s good, maybe Phil will let me go down to Birmingham”. Altså håber Steinem også, at opgaven vil fungere som et springbræt til den samfundsrelevante, politiske journalistik, som hun drømmer om at skrive. Dette er interessant, fordi undercover-arbejde netop var et middel for Nellie Bly og de andre såkaldte

“stunt girl reporters” i slutningen af 1800-tallet til at bryde ud af den bløde journalistik. Dog er den store forskel, at Steinem indvilger i at gå undercover, og dermed bedrage, blot for at lave underholdning. En “sjov” og “let” historie, som kan sælge blade, men som presseetisk næppe kan retfærdiggøre et bedrag.

Kort efter at have startet sit undercover-arbejde, opdager Steinem imidlertid, at historien ikke er helt så sjov og let, som Phil havde forestillet sig. Fx oplever hun på egen krop, at alle Playboy bunnies gennemgår en tvungen gynækologisk undersøgelse, inden de må arbejde i klubben. Desuden bliver det forventet, at bunnies flirter med kunderne og finder sig i tilnærmelser for at højne salget af drikkevarer. Steinem og de andre bunnies bliver tilmed opfordret til, i deres fritid, at gå på stævnmøder med de mest velhavende kunder.

Oplevelserne ændrer både Steinems personlige motiv til at gå undercover og hendes ambition med historien. Hun er nu opsat på at afsløre virksomhedens uacceptable arbejdsforhold. Tilbage på redaktionen forklarer Steinem historiens drejning til Phil, som ikke er begejstret for udviklingen:

Phil: Nobody wants to hear about a woman’s internal exam. I don’t want to read about the details.

Steinem: Can you imagine a woman publisher sending *you* to a proctologist?

Phil: I don’t want to imagine, okay? I told you I didn’t want this kind of an article.

Steinem: Phil, will you please listen to me? It started out one way [...] and the more I found out, the more serious the piece got.

Phil: Didn’t I say, ‘make it funny’?

Steinem: WHAT I LEARNED ISN’T FUNNY!

Efter at Steinem har forladt redaktionen, mumler Phil irriteret for sig selv: “I ask for light and funny, I get a social worker.” Det har han ret i. Steinem er gennem sit undercover-arbejde blevet bevidstgjort om social uretfærdighed og har ikke i sinde at holde sin mund. Uanset om det kan koste hende jobbet.

Steinem får til sidst lov til at skrive sin afslørende artikel, som får megen omtale og blandt andet resulterer i, at Hugh Hefner fjerner den gynækologiske undersøgelse fra listen over ansættelseskrav i Playboy-klubben. I filmens epilog hører vi dog, at artiklen ikke medfører, at Steinem får flere journalistiske opgaver. Tværtimod vil ingen ansætte hende, fordi hun har været Playboy bunny, uagtet at det var i journalistisk øjemed. (Denne problemstilling tager jeg op i kapitlet om relationer og konflikter.) Steinem tager ikke nederlaget så tungt, men konkluderer:

What I gained was far more important: My own voice as a writer. A subject that needed writing about: Women's lives. And the knowledge that all women are bunnies. But it doesn't have to be that way.

Med de to sidste sætninger hæves filmen op fra en kritik af de konkrete forhold i Playboy-klubben til en generel kritik af den herskende, patriarkalske samfundsstruktur, hvor kvinden er manden underdanig. Det var ikke blot den virkelige Steinems kritik i 1963, men formodentlig også filmens i 1985. Ellers havde man formentlig ikke valgt at filmatisere Steinems historie og tilmed afslutte filmen med netop disse to sætninger. Filmen har dermed et klart feministisk budskab. Som min analyse senere vil vise, findes et sådant feministisk budskab i alle tre film om kvindelige undercover-journalister produceret omkring 1980.

4.2. Journalisten som kriminalefterforsker

Motiver til at gå undercover som *kan* retfærdiggøres, fordi historierne nok har en samfundsmæssig interesse, men hvor det kan diskuteres, om det i højere grad er en sag for politiet, finder man hos de kvindelige undercover-journalister, som ønsker at afsløre organiseret kriminalitet og/eller en mordsag. De relevante film er *Dance, Fool, Dance* (1931), *A Shriek in the Night* (1933), *Torchy Blane: Playing with Dynamite* (1939), *City of Missing Girls* (1941), *Violence* (1947), *Tough Assignment* (1949), *Scoop* (2003), *Perfect Stranger* (2007) og *Sound of My Voice* (2011).

Dance, Fool, Dance (1931) må først og fremmest ses som en allegori for Depressionen. Bonnie Jordan og hendes bror Rodney tilhører den amerikanske overklasse og lever en luksuøs tilværelse finansieret af deres rige far. Da faderen pludselig dør og ikke efterlader dem andet end en stor gæld, står Jordan tilbage med to muligheder. Hun må enten gifte sig, som alle omkring hende råder hende til, eller få sig et arbejde. Jordan vælger

arbejdet. Men hvor størstedelen af de virkelige amerikanske kvinder, som blev tvunget ud på arbejdsmarkedet under Depressionen, fik arbejde i typiske kvindefag, vælger Jordan en anden vej. Hun afviser Rodneys forslag om, at hun kan åbne en tesalon eller bruge sit gode udseende til at blive model. "I'm not going to do any of those stupid, silly, conventional things. You would be surprised what a young girl can earn when she sets her mind to it", siger Jordan, og fortsætter: "I'm going out to get myself a man-size job."

Jordans man-size job bliver som reporter på en avis. Journalistkarrieren tilvælges altså i første omgang ud af nødvendighed samt en afvisning af typiske kvindefag. Jordans ambitioner med jobbet ændrer sig dog hurtigt.

Til at starte med er Jordan, ligesom virkelighedens kvindelige journalister i 1930'erne, henvist til at skrive blødere nyheder, "society reporting" – i Jordans tilfælde historier om et modeshow. Men hun bekender over for en kollega, at hun drømmer om muligheden for at skrive "rigtige nyheder". Hun har ikke naturtalent for at skrive, men arbejder hårdt for at lære faget. Alt imens vokser hun ved oplevelsen af at tjene sine egne penge. Som hun siger til sin arbejdsløse bror Rodney: "Honey, you don't know the thrill of trying to make good on your own." Arbejdet giver hende indhold i livet, og hun mister hurtigt interessen for det overfladiske overklasse miljø, som Rodney er så ivrig for at vende tilbage til. "You know, Rodney, it isn't *who* you are, it's *what* you are that counts", forklarer Jordan.

Da Jordans journalistkollega bliver dræbt af gangstere, får hun chancen for at bedrive seriøs journalistik. Redaktøren beder hende om at gå undercover som danser på en natklub. Klubben er ejet af den gangsterboss, som mistænkes for at stå bag mordet. Jordans opgave er at komme til bunds i sagen, koste hvad det vil:

Redaktør: Use every weapon you've got. Only, get to know this man. And know him well.

Jordan: Alright. Nothing I wouldn't do to find out who killed Bart.

Redaktør: It's a dangerous game, honey. No child's play, you know.

Jordan: I'm not afraid.

Jordan er villig til at gøre hvad som helst for at afsløre morderen. Også selvom der i "know him well" ligger, at Jordan muligvis må lægge krop til afsløringen, bogstaveligt talt.

Motivet til at gå undercover er derfor todelt. På den ene side er Jordan motiveret af at tjene private interesser ved endelig at arbejde med “rigtige nyheder” og ved at hævne sin myrdede ven og kollega. På den anden side er hun motiveret af at tjene samfundsmæssige interesser bedst muligt ved at afsløre den kriminelle underverden.

Undercover-arbejdet har kolossale, personlige omkostninger for Jordan. Alle hendes tidligere overklassevenner samt ekskæreste er gæster på natklubben, hvor hun får arbejde som danser. De er forfærdede, men også skadefro, da de ser, hvor dybt Jordan har måttet synke. Som den gode undercover-journalist hun er, kan hun naturligvis ikke afsløre sit faktiske gøremål på natklubben. Endvidere opdager Jordan, at hendes egen bror Rodney har tilsluttet sig gangsterne, og at han står bag mordet på hendes kollega. I en af filmens afsluttende scener bliver Rodney selv skudt af gangsterne, som efterfølgende anholdes af politiet. Jordan er ulykkelig, men som den professionelle journalist, hun har udviklet sig til, ringer hun fra gerningsstedet og indrapportere nyheden til avisen; at det var hendes bror, som stod bag drabet. Den tragiske slutning understreger Jordans udvikling fra forkælet og selvinvolvert til en hårdtarbejdende og uselvsk journalist, der trods personlige omkostninger er stålsat på at få sandheden ud til folket.

I både *A Shriek in the Night* (1933) og *Violence* (1947) starter handlingen midt i de kvindelige journalisters undercover-arbejde. Vi kender derfor ikke deres indledende, personlige motiv for at gå undercover. Til gengæld kender vi hensigten med opgaven: at afsløre organiseret kriminalitet. Begge er de ansat på en avis, som har ladet dem gå undercover som sekretær for en mand, der mistænkes at stå bag kriminelle foretagender. Altså historier, som har en almen interesse. De fremstilles begge som kompetente og yderst modige journalister. Dog ender Pat Morgan i *A Shriek in the Night* (1933) uden et journalistisk produkt. I stedet opklarer hun sagen for politiet og forlader derefter journalistikken for at blive gift. Ann Mason i *Violence* (1947) afslører forbryderne og skriver sin historie. Dog med en del hjælp fra sin mandlige makker, som overtager efterforskningen, mens Mason, meget belejligt, er pacificeret af et hukommelsestab i to tredjedele af filmen. De to film skildrer ingen udvikling i karakterernes motiv for at gå undercover. Udviklingen ligger imidlertid i relationerne til deres “love interest”, som behandles i næste kapitel.

I *Tough Assignment* (1949) er den kvindelige, freelance pressefotograf Margie Reilly blot et vedhæng til den egentlige undercover-journalist, hendes ægtemand Dan Reilly. Hun har ikke et egentligt motiv for at gå undercover, ud over at gøre som sin mand siger. Inden Margie og Dan går undercover, reklamerer avisen for, at “Dan Reilly, ace reporter at the Herald-Express” snart vil udkomme med en afslørende artikelserie om bootlegging. Dan

holder stolt avisen frem ved middagsbordet, mens en forklædebærende Margie serverer hans aftensmad:

Dan: Your boyfriend has really arrived.

Margie: Well, they might have mentioned picture by Miss Dan Reilley.

Dan: Yes, I guess they could have. You know, I wonder if I should have asked Hutch [redaktøren] to run a picture of me with the articles.

Margie: Look, glamour boy. Put the paper down and pay attention to your meal. Finally, my first meal.

Scenen er det eneste eksempel på, at Margie alias “Miss Dan Reilley” udviser et gran af interesse i sin egen karriere – her ved at pointere, at avisen har forbigået hende. Hun kommer dog hurtigt fra tanken, og retter i stedet fokus på det, der i virkeligheden betyder noget; hendes første hjemmelavede måltid som hustru.

Margies funktion i undercover-arbejdet er, ironisk nok, at lave mad til forbryderne, mens Dan står for afsløringen. Selv som undercover-journalist er hendes plads i køkkenet.

Hun ender med ikke at bidrage med et eneste fotografi til Dans afslørende artikelserie. I en besynderlig slutscene tager Dan Margies kamera – som vel at mærke er hendes arbejdsredskab – og forærer det til en fremmed mand på gaden. “You are out of business”, siger Dan, og filmen slutter. Filmens morale er dermed, at kvinder ikke har meget at bidrage med i journalistik eller på arbejdsmarkedet generelt. Kvinders plads er i hjemmet, hvilket også er hvor Margie nu skal bruge sin tid, efter at Dan har taget hendes kamera.

Ud af samtlige 21 kvindelige journalistkarakterer, som går undercover, er Margie den absolut svageste, hvad angår motiv og udvikling – begge er ikke-eksisterende. Med nutidens øjne er filmen decideret misogyn i sin fremstilling af en kvinde, som intet (fagligt) har at byde på, og uden indvendinger lader sig tryne af sin mand. Men i 1947, da filmen udkom, afspejlede den formentlig de dominerende kønsroller og det generelle kvindesyn i USA. Filmene illustrerer derfor, *hvor* progressiv Hollywood faktisk var i sin fremstilling af de syv resterende kvindelige undercover-journalister i 1930’ernes og 1940’ernes film.

I *Torchy Blane: Playing with Dynamite* (1939) og *City of Missing Girls* (1941) er henholdsvis Torchy Blane og Nora Page stjernejournalister på deres avis. De fremstilles som erfarne, dygtige og villige til at gøre hvad som helst for udkomme først med dagens vigtigste nyheder. Begges motiver til at gå undercover er, igen, at afsløre organiseret kriminalitet. Også de sætter sig i yderst farlige situationer for at opnå dette. Begge har de samtidig det klare motiv at fremme egen karriere.

For Pages vedkommende bliver der dog sat en stopper for karriereambitionen. Hun indser, at hun spænder ben for sin "love interest", som er politiefterforsker, ved at rapportere om en igangværende efterforskning. Derfor bliver undercover-artiklen hendes sidste. Filmen fortæller dermed, at Page tjener samfundsmæssige interesser bedre ved at stoppe som journalist og lade politiet arbejde uforstyrret.

Blane, hvis forlovede også er politiefterforsker, har derimod ingen planer om at afbryde sin karriere. Det er til trods for, at hendes forlovede drømmer om at blive gift og flytte på landet. Filmens omvendte kønsroller, om man så må sige, vender jeg tilbage til.

Også i *Perfect Stranger* (2007) er Rowena Price stjernejournalisten på sin avis. Hun skriver imidlertid under det mandlige pseudonym David Shane. Netop *bedrag* skal vise sig at være hovedtemaet i filmen.

I filmens anslag konfronterer graverjournalisten Price en amerikansk senator med den historie, hun har arbejdet på i seks måneder. Under dække af at være fra organisationen "Family First", som ønsker at udgive en venligtsindet brochure om senatorens harmoniske familieliv, får Price et møde på hans kontor. Her præsenterer hun sit indsamlede billedbevis på senatorens homoseksuelle tilbøjeligheder. "Who are you?" spørger senatoren forfærdet, hvortil Price svarer "Someone who thinks it's a bit hypocritical that for the past two years you've tried to limit the civil rights of gay individuals while being a gay individual yourself." Senatoren forsøger derefter at bestikke Price til at holde mund, uvidende om at hun bærer en skjult mikrofon, og at også *det* kommer med i historien.

Samme aften fejrer Price sin afsløring, som står til at udkomme i morgendagens avis. Festlighederne ophører dog brat, da avisens redaktør meddeler, at de har måttet trække historien. Søforklaringen lyder, at Prices kilde har trukket sig. Men Price kender den virkelige grund: at avisen støttede senatorens sidste valgkamp, og at han derfor ikke må røres. I harme over den frie presses død siger Price op. Hun er en sand vagthund i kamp mod politisk og økonomisk indblanding i journalistikken.

Derfor har man stor tiltro til Price, da hun kaster sig over en ny sag. Hendes barndomsveninde Grace er fundet myrdet, og Price har god grund til at mistænke

erhvervsmanden Harrison Hill for drabet. Price, som nu arbejder freelance, går undercover som sekretær i Hills virksomhed. Motivet kan siges at være personligt, idet Grace var hendes barndomsveninde. Men fordi en scene har vist, at Price ikke brød sig synderligt om Grace, synes undercover-arbejdet i højere grad at være motiveret af social indignation. “A history of powerful men squashing stories and hiding facts”, som hun selv formulerer det. Fordi det vides fra anslaget, at Price er idealist, mistænker man hende ikke for at have økonomiske eller karrierefremmende bagtanker.

Twistet er derfor stort, da Price, efter at have afsløret Hill og fået ham dømt på livstid, viser sig *selv* at være morderen. Undercover-arbejdet har været en måde at fabrikere beviser mod Hill.

Ud af de 21 film giver fortællingen om Price den mest tvetydige fremstilling af undercover-journalistikken og af pressen generelt. På den ene side viser filmen, hvordan pressen kan fabrikere historier – og i dette tilfælde få en uskyldig person dømt for mord. Altså fremstilles undercover-journalistikken som noget bedragerisk, noget der ikke er til at stole på. På den anden side ved publikum ikke, før filmens sidste minut, at Price selv er morderen. Derfor fungerer filmen også som en troværdig skildring af hvordan den etiske journalist *kunne have* anvendt undercover-journalistik til at afsløre en morder.

Der er et tydeligt tema om overvågning. Price overvåger Hill ved at gå undercover, Hills kone overvåger Hill for at afsløre hans sidespring, Hill overvåger Price ved at tjekke hendes sms'er, journalistkollegaen Miles overvåger Price ved at gemme sig i hendes lejlighed osv., osv. Til sidst bliver Price afsløret af Miles og må også dræbe ham. Men det har naboen set. Filmens morale er noget à la: Der er altid nogen, som ser med. Du vil altid blive afsløret i alt. Dermed har filmen også en dobbelttydig fremstilling af pressen. På den ene side spiller pressen en vigtig rolle ved at holde et vågent øje på magthaverne. På den anden side er pressen ikke til at stole på. Nogen må derfor holde øje med pressen.

Filmens rejser et grundlæggende spørgsmål ved undercover-journalistikken: Hører bedrag nogen sinde hjemme i en institution, hvis fornemmeste opgave er at fortælle sandheden? Filmens holdning synes at være, at bedrag ikke hører hjemme i journalistik. Blandt andet fordi løgn avler løgn. I filmens sidste minutter høres de første linjer af Prices afslørende artikel. De beskriver, hvordan Grace mødte sin morder på nettet, efterfulgt af den filosofiske betragtning: “In this world where you can be anything you want, anyone you want, you just might lose sight of who you are.” I samme sekund sætningen færdiggøres, afsløres Price som morderen. Det er altså *hende*, som har glemt, hvem hun er. Som menneske, fordi hun lever på en løgn. Men også som journalist, fordi hun har glemt sandheden et sted mellem

alle sine løgne. Fra at skrive under et synonymet David Shane, til at foregive at være “Caroline Eldridge from Family First”, til at bære en skjult mikrofon, for til sidst at få et sekretærarbejde under navnet Kathrine Pogue. Nogle af disse bedrag tjente muligvis offentlighedens interesse, men vi har glemt hvilke. Og Price har glemt sin fornemmeste pligt som journalist: at fortælle sandheden.

Satirefilmen *Scoop* (2006) er primært interessant for analysen, idet den tjener som en parodi over den kvindelig journalist i film. Derfor bidrager filmen især ved at *synliggøre* alle klicheerne.

En af disse klicheer er at fremstille den kvindelige journalist som “an emotionally empty Super Bitch or Super Whore“ (Ghiglione, 1990, p. 126). Sondra Pransky i *Scoop* falder inden for kategorien super whore. Første gang vi møder den blåøjede journaliststuderende, forsøger hun at få et interview med en filminstruktør ved at gå i seng med ham. Senere evaluerer hun oplevelsen med sin veninde:

So, I slept with him and I didn't even get the interview. I mean, what kind of reporter am I?

En anden kliche i fremstillingen af den kvindelige journalist er, at “she often appears only as an adjunct to the more clever, savvy and brave male reporter” (Langman, 1998, p. 4). Også den lever Pransky op til. Da hun modtager et tip i en hidtil uopklaret seriemordsag, overtaler hun den ældre, mandlige tryllekunstner Sidney “Splendini” Waterman til at gå undercover sammen med hende. Alt imens Pransky spilder tiden, og ikke mindst modarbejder efterforskningen, ved at forelske sig i seriemorderen, gør Splendini alle de vigtige opdagelser. Til sidst redder Splendini hende fra selv at blive myrdet, hvilken er en tredje kliche i journalistfilm, som ofte har “provided opportunities for the heroine to be put in precarious positions from which to be rescued in the nick of time” (Ness, 1997, p. 7). Alligevel lykkes det til sidst Pransky at skrive, hvad en avisredaktør kalder “one of the best pieces of investigative journalism in a long time”. Dette er den sidste kliche i fremstillingen af den kvindelige journalist. Trods “a lack of cooperation or enthusiasm from her male counterparts, the police and the public, [...] she usually succeeded in returning with her story or unraveling a crime” (Langman, 1998, p. 3).

Fremstillingen af Pransky er muligvis kendetegnende for fremstillingen af den kvindelige journalist i film generelt. Dog adskiller hun sig fra de kvindelige undercover-journalister på flere punkter. Pransky er den eneste af de 21 karakterer, som går i seng med en

kilde for at få en historie. Flere af de andre går også i seng med den mand, de skriver om, men det er først efter de har forelsket sig og derfor har droppet historien. Pransky ligner flere af undercover-journalisterne, idet følelserne står i vejen for arbejdet. Dog er ingen af de andre så dumme at forelske sig i en seriemorder. De forelsker sig til gengæld i ordentlige, ærlige mænd, som får dem ud af deres kyniske journalistprofession. Mere om dette i næste kapitel. De fleste af de 21 karakterer er desuden kendetegnet ved at være intelligente og selvstændige. Pransky er fremstillet som naiv og afhængig af sin mandlige makker.

Fiktionsfilm kan groft sagt opdeles i tre kategorier: Mainstreamfilm, der forpligter sig på en slagfast genreskabelon, art film, som er kunstnerisk eksperimenterende, og realisme, som placerer sig et sted mellem de to (Langkjær, 2016, p. 64). Hvor 20 af de 21 undercover-film falder i mainstreamkategorien, adskiller *Sound of My Voice (2001)* sig ved at være den eneste art film. Det betyder, i dette tilfælde, at der ikke kan laves en entydig analyse af den kvindelige undercover-journalist.

I filmteori skelnes ofte mellem filmens *syuzhet* – det vi ser og hører i filmen (oftest oversat *plot*) – og filmens *fabula* – den historie, som tilskueren udarbejder på baggrund af det sette og hørte (oftest oversat *story*) (Nielsen, 2016, p. 36; Hansen, 2016, p. 310). I mainstreamfilm vil slutningen fra *syuzhet* til *fabula* ofte være mere eller mindre givet. I mit analysemateriale er de tydeligste eksempler filmene om Nellie Bly, hvor der, så at sige, intet er mellem linjerne. I *Sound of My Voice* er *fabula*, og dermed fremstillingen af den kvindelige undercover-journalist, sværere at afkode. Blandt andet fordi filmen har en åben slutning.

Det unge kærestepar Lorna Michaelson og Peter Aitken går undercover i en sekt med det formål at lave en afslørende dokumentarfilm. Seksten ledes af en kvinde, som påstår at være fra fremtiden, og særligt Aitken mistænker hende for at ville føre medlemmerne til masseselv mord. Altså en historie, som kræver offentlig omtale.

Det er Aitken, som har de største ambitioner med dokumentaren. Han er motiveret af sin egen afdøde mor, som blev offer for en New Age-kults forkastelse af moderne medicin. Michaelson er primært fremstillet som en medløber. Dog kan et mere eksistentielt motiv om at udrette noget med sit liv spores hos Michaelson. I et flashback præsenterer en voiceover hende:

Lorna Michaelson. Daughter of Hollywood producer Isaac Michaelson and Allie Bernard, the British model turned actress. Lorna was left to an unchaperoned adolescence of movie premieres and club openings. Lorna had her first hangover at 12, her first intervention at 16. By 23 she was burnt out, tired of playing entourage.

So, Lorna cleaned up her act. Tequila shots replaced with wheatgrass shots. But in the end, it was one addiction traded for another.

Michaelson søger noget meningsfyldt i tilværelsen. Noget med substans, som kan erstatte både alkoholafhængighed og sundhedsfanatisme. På den ene side er hun træt af at være vedhæng til andres succes. Hun vil udrette noget på egen hånd. På den anden side har hun haft en "uledsaget" ungdom, og finder derfor tryk i sit og Aitkens fælles projekt.

Michaelson er den første, som begynder at tvivle på projektet:

Michaelson: Peter, I just feel like we're in over our heads with this whole thing, you know? It's like we started out wanting to make a documentary on cults. And now we're *in one*?

Aitken: Yeah. That's investigative journalism.

Aitken overtaler Michaelson til at fortsætte undercover-arbejdet ved netop at appellere til hendes todelte, personlige motiv: Ambitionen om at udrette noget betydningsfuld og behovet for samhørighed:

Aitken: Don't you wanna do something that matters?

Michaelson: Yes.

Aitken: Let's do it. We're a team.

Michaelson: We're a team?

Aitken: Oh, we are totally a team.

Michaelson: I'm doing this with you.

Filmen tager en drejning, da Aitken bliver så opslugt af projektet, at han indvilger i at kidnappe et 8-årigt barn og bringe det til sektlederen. Michaelson tager afstand fra Aitken og begynder i stedet at samarbejde med FBI om at fange sektlederen. Dog på den betingelse at der ikke vil ske Aitken noget. Det er ikke Michaelson selv, der opsøger FBI. Også i den relation er hun den passive part. Først udfører hun sin kærestes plan, derefter udfører hun FBI's plan.

Filmens slutscene antyder, at sektlederen faktisk *er* fra fremtiden, og desuden kun havde gode intentioner med det 8-årige barn. Umiddelbart efter anholdes sektlederen af FBI, som Michaelson har ledt på vej. Slutningen derfor sår tvivl, om Michaelson egentlige gjorde det rigtige ved samarbejde med FBI. I næsten samtlige af undercover-filmene tjener undercover-arbejdet som en øjenåbner. Men *Sound of My Voice* stiller spørgsmål ved, om Michaelson muligvis har været for lukket over for muligheden, at sektlederen talte sandt. Om hun er gået til arbejdet med et forudindtaget, negativt standpunkt og har været blind overfor muligheden, at dette ikke kunne bekræftes.

4.3. Gråzone-motiver

Motiver til at gå undercover, som *ikke* kan retfærdiggøres, fordi historierne ingen klar almen interesse har, men som dog ikke er decideret uetiske, findes i de tre romantiske komedier *Never Been Kissed* (1999), *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003) og *Beauty & the Briefcase* (2010).

Never Been Kissed (1999) er en personlig udviklingshistorie om en ung kvinde, der skal lære at tro på sig selv. Undercover-journalistikken er et middel dertil.

Josie Geller er copy editor på en avis, men drømmer om at blive journalist. Redaktøren Gus mener imidlertid ikke, at Geller har, hvad der skal til. Hun er fremstillet som en tolvtalespige, der kompenserer for sin fortid som mobbeoffer ved at være stræbsom og behagesyg.

Avisens motiv til at sende Geller undercover er lidt tåget. Chefredaktøren har bare lyst til at publicere en undercover-historie. I sin brainstorm tager han udgangspunkt i sin egen teenagesøns nyopdagede jordnøddeallergi og konstaterer: "Holy shit! I don't even know my own kids." Det leder ham videre til det ret vage ideoplæg: "How much do we know about these high school kids? What are they thinking?" For at besvare dette skal en af avisens journalister gå undercover som elev på en high school. Det bliver Geller, som godt nok ikke

er journalist, men til gengæld ligner en 17-årig. Altså får Geller sin første opgave som journalist, fordi hun er den yngste på redaktionen.

Gellers overskyggende motiv til at gå undercover er at tjene private interesser; hun vil være journalist. Hun tager overhovedet ikke stilling til, om det er etisk forsvarligt at gå undercover på så spinkelt et grundlag. Det er ikke til at sige, om historien har almen interesse, fordi der ingen historie er. Undercover-arbejdet er en fiskeekspedition (fishing expedition).

Kun tre ud af de i alt 21 karakterer er i udgangspunktet fremstillet som inkompetente undercover-journalister. Geller er en af dem. På sin første dag i high school sætter hun sig ved et bord af elever, tager sin notesbog frem og spørger: "So what are you guys' hopes and dreams?" Hun har tilsyneladende glemt, at undercover indebærer en hemmeligholdelse af sin identitet som journalist. Bedre bliver det ikke, da Geller kommer til at fortælle sin nye klassekammerat, hvilket universitetet hun er uddannet fra. Til sidst kommer Geller, i et følelsesudbrud, til at afsløre sit cover for hele skolen. Redaktøren Gus er rasende, da hun vender tomhændet hjem efter sin første opgave. Men Geller lover at råde bod på sagen: "Yes, I made a mistake. But we will have a story, OK? You will have an amazing story."

Denne utrolige historie bliver en artikel i genren bekendelsesjournalistik¹⁷ om Gellers personlige udvikling med at lære at acceptere sin egen skoletid. Desuden er artiklen en form for kontaktannonce – en appel til den klasselærer, som Geller har forelsket sig i under sit undercover-ophold, om at tilgive hende, og desuden møde op et fodboldstadion for at kysse hende. Udviklingen i Gellers journalistiske produkt, fra afslørende journalistik til bekendelsesjournalistik, beskrives bedst med hendes egne ord: "I received an assignment, my first as a reporter, to go back to high school and find out about kids today. What I ended up finding was myself."

Geller og klasselæreren får hinanden til sidst. Artiklen bliver også en succes hos læserne. Filmen er dermed en fortælling om en håbefuld, ung journalist, som skal lære, at hun først kan lykkes professionelt, når hun har fundet sig selv og kærligheden.

I både *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003) og *Beauty & the Briefcase* (2010) er hensigten med undercover-arbejdet at bedrive servicejournalistik på et dameblad. Nærmere bestemt at udstyre de kvindelige læsere med brugbare redskaber til at finde en mand og holde på ham.

¹⁷ For en redegørelse af genren "Confessional journalism" se fx Coward (2013).

Andie Anderson i *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003) fremstilles som uden anden journalistisk ambition end at skrive den ligegyldige servicejournalistik, der i øjeblikket beskæftiger hende. Til en kollega beklager hun sig:

God, I busted my butt in grad school to be Andie Anderson, how-to girl, and write articles like ‘How to Use the Best Pick-up Lines’ and ‘Do Blondes Really Have More Fun?’ I wanna write about things that matter, like politics and the environment and foreign affairs, things I’m interested in.

Anderson beder sin redaktør om lov til at tage sin ugentlige klumme, “How-to with Andie”, i en mere politisk retning. Redaktøren giver hende lov på den betingelse, at hun først gør klummen til en succes:

When you turn it into a must-read, then you can write about whatever you want. Until then, you can write about whatever *I* want.

Ligesom i *A Bunny’s Tale* (1985) er drømmen at arbejde med en anden og mere “seriøs” type journalistik, og undercover-opgaven er et springbræt til dette. Det er derfor med et karrierefremmende motiv, da Anderson beslutter sig for at gå undercover på datingmarkedet. Desuden er hun motiveret af at hjælpe de kvindelige læsere til at forstå, hvilke ting de *ikke* skal gøre for at holde på en mand. Det er “typiske kvindefejl”, så som at være “clingy, needy and whiny”.

Fordi der her er tale om en romantisk komedie, bliver Anderson naturligvis forelsket i den mand, hun skriver om. Den færdige artikel bliver derfor ikke hendes sædvanlige serviceklumme. I stedet får den, lige som i *Never Been Kissed* (1999), karakter af personlig udvikling og selvudleverende bekendelsesjournalistik. “The last ten days were the best I’ve ever spent with anyone in my life” og “I lost the only guy I’ve ever fallen for”, skriver Anderson blandt andet. Desuden siger hun sit job op, idet hun indser, at hun aldrig vil få lov til at skrive om udenrigspolitik eller klimaforandringer, så længe hun arbejder på damebladet.

Også Lane Daniels’ undercover-arbejde i *Beauty & the Briefcase* (2010) foregår på datingmarkedet. I modsætning til Anderson skammer Daniels sig ikke over at skrive livsstilsjournalistik. Tværtimod er det den unge freelancejournalists største ønske at komme til at skrive for det berømte dameblad *Cosmopolitan Magazine*.

Daniels har et meget overfladisk forhold til det at være journalist. I en voiceover præsenterer hun sig selv: "I'm a writer. Oh my God, I love the way that sounds. Actually, everyone loves the way that sounds." Dog har Daniels kun udgivet én artikel indtil videre. Man forstår hvorfor, når man ser hende arbejde. Magasinet *Her Style* beder hende om at lave et interview med en berømt festarrangør. Daniels er utilfreds med opgaven, da hun hellere ville have skrevet en modeartikel om "statement coats". Daniels er fremstillet som barnlig og naiv for at tro, at hun kan vælge og vrage efter kun at have publiceret én artikel. Interviewet får hun imidlertid ødelagt, fordi hun bliver jaloux på festarrangørens kæreste.

Alligevel lykkes det Daniels at få en opgave som undercover-journalist for drømmearbejdspladsen *Cosmopolitan*. Opgaven udspringer af Daniels' og redaktørens fælles problem: Det er attraktivt at arbejde i modebranchen, men det er umuligt at finde en kæreste, fordi alle mændene er homoseksuelle. Med ét kommer ideen om undercover-opgaven til Daniels: "Wait. There is a story here: 'Joining the business world to find love'." Redaktøren er vild med ideen, og Daniels bliver straks sendt undercover som sekretær i en finansvirksomhed. Motivet til at gå undercover er altså primært at tjene egne interesser – blive journalist på *Cosmopolitan* – men også at hjælpe andre heteroseksuelle kvinder, som står i samme problem med ikke at kunne finde en mand i en kvindedomineret branche. I den virkelige verden ville dette såkaldte problem selvfølgelig ikke retfærdiggøre journalistisk undercover-arbejde. Men i filmens logik har historien en form for almen interesse.

Daniels er en af de i alt tre karakterer, der er fremstillet som komplet uduelig til sit arbejde. For det første har hun samme overfladiske og barnlige tilgang til undercover-arbejdet, som hun har til sin karriere generelt:

I just got hired by Cosmopolitan, the greatest magazine in the world, to go undercover and date hot men in suits. Does the world get any better than this?

For det andet begynder det at "date lækre mænd i jakkesæt" hurtigt at kede Daniels. Hun begynder i stedet at gå ud med en musikproducer/tjener, som ikke går i jakkesæt. Redaktøren er imidlertid ikke solgt på Daniels' forslag om, at artiklen bare kan handle om ham i stedet for. Dette finder Daniels dybt uretfærdigt. Først kommer klagesangen: "This story for Cosmo is going to ruin my life!" Og herefter erkendelsen: "Maybe I am not the best undercover journalist after all."

Herfra begynder Daniels at indflette lodrette løgne i artiklen. Hun foregiver at have et kærlighedsforhold til en af mændene fra finansverdenen, mens hun i virkeligheden har et

forhold til musikproducenten. Trods sin room mates indvendinger mod at lyve og bedrage *Cosmopolitan* bliver Daniels ved med at synes, at det er en fortræffelig ide.

Til sidst, efter at forholdet til musikproducenten er gået i vasken, ender Daniels dog med at skrive sandheden: At hun ikke har fundet kærligheden – hverken i finansverdenen eller hos musikproducenten – men til gengæld har lært noget om sig selv – at hun muligvis stiller for høje krav til den perfekte mand. Altså udvikler Daniels' journalistiske produkt sig lige som Andie Andersons – fra service- til bekendelsesjournalistik. Her tyder det et kort øjeblik på, at Daniels har udviklet sig. Efter at have afleveret artiklen til sin redaktør evaluerer hun forløbet med sin roommate:

Roommate: So, you told the truth?

Daniels: Yep. Nothing but the truth. I just couldn't tell a lie, you know? After everything I have learned.

30 sekunder senere har Daniels dog skiftet mening, da hun frygter, at redaktøren Kate White ikke vil være tilfreds med den færdige artikel:

Why did I tell the truth? What was I thinking? I should have just written the article Kate asked for. She's going to be so pissed.

Det efterfølgende møde med White illustrerer Daniels' totale mangel på faglig selvindsigt:

Daniels: Kate, I'm sorry about the article. I know that it's terrible and I'm gonna redo it. I got sick and I fell and my head and...

White: Lane, it's perfect.

Daniels: What?

White: It's everything I ever wanted. Everyone at Cosmo loves it.

Filmen fortæller naturligvis, at det betaler sig, ikke mindst som journalist, at fortælle sandheden. Dog er det ikke en lektie, som Daniels lærer. Det fremstilles som mere held end

forstand, at hendes artikel bliver en succes. Hun er derfor blandt de få undercover-karakterer, der ikke gennemgår nogen faglig udvikling.

4.4. Uetiske motiver

Endelig er der motiver til at gå undercover, som er decideret uhæderlige. Sådanne motiver finder man hos de fem kvindelige undercover-journalister, der vil grave sladder op om kendte i filmene *Mr. Deeds Goes to Town* (1936), genfilmatiseringen *Mr. Deeds* (2002), *Dallas Cowboy Cheerleaders* (1979), *Snow Bride* (2013) og *A Christmas Prince* (2017). Desuden i *The Trouble with Women* (1947), hvor motivet er at vinde en retssag ved at frame sagsøgeren.

Den eneste af de 21 undercover-film, der (indtil videre) er gået over i filmhistorien som klassiker, er Frank Capras *Mr. Deeds Goes to Town* (1936). Her møder man undercover-genrens første kvindelige skurk, som dog udvikler sig i en mere positiv retning.

Newyorker-journalisten Louise "Babe" Bennett er fremstillet som lynende intelligent, selvsikker og lettere arrogant. Selvfedmen er ikke ubegrundet, da Babe tidligere har vundet en Pulitzer pris for sit journalistiske arbejde. Da en ukendt bonderøv ved navn Longfellow Deeds arver 20 millioner dollars og i samme ombæring flytter til storbyen, står pressen på den anden ende. Avisredaktøren Mac er opsat på at grave personsladder op om nyttilflytteren:

He's news. Every time he blows his nose, it's new. A corn-fed bohunk like that falling into the Semple fortune is hot copy. It's got to be personal. It's got to have an angle. What does he think about? How does it feel to be a millionaire? Is he going to get married? What does he think of New York? Is he smart? Is he dumb? A million angles.

Deeds' pressesekretær Cobb har, til pressens store ærgrelse, nedlagt veto mod alle former for interviews. Det burde, ifølge Mac, ikke stoppe avisens journalister. Særligt skuffet er han over Babe, som er kendt for sin skruppelløshed:

What's gotten into you, Babe? I remember the time when you'd blast the town wide open before you'd let Cobb get away with a thing like this.

Babe har imidlertid ingen intentioner om at lade nogen slippe:

Babe: Oh, he's not getting away with anything.

Mac: Listen, Babe, get me some stuff on this guy and you can have...

Babe: Can I have a month's vacation?

Mac: With pay.

Babe: With pay? Leave four columns open on the front-page tomorrow.

Babe er motiveret af en betalt ferie. Hun har indledningsvis ingen skrupler over, at historien blot er sladder og underholdning.

Babe ved på forhånd, at Deeds er single og har et brændende ønske om at møde "a woman in distress". Det udnytter hun ved at posere som en simpel bondepige, der selv er ny i storbyen. Da hun en regnfuld aften foregiver at besvime foran Deeds' hoveddør, kommer han hende til undsætning. De begynder at gå på stævnemøder, og Deeds forelsker sig hurtigt i Babe, som han tror hedder Mary Dawson. Alt går efter planen. Hvad Deeds ikke ved er, at Babe kun er på jagt efter sladder.

Deeds viser sig at have et hjerte af guld og planer om at forære alle sine 20 millioner væk til velgørende formål. Det er imidlertid en anden vinkel, Babe vælger. Efter hvert stævnemøde udgiver hun forsideartikler, som latterliggør Deeds for hans naivitet og provinsielle opførsel. Hun døber ham "The Cinderella Man", og han bliver til grin i hele New York. Deeds er såret over artiklerne, men forbliver uvidende om, at det er hans nye kæreste, som skriver dem.

Vendepunktet indtræffer, da Babe, i form af Mary Dawson, fører en form for metasamtale med Deeds:

Babe: You're worried about those articles they're writing about you, aren't you?

Deeds: Oh, I'm not worrying anymore. I suppose they'll go on writing them till they get tired. You don't believe all that stuff, do you?

Babe: Oh, they just do it to sell the newspapers, you know.

Deeds: Yeah, I guess so. What puzzles me is why people seem to get so much pleasure out of hurting each other. Why don't they try liking each other once in a while?

Da det går op for Babe, *hvor* godt et menneske Deeds er, bliver hun plaget af dårlig samvittighed. Hun indser, hvor forkert det er at fremme sin egen karriere på andres bekostning. Som hun forklarer sin kollega Mabel:

He's got goodness, Mabel. Do you know what that is? No, of course you don't. We've forgotten. We're too busy being smart alecks. Too busy in a crazy competition for nothing.

Til sidst opsiger hun sin stilling som journalist, og vier sin tid til at rense Deeds' navn. Han tilgiver hende for at have bedraget ham, og de får hinanden til sidst. Kærligheden overvinder alt, også journalistens kynisme.

Genfilmatiseringen *Mr. Deeds (2002)* ligner forgængerens i plot, men ikke i fremstillingen af Babe.

Den største plotmæssige ændring er, at Babe nu er tv-producer på "tele-tabloid" programmet *Inside Access*. Formentlig fordi det på den måde er mere troværdigt, at hun kan skjule sin virkelige identitet for Deeds. Hendes chef Mac er i denne version ikke avisens chefredaktør, men programværten på *Inside Access*.

Hvor den originale Babe er fremstillet som kynisk, men knivskarp og ambitiøs, er den nye Babe både kynisk, inkompetent og doven. I filmens anslag ser vi Mac, som for rullende kameraer leverer et oplæg til dagens hovedindslag: I jagten på at afsløre hvem millionarvingen er, skal han tale med en kilde tæt på den afdøde rigmand, hans barberer. Den case er Mac meget lidt tilfreds med. Han styrter hen til sin producer Babe for at give hende en opsang. Uengageret i optagelserne sidder Babe med solbriller på og taler i mobiltelefon. Mac afbryder samtalen:

Mac: Freaking barber! That's the best you could get me?

Babe: People tell everything to their barbers, Mac. I mean, he's been his closest

confidante for more than 20 years.

Mac: Hey, I'm not putting this guy on the air. Get me something better and get it quick. Or it's *your* ass.

I denne version er Babe altså motiveret af en trussel om fyring. Dog ikke mere motiveret end at hun bliver væk fra det efterfølgende redaktionsmøde. Journalistkollegaen Marty bliver bekymret, da han finder Babe sovende og halvfuld ved sit skrivebord:

Marty: You missed another staff meeting. Mac's pissed.

Babe: He won't be pissed when I crack this story.

Marty: What have you got?

Babe: Nothing. Do you have anything? Marty, you got to be a pal. I need this story. I'm flat broke and Mac is going to fire me.

Marty: What do you mean you're flat broke? You make more money than anyone here. What did you blow it on?

Babe: Shoes.

I denne version har Babe ikke længere noget at basere sin arrogance på. Vi får at vide, at hun tjener flest penge af alle på redaktionen, men får ingen forklaring på hvorfor. Da hun endelig tager sig sammen og går undercover, er hun også dårlig til det. Hvor den originale Babe klogt fortæller Deeds: "Well there's not really much to tell about me", så opdigter den nye Babe besynderlige og unødvendige sider til sit cover. Fx at hendes familie stammer fra Sverige og at hendes bedstefar var med i ABBA. Hun begår den fejl at komme med alt for specifikke oplysninger, som let ville kunne afsløre hende.

Det er naturligvis en komisk pointe, at Babe lykkes som undercover-journalist på trods af sin uduelighed. Her lider fremstillingen af en kvindelig undercover-journalist under den valgte genre. Hvor *Mr. Deeds Goes to Town* (1936) kan kategoriseres som en screwball comedy – der netop er kendetegnet ved rap dialog og en kvindelig hovedperson, som er sin mandlige modpart intellektuelt overlegen (Thompson & Bordwell, 2010, pp. 211-213) – er

Mr. Deeds en moderne slapstick. Filmen er proppet med overdreven vold, vulgær humor og udelukkende ucharmerende karakterer. Babe er blot en af dem.

Et af de fortælle-mæssigt geniale træk i originalen er, at vi aldrig *ser* Deeds gøre alle de ting, som Babe skriver om i avisen. Vi *læser* kun om dem i en avisrubrik dagen derpå. Dermed rejser filmen, på raffineret vis, spørgsmålet: Hvad er virkeligt og hvad er ikke? Det fortælles aldrig, at de omtalte scenarier *ikke* har fundet sted, og i filmen eksisterer de kun i avisen. Det leder opmærksomheden hen på den væsentlige konsekvens ved journalistikken, at når noget først har stået i avisen, så *bliver* det virkeligt. Derfor må der være store krav til journalister om ikke at lyve, farve, overdrive eller begå fejl, da dette kan gøre uudslettelig skade på den omtalte part. Den vigtige tematik er helt væk i *Mr. Deeds*, fordi Babe nu er tv-journalist med et skjult kamera. Dermed ser vi alle Deeds' fjollede udskejelser i billeder på tv, dagen derpå. På den måde fremstår den nye Babe mindre usympatisk, fordi vi, om ikke andet, kan se, at hun ikke har opdigtet sine historier. Nok er de vinklet på en tarvelig måde, men de *har* fundet sted. I den originale filmatisering ligger løggen hele tiden latent i luften.

Man kan argumentere for, at den nye Babe er en ligeså stor "gender bender" i 2002, som den originale Babe var det i 1936. I den forstand, at hun er uduelig og doven, men har stadig et prestigefyldt og højt betalt arbejde. Den nye Babe drikker på jobbet, pjækker fra redaktionsmøderne og springer over, hvor gærdet er lavest. Alligevel er hun "the star reporter of *Inside Access*". Der var engang en, der sagde, at kvinder først har opnået ligestilling på arbejdsmarkedet, når der er lige så mange dårlige kvindelige ledere, som der er dårlige mandlige. Hvis man er enig i den påstand, må *Mr. Deeds* (2002) siges at have et vist ligestillingsfremmende potentiale. Om ikke andet, er det usædvanligt at fremstille en kvinde, som har succes uden at gøre noget særligt for det.

***Dallas Cowboy Cheerleaders* (1979)** er endnu en fortælling om en kynisk journalist, som kommer på bedre tanker gennem sit undercover-arbejde.

Et newyorker-magasin vil lave en forsidehistorie om et populært cheerleader-hold, fordi sex sælger og "even a good, serious magazine has to pay the bills". Til stor ærgrelse for redaktøren, Lyman Spencer, giver cheerleader-holdet ingen interviews pga. dårlige erfaringer med journalister. Spencer engagerer derfor freelance-journalisten Laura Coleman, til at gå undercover som cheerleader. Coleman afviser først ideen, da hun finder historien useriøs. Men da Spencer tilbyder hende 30.000 dollars, ændrer hun mening. Det er til trods for, at Coleman ved, at bladet udelukkende er ude efter "inside dirt" om cheerleader-kvinderne.

I mødet med de gode og oprigtige cheerleaders ændrer Colemans motiv sig. Hun bekender over for holdets direktør, at hun er undercover-journalist, men ikke har i sinde at

skrive historien. Da direktøren spørger hvorfor, svarer Coleman: “I’ve learned a lot about you and the girls. Maybe even something about myself.” I stedet indgår Coleman et samarbejde med direktøren om at få stoppet den skruppelløse redaktørs historie.

I en meget overraskende slutning – efter at Coleman har sagt op, og man forventer, at hun nu skal ud og skrive ærlig journalistik – vælger Coleman imidlertid at fortsætte som cheerleader. Filmen slutter med en scene, hvor hun og resten af holdet opfører deres danserutine på stadion, til tonerne af sangen “If my friends could see me now”. Teksten lyder blandt andet: “What a step up, holy cow, they'd never believe it.” Sikke en opgradering at gå fra undercover-journalist til cheerleader. Filmen har en af de mest negative fremstillinger af pressen, som vi finder i undercover-filmene. Journalistik er så rådden en profession, at det har højere værdi at være cheerleader. Her gør man i det mindste noget med integritet. Til gengæld er Coleman fremstillet positivt, idet hun netop forlader den uærlige branche.

Filmen har, hvad man kan kalde, en pro-sex feministisk pointe. Coleman lægger ud med at tale nedladende, og uden søstersolidaritet, om de letpåkledte danserinder. Med sin tilknappede skjorte og sit mandefag føler hun sig hævet over dem både intellektuelt og moralsk. Undercover-arbejdet gør hendes fordomme til skamme. Hun lærer, at cheerleaderholdet er et søsterfællesskab, hvor de passer på hinanden og beskytter sig mod slette mænd, som Colemans redaktør. Den egentlige prostituerede er Coleman selv, som ingen integritet har i sig fag, men blot gør det for pengene. Sex-positivismen som feministisk bevægelse opstod netop omkring 1980 (filmen udkom i 1979), og var delvist et modsvar til den anti-pornografiske feminisme (Lykke, 2008).

Julefilmene *Snow Bride* (2013) og *A Christmas Prince* (2017) kan begge kategoriseres som moderne eventyr. De skal appellere til en formodet drøm hos unge kvinder om, ud af det blå, at få foræret en prinsesse-lignende tilværelse. Filmenes respektive hovedkarakterer, Greta Kaine og Amber More, går begge undercover for et sladderblad for at grave personsladder op om en berømt playboy. De har begge karrierefremmende motiver. More er, ligesom Josie Geller i *Never Been Kissed* (1999), copy editor og drømmer om at blive journalist. Kaine er derimod en erfaren sladderjournalist, som går undercover for at blive forfremmet til redaktør. I anslaget præsenteres Kaines kyniske holdning til de kendte, som hun skriver om. Da hendes kollega antyder skyldfølelse over at afsløre en berømtheds utroskab, giver Kaine hende en lektion i kulørt journalistik:

That is not our responsibility [...] You know the deal. They sin, we report. It’s the circle of celeb life. And we can’t feel bad for them. As soon as we start to feel bad

for them, we can't write about them anymore. And believe me, I have worked here long enough to know that these folks don't deserve our sympathy.

More og Kaine forelsker sig begge i den mand, de skriver om. Begge ender de med at blive fyret/være tvunget til at sige op, fordi de nægter at skrive den ondsindede sladderhistorie, som deres redaktør ønsker. Mens Kaine ender uden et journalistisk produkt, udgiver More "den sande historie" om sin love interest på sin egen til formålet oprettede blog.

Foruden at være en ret uheldig, og forhåbentlig utilsigtet, blåstempling af hustruvold, er *The Trouble with Women (1947)* en af de mest negative fremstillinger af den kvindelige undercover-journalist.

Psykologiprofessoren Gilbert Sedley har udgivet den kontroversielle bog *The Subjugation of Women*. I den skriver han blandt andet: "Whether they realise it or not, most women have an unconscious distaste for male gallantry. They like being ordered about." Journalisten Kate Farrell, som skriver under pseudonymet Martha Motherly, får til opgave at lave et interview med Sedley. Da det ikke lykkes hende, tager hun hævn ved at opdigte en historie. I byretten støder hun på en mand, som er tiltalt for at slå sin kone. Farrell overtaler manden og hans advokat til at sige, at han fik ideen til at slå konen fra Sedleys bog. Næste morgen udkommer forsideartiklen af Martha Motherly: "How to wallop your wife – Man learns from Prof. Sedley." Sedley er rasende og lægger sag an mod avisen. Redaktøren og Farrell får den ide, at hvis de kan bevise, at Sedley selv slår kvinder, kan de vinde retssagen. Farrell skal gå undercover som en af Sedleys psykologistuderende med det formål at få ham til at slå hende, mens en pressefotograf lurser bag en busk.

Sedley prøver at slå Farrell ved flere lejligheder, men bliver hver gang afbrudt, og avisens får ikke sit billedbevis. Imidlertid er Farrell blevet forelsket i Sedley. Hun ender med at forlade journalistbranchen, som hun finder uetisk, for i stedet at gifte sig med professoren.

Foruden Rowanda Price i *Perfect Stranger (2007)*, som viser sig at være morder, er Kate Farrell den eneste, som decideret fabrikerer historier. Dog er hun langt fra den eneste, for hvem kærligheden kommer i vejen for arbejdet, som næste kapitel vil vise.

4.5. Opsamling

Omkring halvdelen af de kvindelige journalistkarakterer går undercover med gode intentioner.¹⁸ Her er det typisk ønsket om at afsløre organiseret kriminalitet og/eller en

¹⁸ Det er tilfældet med 10 ud af i alt 21 karakterer.

morder, som motiverer arbejdet. Denne detektiv-rolle er særligt udbredt i 1930'ernes og 1940'ernes film, hvor seks ud af otte karakterer har afsløringen af forbrydere som mål. Disse kvindelige journalister er både modige og frække og bryder samtlige love i deres jagt på sandheden.

Den anden halvdel af de kvindelige undercover-journalister har indledningsvis slette motiver. Oftest er det ambitionen om at fremme egen karriere. Kun en enkelt af karaktererne ender dog som skurk,¹⁹ mens de andre forbedrer sig. Den typiske udvikling er følgende: Den kyniske journalist skal blive ikke-kynisk i mødet med virkeligheden/det gode – i form af den mand, hun forelsker sig i. Denne udvikling gennemgår syv ud af de 11 karakterer, som indledningsvis er skurke.²⁰ På den måde har undercover-journalistikken en dobbeltbetydning. På den ene side er den fremstillet som en arbejdsmetode, som journalisten skal udvise en vis kynisme for at kaste sig ud i. På den anden side fordrer metoden, at journalisten kommer helt tæt på de mennesker, hun skriver om. Så tæt, at hun ikke længere kan behandle dem som blotte genstande for sit arbejde. Altså fungerer undercover-journalistikken som en øjenåbner.

Filmene præsenterer to måder at tjene samfundsmæssige interesser på. Journalisten kan enten udgive en sand historie – som har mere eller mindre almen interesse alt efter filmens logik – eller *forhindre* udgivelsen af en historie, som er uetisk eller decideret usand. Hele 12 ud af de 21 karakterer ender med at sige deres job op. Heraf gør ni det, fordi de på den måde tjener offentlighedens tarv bedre,²¹ mens kun tre (udelukkende) gør det, fordi de vælger ægteskabet frem for karrieren.²²

Ud af alle 21 film giver de tre lavbudgetterede film om henholdsvis Nellie Bly og Gloria Steinem de mest noble fremstillinger af kvindelig undercover-journalistik. Her finder vi de journalistiske historier, som har den klareste almene interesse. De tre film tematiserer kvindens særlige adgang til fysiske steder og erfaringer, der er forbeholdt kvinder. Dermed understreger filmene nødvendigheden af kønsdiversitet i journalistikken, da der formentlig vil være historier, som kun kvinder vil have et blik for og ikke mindst adgang til.

Undercover-filmene fordeler sig på to perioder. I tidsrummet 1931 til 1949 udkommer otte film fordelt jævnt over perioden. Herefter indtræffer en pause på 50 år, kun afbrudt af tre

¹⁹ Rowanda Price i *Perfect Stranger* (2007).

²⁰ *Mr. Deeds Goes to Town* (1936), *The Trouble with Women* (1947), *Never Been Kissed* (1999), *Mr. Deeds* (2002), *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003), *Snow Bride* (2013) og *A Christmas Prince* (2017).

²¹ *Mr. Deeds Goes to Town* (1936), *City of Missing Girls* (1941), *The Trouble with Women* (1947), *Dallas Cowboys Cheerleaders* (1979), *Mr. Deeds* (2002), *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003), *Sound of My Voice* (2011), *Snow Bride* (2013) og *A Christmas Prince* (2017).

²² *Dance, Fool, Dance* (1931), *A Shriek in the Night* (1933) og *Tough Assignment* (1949).

beskedne tv-film, som udkommer fra 1979 til 1985 – alle med klare feministiske budskaber (faktisk de eneste tre undercover-film, udover en genfilmatisering om Nellie Bly i 2015, som kan siges at have et intenderet feministisk budskab). Fra 1999 til 2017 udkommer ti film med højst tre års mellemrum.

Sammenligner man de otte film fra perioden 1931-1949 med de ti film fra perioden 1999-2017, er flere af de kvindelige undercover-journalister fremstillet som skurke de seneste 20 år. Hvor kun to ud af otte karakterer fra første periode går undercover uden motiv til at tjene en klar samfundsmæssig interesse, er det hele syv ud af ti fra anden periode.²³ Der er desuden en lille stigning i de decideret uetiske motiver til at gå undercover med henholdsvis to og fire i første og anden periode.²⁴ I langt de fleste af filmene ender karaktererne dog med at “gøre det rigtige” – dvs. at udgive en sand historie eller stoppe udgivelsen af løgne.

De kvindelige undercover-journalister er desuden fremstillet som mere inkompetente de seneste 20 år,²⁵ og er mere optagede af personlig udvikling end egentlige samfundsrelevante emner i deres færdige artikler.²⁶

Hvad der endeligt adskiller de to perioder, er anerkendelsen af undercover-arbejde som journalistisk metode. I seks ud af de otte film fra perioden 1931-1949 lykkes karakteren med sin planlagte undercover-historie, som ændrer samfundet til det bedre.²⁷ Det samme er kun tilfældet i to ud af de ti film fra perioden 1999-2017.²⁸ Heraf er den ene en filmatisering af den virkelige Nellie Bly.

²³ Henholdsvis *Mr. Deeds Goes to Town* (1936) og *The Trouble with Women* (1947) og *Never Been Kissed* (1999), *Mr. Deeds* (2002), *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003), *Perfect Stranger* (2007), *Beauty & the Briefcase* (2010), *Snow Bride* (2013) og *A Christmas Prince* (2017).

²⁴ *Mr. Deeds Goes to Town* (1936), *The Trouble with Women* (1947), *Mr. Deeds* (2002), *Perfect Stranger* (2007), *Snow Bride* (2013) og *A Christmas Prince* (2017).

²⁵ Som det fremgår af *Never Been Kissed* (1999), *Mr. Deeds* (2002), *Scoop* (2003) og *Beauty & the Briefcase* (2010).

²⁶ Som det er tilfældet i *Never Been Kissed* (1999), *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003) og *Beauty & the Briefcase* (2010).

²⁷ *Dance, Fool, Dance* (1931), *A Shriek in the Night* (1933), *Torchy Blane: Playing With Dynamite* (1939), *City of Missing Girls* (1941), *Violence* (1947) og *Tough Assignment* (1949).

²⁸ *Scoop* (2006) og *10 Days in a Madhouse* (2015).

5. “I’m actually starting to feel really guilty and gross”: om karakterernes relationer og konflikter

Når karakterernes relationer og konflikter er samlet i ét kapitel, skyldes det, at de overskyggende konflikter netop er forårsaget af karakterernes relationer til henholdsvis deres love interest og redaktør. Det er de ydre og indre konflikter mellem journalistens private interesser (rigdom og karriere eller kærlighed og journalistisk integritet), offentlige interesser (sandheden) og redaktørens/mediets interesser (oftest at tjene penge).

Kapitlets første tre afsnit behandler karakterernes relationer, og dertil hørende konflikter, til henholdsvis deres love interest, deres undercover-makker (som i fem ud af syv tilfælde også er deres love interest) og deres redaktør. Kapitlet afsluttes af en opsamling.

5.1. Når følelserne står i vejen for arbejdet

Konflikten mellem at følge sit hjerte og udføre sit arbejde er den hyppigst forekommende hos den kvindelige undercover-journalist i amerikanske film. Den udspiller sig i 12 ud af de 21 film. Fordi der her er tale om Hollywood-film, er det ikke så overraskende, at alle 12 karakterer vælger at følge hjertet. Ej heller er det overraskende, at mødet med kærligheden i næsten alle tilfælde gør karaktererne til bedre mennesker, og dermed mere etisk bevidste journalister. Hvad der imidlertid er interessant er, at karakterernes forhold til deres love interest i næsten alle tilfælde er i direkte konflikt med deres undercover-arbejde.

I otte af filmene bliver hovedkarakteren forelsket i den mand, som hendes journalistiske historie handler om. Dette fører (naturligvis) til dårlig samvittighed over at bedrage ham og dernæst et ønske om at ændre eller droppe historien. Problemstillingen forekommer i *Mr. Deeds Goes to Town* (1936), *The Trouble with Women* (1947), *Never Been Kissed* (1999), *Mr. Deeds* (2002), *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003), *Scoop* (2006), *Snow Bride* (2013) og *A Christmas Prince* (2017).

Plotmæssigt forløber det nogenlunde ens i de otte film. Jeg vil derfor ikke gå i detaljer med hver enkelt, men begrænse mig til et eksempel.

I *Snow Bride* (2013) er den skruppelløse sladderjournalist Greta Kaine blevet lovet en forfremmelse, hvis hun graver personsladder op om den velhavende politikerfamilie, the Tannenhills. Mere specifikt har hendes redaktør fået nys om, at den ældste søn, Ben Tannenhill, er ved at blive forlovet. Kaine går derfor undercover til familiens årlige

julekomsammen for at komme til bunds i sagen. Hun bliver imidlertid forelsket i Ben Tannenhill, som ikke bekræfter hendes fordomme om røvhuller, men derimod viser sig at have et stort socialt engagement samt de traditionelle, amerikanske familieværdier i orden. Herefter begynder hun at tvivle på historien, hvilket illustreres i en telefonsamtale mellem Kaine og sladderbladets redaktionssekretær:

Sekretær: So, how goes your undercover life among the hoity and toity?

Kaine: Not at all what I expected. I mean, yeah, they're rich, but they're actually nice.

Sekretær: I'm sorry? Did I just hear you use the word "nice" about the celebrity subject of your story?

Kaine: You did. And I'm actually starting to feel really guilty and gross.

Sekretær: Do I need to send in the SWAT team for immediate extraction?

Kaine: I am serious. It's been kind of just all-American awesome.

Sekretær: So, no Bacchanalia?

Kaine: Nope. Bake sales and football. And not for PR, for actual charity.

Sekretær: That's the most boring gossip ever.

Kaine vender derfor tomhændet hjem til sin redaktør og forklarer:

Kaine: I am not giving up any information on the Tannenhills.

Redaktør: That's why you went up there.

Kaine: I know.

Redaktør: So, you're gonna forfeit the promotion because you don't want to give up dirt on a bunch of spoiled, rich, celebrity politicians?

Kaine: They're not like that, Lou. They're actually really nice.

Redaktør: I don't care. And you used to not care either.

Kaine: I do now.

Forelskelsen har samme betydning for Kaine, som den har for de syv øvrige undercover-journalister, der forelsker sig i den mand, deres historien handler om. Den bremser dem i at udføre deres planlagte arbejde. Dog udsprang dette arbejde i syv ud af de otte tilfælde af uhæderlige motiver. Karakterernes følelser er derfor ikke i konflikt med at udføre deres journalistiske pligter. Tværtimod er det forelskelserne, som stopper dem i at udgive usande eller uetiske historier.

Kun **Scoop (2006)** adskiller sig ved, at forelskelsen ikke fører journalistkarakteren tættere på sandheden, men tværtimod gør hende blind over for sandheden. Den journaliststuderende Sondra Pransky forelsker sig i den seriemorder, som hun er i færd med at afsløre. Herefter tror hun ikke længere på, at han kan være morder. Efter at Pransky har tilbragt en nat med morderen, spørger hendes mandlige makker nedladende: "Did you accomplish anything besides a possible pregnancy?" Svaret er nej. Pransky opnår hverken et parforhold – da manden rigtigt nok viser sig at være morder – eller faglig udvikling – da hun overlader afsløringen til sin mandlige kollega. Manglen på faglig udvikling understreger (yderligere), at Pransky adskiller sig fra fremstillingen af de øvrige kvindelige undercover-journalister.

Afsløringen af otte forelskede undercover-karakterers virkelige identitet forløber også mere eller mindre på samme måde i filmene. Hendes love interest bliver såret over bedraget og afbryder al kontakt til hende. Bagefter genvinder hun hans tillid ved enten at sige sit arbejde op og hjælpe med at rense hans navn – *Mr. Deeds Goes to Town* (1936), *The Trouble with Women* (1947) og *Mr. Deeds* (2002), ændre sin historie – *Never Been Kissed* (1999), *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003) og *A Christmas Prince* (2017) eller droppe den – *Scoop* (2006) og *Snow Bride* (2013). Dog er det i ingen af filmene fremstillet, som noget hun gør for

at vinde manden tilbage. Det er snarere, fordi hun har indset, at hun har handlet uhæderligt og derfor må ændre kurs for at genvinde sin journalistiske eller personlige integritet.

I tre af de otte film, hvor den kvindelige journalist forelsker sig i sin historie, italesættes det, at hun indledningsvis ikke prioriterer et parforhold. *Never Been Kissed* (1999), *Snow Bride* (2013) og *A Christmas Prince* (2017) har alle en præsentationsscene, hvor journalistkarakterens veninde eller kollega forsøger at overtale hende til at finde en kæreste. Hertil svarer hovedkarakteren henholdsvis: "I'm concentrating on my career right now", "I'm married to my job" og "Can we just not talk about my love life right now?" Undercover-arbejdet tjener altså ikke blot som en øjenåbner, der får dem til at agere mere etisk forsvarligt som journalister. Det er også en øjenåbner for vigtigheden af at være i et parforhold. På den måde adskiller undercover-filmene sig ikke fra den typiske Hollywood-film, som, siden Hollywoods begyndelse i 1912, har prædikeret det monogame, heteroseksuelle parforhold (Thompson & Bordwell, 2010). Det betyder, at undercover-journalistikken ofte bliver gidsel i film, som primært ønsker at sige noget om kærlighed og ikke mindst hvordan kærlighed og bedrag ikke kan forenes.

Hvad der interesserer filmskaberne ved den kvindelige undercover-journalistik er tilsyneladende ikke så meget det journalistiske, som selve *bedraget* i metoden. Det understreges ved, at bedrag ofte forekommer i flere former i filmene. I *Dance, Fool, Dance* (1931) bedrages Bonnie Jordan af sin bror, som foregiver at have et ærligt arbejde, når han i virkeligheden er gået ind i organiseret kriminalitet. I *A Shriek in the Night* (1936) bedrages Pat Morgan af sin love interest, som lader hende tro, at han arbejder for samme avis, for dermed at kunne stjæle hendes historie. I *Violence* (1947) udnytter en kriminalforsker Ann Masons hukommelsestab til at bilde hende ind, at de er forlovede. I *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003) er Andie Andersons love interest kun kærester med hende for at vinde et væddemål. I *Beauty & the Briefcase* (2010) foregiver Lane Daniels' love interest at være musikproducer, mens han i virkeligheden er tjener. Og i *Snow Bride* (2013) og *A Christmas Prince* (2017) har journalistkarakterens love interest en familiehistorie, som rummer henholdsvis en hemmeligholdt adoption og en skjult kærlighedsaffære. Af alle 21 film er det kun de tre filmatiseringer af virkelighedens kvindelige undercover-journalister, som kan siges at have en egentlig interesse i undercover-arbejdet som journalistisk metode.

I *Beauty & the Briefcase* (2010) består undercover-opgaven *netop* i at forelske sig, da Lane Daniels skal skrive en artikel med arbejdstitlen "Joining the business world to find love". Men i romantiske komedier møder man naturligvis først kærligheden, når man mindst venter det. Her opstår konflikten, da Daniels forelsker sig i en mand, som *ikke* arbejder i den

finansvirksomhed, hun er gået undercover i. Fordi hun ikke vil miste sin undercover-opgave, begynder hun derfor at opdigte historien. Her tjener forelskelsen altså ikke til, at Daniels bliver en mere etisk bevidst journalist, men tværtimod til at hun nu både bedrager ved at være undercover og bedrager sin redaktør. Alligevel kan forelskelsen siges at bidrage til en bedring i Daniels. Da det viser sig, at hendes nye kæreste også har bedraget hende, tolker hun det som karma, der har ramt hende, fordi hun selv har bedraget sin redaktør. Derfor ender Daniel med at skrive sandheden i sin artikel.

I *City of Missing Girls (1941)* er det Nora Pages forelskelse i kriminalefterforskeren James Horton, som er i direkte konflikt med hendes journalistarbejde. Til at begynde med er der dog intet, som kan stoppe den karrieredrevne Page i at udkomme med sine forsidehistorier, selv om Horton forklarer hende, at hendes afsløringer i en igangværende sag, spænder ben for hans efterforskning: "Look, how can we apprehend criminals for crimes committed, when you news hounds insist on printing articles that stop the wheels of justice?" spørger Horton, hvortil Page klapper ad ham og sarkastisk siger: "Bravo, well spoken." Page har ingen planer om at prioritere Hortons muligheder for at fange kriminelle over sin egen karriere.

Dette ændrer sig i filmens andet vendepunkt, hvor Page indser, at hun elsker Horton. Captain McVeigh, som er Hortons chef inden for politiet, har bedt om et møde med Page under påskud af at have nye oplysninger om den igangværende sag. Da Page og McVeigh mødes, ændrer han forklaringen til, at det er en "human interest" historie, han har til hende. Han fortæller:

McVeigh: Once upon a time a big city brought together a boy and a girl.

Page: Love at first sight, I suppose?

McVeigh: Aha. Love at first sight. Only they didn't know it. Like it?

Page: Well, it's a little bit old fashioned, but never fails with sob stuff in the Sunday edition. Go ahead.

McVeigh: The boy stood a good chance of going places, but the girl interfered with his success at every turn. Still like it?

Page: The story is alright, but don't you think she's a little bit dumb?

McVeigh: Oh yeah. She is. Definitely. You see, she was just an ambitious little newspaper reporter. She never stopped to think of the harm that she might be doing.

Page: Now, wait a minute. You wouldn't be referring to me, would you?

McVeigh: Maybe.

Page: And I suppose the boy is James Horton?

McVeigh: Could be.

Page: Well, how am I interfering with his work?

McVeigh: Those newspaper stories of yours, do you think they are doing Jimmy [James Horton] any good?

[Page tænker sig længe om. Man ser i hendes ansigt, hvordan hun indser, at McVeigh har ret.]

Page: Thanks, Captain.

[Page kysser McVeigh på kinden og forlader rummet.]

Så let får McVeigh Page til at indse, at ikke blot elsker hun Horton, Hortons karriere er også vigtigere end hendes egen, og hun må derfor indstille sit arbejde. Hun frabeder sig ikke engang McVeighs karakteristik af hende som både dum og "just an ambitious little newspaper reporter". McVeigh appellerer til, at hun afbryder sit journalistiske arbejde. Ikke med den begrundelse at hendes artikler skader politiets arbejde, men med argumentet at de står i vejen for Hortons succes. Det tilsyneladende et godt nok argument for Page.

I filmens sidste scene erklærer Page over for Horton, at hun er stoppet som journalist. Herefter blinker Horton indforstået til McVeigh, hvorefter han fortæller Page samme historie, som McVeigh fortalte tidligere:

Horton: You know, once upon a time a big city brought together a boy and a girl.

Page: Love at first sight, I suppose?

Horton: Do you like the story so far?

Page: A little old fashioned, but good.

[Page og Horton ser forelskede på hinanden og filmen slutter.]

Filmen viser, hvordan Page må vælge mellem karrieren eller ægteskabet. Hun vælger ægteskabet, hvilket i filmens optik er et godt valg. Som Page siger: “A little old fashioned, but good.”

De eneste karakterer, som fra filmens begyndelse er i et kærlighedsforhold, som ingen relation har til arbejdet, er Bonnie Jordan i *Dance, Fool, Dance* (1931) og Gloria Steinem i *A Bunny's Tale* (1985).

I *Dance, Fool, Dance* (1931) er Jordan allerede fremstillet som en normbryder, inden hun vælger at tage sig et “man-size job” som reporter. Jordan har en, tiden taget i betragtning, meget moderne tilgang til kærlighed. Da hendes kæreste, Bob Townsend, fisker efter, om hun vil giftes, forklarer hun, at hun ønsker at bevare deres uforpligtende relation:

Townsend: I'm crazy about you, and you know it.

Jordan: I didn't know.

Townsend: Well, you know it now. What about it?

Jordan: What?

Townsend: Going to make me stand on ceremony?

Steinems kæreste, Ned Holcomb, er en aspirerende dramatiker i færd med at få sit første stykke sat op på Broadway. Han præsenteres som kontrollerende i deres forhold. Første gang vi ser dem sammen, tænder Steinem en cigaret, hvorefter Holcomb tager den ud af munden på hende og slukker den i askebægret. Han er desuden både selvoptaget og krævende. Han vil udelukkende tale om sit eget teaterstykke og aldrig om Steinems undercover-opgave, som han finder uvæsentlig. Til gengæld er de fremstillet som intellektuelt ligeværdige, idet Holcomb konstant har brug for faglig bekræftelse fra Steinem og ikke mindst hendes hjælp til sit teaterstykke. Hun er desuden fremstillet som en selvstændig kvinde. De bor hver for sig, og ligesom Jordan i *Dance, Fool, Dance* (1931) afviser også Steinem forslaget om ægteskab. I en scene, hvor Steinem er iført Holcombs badekåbe, siger han: “Oh, you look great in my robe. If you marry me, I’ll let you have that”, hvortil Steinem svarer: “Lose my name to gain a bathrobe? Not enough inducement.”

Overraskende nok bliver konflikten mellem objektivitet og subjektivitet kun direkte italesat i få af undercover-filmene. Man kunne have forestillet sig, at denne konflikt ville fylde mere, idet undercover-journalisten per definition går fra at være neutral beskuer til at være deltager i historien. Det at journalisten bliver part i en sag, kan koste dyrt på troværdigheden. *A Bunny’s Tale* (1985) er en af de få film, som italesætter konflikten. Her er det kæresten, Holcomb, som bruger argumentet om journalistikkens tilstræbte objektivitet som våben mod Steinem. Det er imidlertid ikke selve artiklen, han kritiserer. Steinems opgave er netop at skrive inden for en delvist subjektiv genre – en sjov og let “behind the scenes” feature. Holcomb anklager hende derimod for at bruge for megen energi på at spekulere over Playboy bunny-kvindernes svære livsvilkår. Han så hellere, at hun brugte al sin energi på ham og hans arbejde, som hun plejede at gøre:

Holcomb: You’re not supposed to do anything but write your story. You can’t get involved in the lives of these women. What’s the first role for a journalist? Impartiality. You always told me that. Objectivity.

Steinem: Ned, I could *be* those women. If I hadn’t gotten out of Toledo, I would have been!

Holcomb [råber]: I’ve had it, now! I’ve had it! With those women! Look, I’m in the middle of a crisis with my play, that you know is

important. And you're obsessed with these dumb bunnies.
Frankly, I DON'T LIKE YOU THIS WAY! AT ALL!

Steinem frasiger sig altså ikke at være personligt investeret i sin historie. I filmen fremstilles det som en styrke, at hun identificerer sig med underklassens kvinder, ligesom det bliver i filmene om Nellie Bly. Holcomb vil imidlertid ikke have en karrierekvinde. Han vil have en trofast beundrer, som lever for at tjene ham.

I sidste ende er det ikke Steinem, som forlader Holcomb, men omvendt. Da hun i filmens slutning vælger at prioritere sit eget arbejde over Holcombs premiereaften, afbryder han forholdet. Fordi Steinem kendte til hans følelser omkring hendes pludselige prioritering af egen karriere, må det alligevel tolkes som *hendes* valg af arbejdet frem for sin love interest. Det er dog ikke fremstillet som et stort offer, eftersom Holcomb mildest talt ikke var noget at samle på.

5.2. Ligeværdig makker eller passivt sidekick

I syv af de 21 film samarbejder den kvindelige undercover-journalist med en mandlig makker om det afslørende arbejde. I de fleste af tilfældene er eller bliver makkeren også hendes love interest.

I *A Shriek in the Night* (1933), *Torchy Blane: Playing with Dynamite* (1939), *Violence* (1947) er makkerskabet generelt kendetegnet ved ligeværd.

Både *A Shriek in the Night* (1933) og *Torchy Blane: Playing with Dynamite* (1939) ligner Depressionens populære genre screwball komedien i deres fremstilling af en kønnenes kamp ("battle of the sexes"). I førstnævnte arbejder Pat Morgan og Ted Kord som journalister på rivaliserede aviser. I begyndelsen kæmper de om at komme først med dagens nyheder ved blandt andet at stjæle hinandens historier og lede hinanden på vildspor. Midtvejs slår de sig dog sammen om afsløringen af en morder. Deres rappe replikudveksling er præget af gensidigt drilleri, og de fremstilles desuden som bidragende lige meget til efterforskningen. Da der er fare på færde, forsøger Kord at påtage sig rollen som beskytter ved at sige: "You stay here", hvortil Morgan svarer "Don't be silly" og går med ham. Hun har ikke brug for at blive beskyttet af en mand. Da Morgan bliver kidnappet af morderen, er det heller ikke Kord, som redder hende, men hende selv, der får tilkaldt hjælp. Trods hendes selvstændighed og

deres ligeværdige makkerskab, ender filmen alligevel med, at Morgan vælger ægteskabet over arbejdet. Kord bruger endda klicheen over dem alle: "The woman's place is in the home."

Også Torchy Blane og hendes forlovede, krimialefterforsker McBride, både elsker og irriterer hinanden. Blanes uortodokse arbejdsmetoder med at bryde loven for dermed at kunne gå undercover i et fængsel, er i konflikt med McBrides arbejde inden for politiet. Det holder imidlertid ikke Blane tilbage:

McBride: Listen, Torchy. What's the idea getting yourself pinched? The whole department's been ripping me about it. And besides, it's not dignified for a detective's fiancée to be in jail.

Blane [sarkastisk]: Oh, I'm sorry you feel that way about it, darling. Because I want you to have me arrested again.

Midtvejs slår de sig dog sammen om at afsløre en gruppe gangstere. Her er de begge undercover, men Blane er uden tvivl i den mest udsatte position.

Blane og McBrides relation er præget af, hvad man kunne kalde, omvendte kønsroller. Mens Blane løber byen tynd for at afsløre forbrydere og få forsidehistorier, sidder McBride på sit kontor og drømmer om at blive gift med Blane (måske deraf navnet McBride) og købe et lille hus på landet. Filmen slutter med at de kysser hinanden, da forbryderne er fanget. Intet tyder på, at Blane vil opgive sin højtelskede journalistkarriere til trods for at hun skal giftes.

Også i *Violence (1947)* modarbejder journalisten Ann Mason og politiefterforsker Steve Fuller hinanden, dog uintenderet. Mason, som er undercover som sekretær i en neofascistisk organisation, får hukommelsestab efter et trafikuheld, netop som hun er på vej tilbage til sin avis med afsløringen. Både Mason selv og efterforskeren Fuller tror derfor, at hun faktisk *er* sekretær for fascisterne. Relationen mellem Mason og Fuller er derfor ikke ligeværdig i samme grad, som det var tilfældet i *A Shriek in the Night (1933)* og *Torchy Blane: Playing with Dynamite (1939)*. Mason har glemt, at hun er undercover i størstedelen af filmen, og bidrager derfor ikke til afsløringen. Dog kommer hun efter det, da hukommelsestabet forsvinder. Herefter afslører hun og Fuller organisationen i fællesskab.

I filmens afsluttende scene, efter at Mason og Fuller nu også danner par i romantisk forstand, står de på en togstation på vej mod en velfortjent ferie. Tilfreds læser Mason

De af undercover-journalisterne, som blot spiller andenviolin til deres mandlige makker, finder man i *Scoop* (2006) og *Sound of My Voice* (2011).

Selv om Sondra Pransky i *Scoop* (2006) er den journaliststuderende, mens hendes makker Splendini blot er tryllekunstner, er han alligevel den bedste journalist af de to. Trods Splendinis modvilje mod at involvere sig i undercover-arbejdet, ender han med på egen hånd at måtte afsløre seriemorderen, som de efterforsker. Pransky er ikke til megen hjælp, da hun, som hun selv formulerer det, blot er “a would-be investigative reporter who is falling in love with the object of her investigation”. Hun er ikke uden selvindsigt, da hun konkluderer: “I’m not cut out for this. I should be flushing molars for a living” med henvisning til sin familie af tandlæger. Det havde formentlig været bedst for alle, hvis Pransky havde holdt sig til tandlægekunsten. Til gengæld er en stor graverjournalist gået tabt i Splendini.

Pranskys underordnede position i forhold til Splendini understreges af ordspillet i deres navne. Pransky spiller på *prank* – altså et fupnummer – mens Splendini spiller på *splendid* – altså en fremragende person.

I *Sound of My Voice* (2011) er Lorna Michelson fremstillet som en medløber til sin kæreste Peter Aitkens undercover-projekt. Michelsons passive rolle i deres makkerskab illustreres i en scene, hvor de netop er hjemvendt efter deres første aften som undercover i en sekt. Aitken sidder ved skrivebordet og indtaler alle detaljer fra deres oplevelse på en diktafon. Michelson ligger i sengen. Ikke nok med at hun ikke deltager i arbejdet, hun står ud af sengen for at forstyrre ham. Hun trækker sin sove-t-shirt over hovedet på ham, så han ikke kan se. Aitken protesterer: “I’m trying to work. Please?”, men Michelson overtaler ham til at komme med i seng. Scenen viser, at Aitken er den ambitiøse, hvad undercover-arbejdet angår. For Michelson er det ikke så vigtigt. Til gengæld virker hun bekymret for, at hendes kæreste vil blive opslugt af arbejdet. Det er derfor, hun distraherer ham og ikke lader ham arbejde hele natten.

Ehrlich (2006) observerer, at i film om journalister er konflikten mellem hjemmeliv og arbejdsliv ofte fremstillet forskelligt for henholdsvis kvindelige og mandlige journalister (p. 11). Filmene viser enten ”women forced to choose between their jobs and their prospective mates”, eller de viser “the toll on men’s domestic tranquility that single-minded devotion to a story can exert” (ibid.). Det er sidstnævnte udgave af konflikten, som er på spil i *Sound of My Voice* (2011). Dette illustrerer yderligere, at det er Aitken, som er filmens journalist. Michaelson er først og fremmest hans bekymrede kæreste.

Den eneste kvindelige undercover-journalist, der er fremstillet som sin mandlige makkers underdanige, er Margie Reilly i *Tough Assignment* (1949). I filmens anslag ser vi

ægteparret Reilley sidde ved siden af hinanden i en åben bil. Dan kører, mens Margie lægger læbestift. Hun drejer forspejlet hen mod sig selv, så hun bedre kan se sin sminkning. Han drejer det vredt tilbage, da han ikke kan se trafikken og er ved at køre galt. Et anslags temaer er ofte kondenserede versioner af en films senere temaer (Gemzøe, 2016, p. 162), hvilket også er tilfældet her. Seancen i bilen viser ret præcist, hvordan arbejdsrelationen mellem Dan og Margie fungerer hele filmen igennem: Han sidder bag rattet/styrer tingene, hun er mest til pynt og lidt i vejen.

Margie har alle de stereotyp kvindelige træk, som undercover-journalisterne normalt ikke kan besidde, hvis de skal lykkes med deres arbejde. Hun er passiv, svag, tryghedssøgende og omsorgsfuld. Hun tager ingen initiativer eller selvstændige beslutninger. Hun spørger konstant Dan om alt i deres undercover-arbejde: ”Who do we follow now?”, ”Now what?”, ”What would you like me to do?”, ”Well, how are we going to do that?” osv. Dan får dermed lov til at komme med alle svar og tage æren for arbejdet.

Som tidligere nævnt, er fremstillingen af Margie decideret misogyn set med nutidens øjne, idet hun aldrig siger fra, når Dan behandler hende som en dørmåtte. Hun undskylder mange gange, da Dan først skælder hende ud for ikke at have taget papiret af hans sandwich og derefter for ikke at have åbnet hans cola. Dertil kommer, at Dan gang på gang klapper Margie nedladende på ryggen eller på hovedet. På et tidspunkt klapper han hende under hagen, som var hun en hund, fordi hun har sagt noget, han finder morsomt.

5.3. Redaktøren som skurk eller hjælper

I seks ud af de 21 film spiller relationen til redaktøren ingen væsentlig rolle for fremstillingen af den kvindelige undercover-journalist. Enten fordi hun arbejder uafhængigt af et medie og derfor ikke har en redaktør – hvilket er tilfældet i *Sound of My Voice* (2011), fordi redaktøren primært fungerer som en igangsætter for historien – *A Shriek in the Night* (1933) og *10 Days in a Madhouse* (2015), eller fordi vi intet hører om redaktøren – *City of Missing Girls* (1941) og *Violence* (1947).

Den eneste af filmene, hvor fraværet af relation til redaktøren dog har en indflydelse på fremstillingen af den kvindelige journalist er *Tough Assignment* (1949). Her er kontakten til redaktøren, ligesom alt andet fagligt, overladt til Margie Reilleys mand Dan. Efter at Dan har modtaget trusler i forbindelse med sin og Margies forestående artikelserie, udtrykker redaktøren bekymring for Margie:

Redaktør: Does Margie know everything. Threats and all?

Dan: Of course. I'm not holding out on her.

Redaktør: And she's still willing for you to follow through?

Dan: She's on the story with me.

Redaktør: Okay. If she's willing for you to risk your neck, I guess I can go along.

Scenen viser, at redaktøren ikke engang opfatter Margie som en ansat, men snarere som en klods om benet på den egentlige journalist, Dan. Som en hustru, der skal tages hensyn til. Det understreger Margies underordnede position i filmen.

Ud af de 15 film, hvor redaktøren spiller en væsentlig rolle, er han/hun (oftest han) i syv af filmene fremstillet som filmens egentlig skurk. Det er tilfældet i *The Trouble with Women* (1947), *Dallas Cowboys Cheerleaders* (1979), *Mr. Deeds* (2002), *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003), *Perfect Stranger* (2007), *Snow Bride* (2013) og *A Christmas Prince* (2017). Her har redaktørerne det tilfælles, at de er kyniske, ligesom hovedkarakteren indledningsvis er, men at de fastholder deres uhæderlige motiver, når hovedkarakteren er kommet på bedre tanker. Fordi redaktøren ikke forbedrer sig i takt med den kvindelige undercover-journalist, ender hun i alle syv film med at sige sit job op.

Relationen og den dertilhørende konflikt udspiller sig på mere eller mindre samme måde i fem ud af de syv film. Jeg vil derfor begrænse mig til et eksempel.

I *A Christmas Prince* (2017) får Amber Moore sin første opgave som journalist på det sladderblad, hvor hun arbejder som copy editor. Den kvindelige redaktør, Max Golding, giver hende opgaven at skrive en artikel om Prins Richard af det fiktive land Aldovia. Prinsen er ifølge Golding en "flake, international playboy and scandalous socialite", som hun omtaler som "His Royal Hotness". Moore rejser til Aldovia, hvor hun til sin store ærgrelse får at vide, at prinsen ikke giver interviews. Fast besluttet på ikke at vende tomhændet hjem fra sin første journalistiske opgave, går Moore undercover som personale på kongeslottet. I et telefonopkald til Golding udtrykker Moore sine betænkeligheder ved bedraget. Golding forsikrer hende imidlertid om, at hun gør lige præcis, hvad en god sladderjournalist bør gøre:

Moore: I'm actually inside the palace. Undercover.

Golding: I love it. This is better than an exclusive.

Moore: But I had to lie to get in here.

Golding: Who cares?

Moore: Could I go to jail for this?

Golding: Two, maybe three weeks tops.

Moore: Oh. Not helping.

Golding: Listen, just play this out as long as you can. Get lots of video, audio, whatever you can grab. Can you do this Amber?

Moore: Absolutely.

Under undercover-opholdet på slottet bliver Moore forelsket i Prins Richard. Da hun kommer i besiddelse af hemmeligholdte papirer, som afslører, at prinsen (hvad han ikke selv ved) er adopteret, tøver Moore med at offentliggøre nyheden. Det skal her indvendes, at prinsen er den retmæssige tronarving uanset adoptionen. Her er altså ikke tale om en oplysning, offentligheden har krav på at kende, men udelukkende personspladder. Moore er ikke i tvivl om sin redaktørs holdning til offentliggørelsen. Golding vil uden tvivl have samme holdning som Moores kollega, der over telefonen siger: "You've got a legit Aldovian birther scandal on your hands and you don't know yet? Break the story!" Moore vælger imidlertid at søge råd uden for journalistbranchen, hos sin gamle far:

Moore: Remember how you told me I have to take chances to win? What if those chances ended up hurting somebody who didn't deserve it? What if my story ends up hurting somebody who's already been through a lot?

Far: Look, I don't know anything about your job, but this I do know: You

gotta listen to your heart, Peanut. It'll always tell you the truth.

Det er ikke en overraskende fremstilling af den kulørte presse, at man naturligvis må vende den ryggen, hvis man ønsker at være et anstændigt menneske. Moore vælger at følge sit hjerte og skrive en anden historie om Prins Richard: At han er en uselvisk, ydmyg og nobel mand, som leger sneboldkampe med forældreløse børn og desuden bliver en fremragende konge. Artiklen kalder hun "A King for Real". Den historie bliver den kyniske redaktør Golding ikke begejstret for:

Moore: So, what did you think?

Golding: It's a thoughtful, mature, well-written story that will never see the light of day.

Moore: What?

Golding: It's a puff piece, Amber. Pure schmaltz. Not our brand.

Moore: But it's honest and it's the truth.

Golding: You were at ground zero. You had the adoption papers in your hands. You really blew it big time.

Moore: But this is who he is. This is what happened.

Golding: I really don't care. In the meantime, I need you to jump back on the copy desk. Ron's article needs a polish.

Moore: You know what? Find someone else to do your mop jobs.

Golding: Excuse me?

Moore: I'm done.

Moore's relation til og konflikt med sin redaktør følger samme skabelon som *The Trouble with Women* (1947), *Dallas Cowboys Cheerleaders* (1979), *Mr. Deeds* (2002) og *Snow Bride* (2013). I begyndelsen samarbejder hovedkarakteren og redaktøren om at være kyniske. Hovedkarakteren kommer på bedre tanker, men da redaktøren ikke udvikler sig i samme retning, må hovedkarakteren sige sit job op.

Perfect Stranger (2007) adskiller sig for det første ved, at redaktøren er skurk, fordi han ligger under for politisk og økonomisk pres. For det andet adskiller fortællingen sig ved, at konflikten med redaktøren, og dermed bruddet med arbejdspladsen, ligger forud for undercover-arbejdet. Som tidligere beskrevet giver Rowanda Prices redaktør hende mundkurv på, efter at hun har afsløret en hyklerisk senator. Avisen støttede senatorens sidste valgkamp, og han må derfor ikke røres. Price siger op efter at have råbt op om "Free press dead" og "Powerful men protecting powerful men".

Filmen kan ses som en fremstilling af journalistikkens uskyldstab, når den lader sig påvirke af økonomiske og politiske interesser. I udgangspunktet er Price idealist. Da hun erfarer, at pengemænd og magthavere styrer pressen, krakelerer hendes verdensbillede. Herefter begynder hun at udnytte journalistikken for egen vindings skyld. På groveste vis endda. Ved at lyve, plante beviser og fabrikere en historie, som får en uskyldig dømt for mord. Filmen giver således en meget dystert fremstilling af pressen, som en institution hvor sandheden forties, mens løgner lever i bedste velgående.

I *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003) er redaktøren primært en skurk, fordi hun ikke holder sit løfte. Andie Anderson skriver klummen "How-to with Andie" på damebladet *Composure magazine*. Anderson går undercover på datingmarkedet, fordi redaktøren, Lana Jong, lover hende, at hun derefter må skrive om de tunge, journalistiske emner, hun drømmer om.

I modsætning til de andre skurke-redaktører, er Jong positivt indstillet, da Anderson har droppet den aftalte historie, og i stedet har skrevet et stykke bekendelsesjournalistik om sin forelskelse i den mand, som hendes oprindelige historie handlede om:

Jong: Well, it's not what I expected. [Lang pause] It's better.
Congratulations. This shows me you're ready to be unleashed. From now on, feel free to write about anything.

Anderson: Anything?

Jong: Wherever the wind blows you.

Anderson: Even politics?

Jong: The wind's not going to blow you there.

Anderson: What about religion, poverty, economics?

Jong: This wind is really more of a light breeze.

Anderson: What can I write about, Lana?

Jong: Whatever you want. Shoes, laser therapy, dressing for your body type. Use your imagination. The sky is the limit.

Anderson: Thank you for this opportunity, Lana. And thank you for making it easy for me to turn down.

I denne film er det ikke så meget journalistikken generelt, der fremstilles negativt, men livstils-/servicejournalistik – som henvender sig til læseren som forbruger (Hanusch, 2014) – der fremstilles som overfladisk og af lavere rang end fx den politiske journalistik. Anderson er derfor nødt til at sige op, så hun kan udrette noget seriøst med tilværelsen.

I fem af de 21 film møder den kvindelige undercover-journalist stor modstand fra redaktøren – oftest på grund af modstridende interesser. Redaktøren ender dog til sidst med at støtte op om journalisten og offentlighedens bedste. Det er tilfældet i *A Bunny's Tale* (1985), *Never Been Kissed* (1999) og *Beauty & the Briefcase* (2010).

I *A Bunny's Tale* (1985) er der gennem hele filmen en konflikt mellem Gloria Steinems ønske om at afsløre Playboy bunny-kvindernes uacceptable arbejdsforhold og redaktørens interesse i at sælge blade med en let og sjov historie. I sidste ende får Steinem alligevel lov til at skrive sin kritiske historie.

I *Never Been Kissed* (1999) har redaktøren Gus så lidt tiltro til Josie Gellers evner som undercover-journalist, at han udstyrer hende med et skjult kamera og forklarer: "You're in way over your head. Here's how it's gonna work. I review the tapes. I find you a story." Geller bliver dermed degraderet til omvandrende kamera og frataget alle selvstændige beslutninger. Selv dét er for stor en opgave for Geller, som kommer til at afsløre sit cover i et

følelsesudbrud. Til sidst får Geller alligevel lov til at redde historien på egen hånd. Hun skriver noget, der ligner en mellemting mellem bekendelsesjournalistik og en kontaktannonce. I filmens sidste scene, da Gellers artikel er blevet et læserhit, støtter Gus op om hende som journalist.

I *Beauty & the Briefcase* (2010) finder redaktøren, Kate White, sig ikke i journalisten Lane Daniels forsøg på hele tiden at ændre undercover-historien efter sin egen bekvemmelighed. “This is not your college paper. This is not some crappy blog that you can write in your pajamas”, siger White, efter Daniels endnu engang har forsøgt at hoppe over, hvor gærdet er lavest. Til sidst, efter at (også) Daniels har forfattet et stykke bekendelsesjournalistik om sine urealistiske forventninger til den perfekte mand, indrømmer White, at hendes hårde kritik har været en form for coaching i selvudvikling:

When you came into my office asking to change the story, I realized this was about something much deeper. I realized this was about you figuring things out for yourself. I wanna congratulate you on your outstanding cover story for Cosmo.

I de resterende fire film, *Dance, Fool, Dance* (1931), *Mr. Deeds Goes to Town* (1936), *Torchy Blane: Playing with Dynamite* (1939) og *The Adventures of Nellie Bly* (1981), udgør redaktøren ingen konflikt for hovedkarakteren, men fungerer udelukkende som en støtte.

I *Dance, Fool, Dance* (1931) har avisredaktøren ansat Bonnie Jordan, avisens første kvindelige reporter, af medlidenhed, fordi han var ven med Jordans afdøde far. Redaktøren er flink ved den uerfarne Jordan, når hun afleverer sine ufokuserede, dårligt skrevne reportager. Han takker for det gode arbejde og siger, at en af historierne vil få en plads på forsiden. Så snart Jordan er gået henrykt derfra, giver redaktøren historien videre til en anden (mandlig) journalist med beskeden “Cut it down to fifty words. Home and garden section.” Redaktørens forhold til Jordan ændrer sig imidlertid fra overbærenhed til faglig respekt, efter at Jordan har klaret undercover-opgaven med bravur. Han beklager Jordans opsigelse og beder hende genoverveje den.

I *Mr. Deeds Goes to Town* (1936), *Torchy Blane: Playing with Dynamite* (1939) og *The Adventures of Nellie Bly* (1981) har redaktøren stor faglig respekt for hovedkarakteren. Han har tiltro til hendes, i alle tre tilfælde, uortodokse metoder og støtter hende i alle beslutninger – selv i *Mr. Deeds Goes to Town* (1936), da Babe siger op, fordi hun er blevet forelsket i sin historie. Et tydeligt eksempel på denne faglige respekt findes i *The Adventures*

of Nellie Bly (1981). Bly har insisteret på at gå undercover som patient på Blackwell's Island Asylum. Joseph Pulitzer, der udgiver hendes avis, *New York World*, er imidlertid blevet bekymret for Bly og deler sin bekymring med Blys redaktør, John Cockerill:

- Pulitzer: John, I have to confess. I have been thinking about Nellie.
- Cockerill: Yeah. It's been four days now.
- Pulitzer: I'm beginning to have second thoughts.
- Cockerill: We're so close. We are finally accomplishing everything that you and I have struggled for all these years. Every one of her articles has helped clean up this city. Joe, it was her idea to go in there. She's earned the right to choose her own stories. We owe her that.
- Pulitzer: We owe her something else. Her life!
- Cockerill: Don't tell me things that tear my gut apart. Don't you think I've faced that through every sleepless night I've had since she's been in Blackwell's Island?
- Pulitzer: Bring her out.
- Cockerill: It wouldn't be fair to Nellie.
- Pulitzer: I don't care. I want to see her safe!
- Cockerill: So, do I. But there are other ways of finding out if she's safe without pulling her out of there.

Scenen er interessant, fordi Cockerill og Pulitzer (særligt Pulitzer) på den ene side føler en personlig, næsten faderlig, beskyttertrang over for Bly – de vil redde hende. Dette er den forventede relation mellem erfarne, mandlige autoriteter og en ung, forsvarsløs kvinde i en farlig arbejdssituation. På den anden side står Cockerill fast på, at de ikke bør bryde ind i Blys arbejde. Ikke kun med henvisning til deres manglende ret, idet Bly har bevist sit værd og fortjener arbejdsro, men med et rent egoistisk argument om, at avisen, ved hjælp af Blys

arbejde, er ved at indfri sine mål. Det er en stor cadeau til Blys faglighed, at det primært er hendes arbejde, og ikke hendes person, som er værdifuld for redaktionen.

5.4. Opsamling

Forskere bemærker, at filmens kvindelige journalist ofte står i en konflikt mellem arbejde og hjemmeliv (Ehrlich, 2006, p. 11; McNair, 2010, pp. 105-106). Denne konflikt er faktisk kun direkte til stede i én af undercover-filmene – *A Bunny's Tale* (1999). Når konflikten ikke forekommer i flere af filmene, skyldes det, at Gloria Steinem er den eneste karakter, som kan siges at have et forpligtende hjemmeliv – her i form af en kæreste, som kræver hendes opmærksomhed.

Samtlige 21 kvindelige undercover-karakterer er under 35 år (langt de fleste er under 30 år), har ingen børn og er ugifte – på nær en enkelt, som er nygift med sin undercover-makker. Undercover-arbejde er altså fremstillet som en metode, som kvindelige journalister udelukkende kaster sig over, *inden* de har stiftet familie.

At fremstille karaktererne uden familiære forpligtelser tjener primært tre formål i filmene. Arbejdsmæssigt ligestiller det karaktererne med deres mandlige kollegaer, som (også) frit kan hellige al tid til journalistarbejdet. Desuden fremstår karaktererne mindre egoistiske og mere sympatiske, idet de ikke forsømmer en familie ved at arbejde meget eller svinger deres forsørgeransvar ved at risikere livet. Endeligt gør karakterernes civilstatus som enlige uden børn dem særligt disponerede for at blive forelsket i den mand, som er genstand for deres undercover-historie. Netop det sidstnævnte synes i mange tilfælde at være filmens egentlige mission.

I 12 ud af de 21 film kommer karakterernes følelser i vejen for det planlagte arbejde. I ti af tilfældene er det forelskelsen i en mand, som bremser arbejdet.²⁹ I to tilfælde (i de feministiske film fra omkring 1980) er det venskabet med andre kvinder, som får karakteren til at tvivle på sin historie.³⁰ Karakterernes forelskelser eller venskaber er dog kun i et enkelt tilfælde i konflikt med at tjene offentlighedens interesser.³¹ Forelskelserne/venskaberne tjener i stedet som en øjenåbner, der enten gør karaktererne til mere etisk bevidste journalister *eller* får dem til at forlade den uetiske journalistbranche.

²⁹ *Mr. Deeds Goes to Town* (1936), *City of Missing Girls* (1941), *The Trouble with Women* (1947), *Never Been Kissed* (1999), *Mr. Deeds* (2002), *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003), *Scoop* (2006), *Beauty & the Briefcase* (2010), *Snow Bride* (2013) og *A Christmas Prince* (2017).

³⁰ *Dallas Cowboys Cheerleaders* (1979) og *A Bunny's Tale* (1985).

³¹ Dette er kun tilfældet i *Scoop* (2006).

Hvor karaktererne indledningsvis er enlige, ender kun seks af de i alt 21 undercover-karakterer uden et parforhold.³² Ser man bort fra de tre filmatiseringer af virkelige kvindelige journalister, hvor filmskaberne formentlig ikke har villet opdigte et parforhold, er det altså kun tre karakterer, som ikke belønnes med et parforhold i sidste ende. Den ene er morder – og fortjener derfor ikke kærligheden. De to andre har en love interest, som bliver pågrebet for henholdsvis mord og afpresning af en ung kvinde til at gå ind i pornobranchen. I disse særtilfælde er en kvinde, selv med Hollywoods kærlighedsoptimisme, alligevel bedre tjent uden en mand.

I ni ud af de 15 film, hvor en redaktør spiller en væsentlig rolle, er filmens egentlige konflikt den mellem redaktørens ønske om at tjene penge og journalistens ønske om at tjene samfundets bedste³³ (og eventuelt få den mand, hun elsker – de to interesser er altid sammenfaldende). I de resterende seks tilfælde er redaktøren en hjælper for karakterens og dermed offentlighedens interesser.³⁴

Sammenligner man de otte film fra perioden 1931-1949 med de ti film fra perioden 1999-2017, har forelskelsen fået en mere direkte indflydelse på karakterernes undercover-arbejde de seneste 20 år.

I 1930'erne og 1940'erne ender alle otte karakterer med at tilvælge parforholdet/ægteskabet. Af de otte opgiver seks journalistkarrieren. Hvad der imidlertid adskiller dem fra karaktererne i de nyere film, er, at de alle når at udkomme og få succes med deres planlagte undercover-historie, *inden* de opgiver karrieren. Man kan sige, at tilvalget af ægteskabet i 1930'ernes og 1940'ernes film fremstilles som en velfortjent pension for den kvindelige journalist. Hun har gjort sin journalistiske pligt og kan nu hellige sig kvindens egentlige formål i tilværelsen – at være en god hustru.

De seneste 20 år er det derimod selve *undercover*-arbejdet, som karakterernes forelskelser skal frelse dem fra. Udover filmatiseringen af Nellie Bly fra 2015 ender kun to ud af de i alt ti karakterer med at udkomme med deres planlagte undercover-artikel.³⁵ Det er de to eneste karakterer, som ikke har været forelskelsen forundt – fordi de er henholdsvis morder

³² *Dallas Cowboys Cheerleaders* (1979), *The Adventures of Nellie Bly* (1981), *A Bunny's Tale* (1985), *Scoop* (2006), *Perfect Stranger* (2007) og *10 Days in a Madhouse* (2015).

³³ *The Trouble with Women* (1947), *Dallas Cowboys Cheerleaders* (1979), *A Bunny's Tale* (1985), *Never Been Kissed* (1999), *Mr. Deeds* (2002), *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003), *Perfect Stranger* (2007), *Snow Bride* (2013) og *A Christmas Prince* (2017).

³⁴ *Dance, Fool, Dance* (1931), *Mr. Deeds Goes to Town* (1936), *Torchy Blane: Playing With Dynamite* (1939), *The Adventures of Nellie Bly* (1981) og *Beauty & the Briefcase* (2010).

³⁵ *Perfect Stranger* (2007) og *Scoop* (2006).

og forelsket i en morder. De er derfor ikke blevet frelst fra den synd, som det ifølge filmene er at begå undercover-journalistik.

6. Undercover-filmene i historisk kontekst

Det er uholdbart at ville uddrage bastante og vidtgående konklusioner om 90 års amerikansk mentalitets- og socialhistorie på baggrund af 21 film om kvindelige undercover-journalister – for ikke at tale om kvinders vilkår generelt. I den sammenhæng skal det huskes, at filmene naturligvis i nogen grad afspejler den generelle indstilling i Hollywood, hvis samfundsopfattelse ikke nødvendigvis harmonerer med de opfattelser, der gør sig bredt gældende i samfundet, eller med den virkelighed, der beskrives i historiske, sociologiske eller økonomiske undersøgelser eller officiel statistik – altså af forskere med ringe tilknytning til filmens verden. I dette kapitel vil jeg derfor begrænse mig til at fremlægge mulige forklaringer på konstanter og ændringer i fremstillingen af den kvindelige undercover-journalist. Jeg vil desuden, så vidt muligt, læne mig op ad forklaringer, som andre forskere har fremsat på lignende udviklinger.

6.1. Første periode: 1931-1949, journalistfilmens guldalder

1930'erne og 1940'erne markerer storhedstiden for den kvindelige undercover-journalist på film. Karaktererne er fremstillet som intelligente, selvstændige, modige og mere kompetente journalister end de senere kvindelige undercover-karakterer. I modsætning til de nyere film lykkes det karaktererne at publicere deres planlagte undercover-historier, som ændrer samfundet til det bedre.

En af forklaringerne på denne fremstilling er, at 1930'erne var storhedstiden for journalister i film generelt. "The Depression was by almost any measure, the golden age of newspaper films. Never again would there be so many newspaper films in theaters, and never again would they exude so much energy", skriver Good (2000, p. 45). Langman (1998) supplerer med den konstatering, at "journalism became the most popular occupation of screen heroes of the 1930s" (p. 10).

Ifølge Good (2000) blev journalister tidens populære filmkarakterer pga. tonefilmens gennembrud. Man havde en opfattelse af journalister som "rappe i replikken", og de var

derfor et oplagt emne i det nye medie (p. 45). Screwball-komedien, som erstattede den fysiske slapstick-komedie, var netop baseret på vittig og hurtig dialog, og havde ofte journalister som hovedkarakterer (ibid.) – og flere af undercover-filmene ligner screwball-komedien i genre. En anden grund til journalistfilmens popularitet var, at tidligere journalister strømmede til Hollywood i 1930'erne for at arbejde som manuskriptforfattere, instruktører m.m. Som tidligere omtalt: Fra 1928 til 1935 havde 70,8% af journalistfilm minimum én tidligere journalist med i rollebesætningen (ibid., p. 46).

Journalistfilmens guldalder er delvist afspejlet i 1930'ernes film om kvindelige undercover-journalister. Ikke hvad angår antallet – der udkom blot fire film – men i måden, hvorpå karaktererne er fremstillet. Det lykkes de frække undercover-journalister at bryde samtlige skrevne og uskrevne love i deres bestræbelser på at afsløre forbrydere. Denne accept af uortodokse og ikke mindst sensationelle metoder afspejler tidens virkelige journalistisk. Goodwin og Smith (1994) fremhæver, at 1930'erne netop var *undercover*-journalistikkens storhedstid, og tilføjer ”perhaps because most cities had two or more papers battling for dwindling Depression dollars” (p. 205). En anden mulig forklaring kan være et udbredt ønske om at finde syndebukke for Depressionen, som havde sendt millioner af amerikanere ud i arbejdsløshed og fattigdom.

Undercover-filmene har et frigørende potentiale, alene ved at have kvinder i hovedrollen, hvilket stadig var en sjældenhed i 1930'ernes film (Good, 2000, p. 8). Desuden var de normbrydende i deres fremstilling af kvinder i typiske mandefag.

Det er bemærkelsesværdigt for kvindernes generelle position i det amerikanske samfund, at 1930'ernes økonomiske depression ramte mændene langt hårdere end kvinderne. I 1930 var 50,5 pct. af amerikanske mænd i lønnet beskæftigelse – et tal der i 1940 var sunket til 44,8 pct, mens kvinderne oplevede en marginal nedgang fra 22,6 pct. til 22,2 pct. (Levine, 2009, p. 3). Man kan altså forsigtigt konkludere, at det kvindelige arbejde relativt set fik voksende betydning.

Alligevel, som Encyclopedia.com bemærker, blev kvinders arbejde fortsat betragtet med skepsis i samfundet generelt. Desuden fandt kvinder oftest arbejde i fag, der blev betragtet som passende for kvinder, så som kontorpersonale, telefonpassere, sygeplejersker og hushjælp (”Women, Impact”, 2004).

Det normbrydende ved fremstillingen af 1930'ernes kvindelige undercover-journalister var ikke så meget, at de havde journalistisk arbejde, for i 1930 udgjorde kvinderne 23 pct. af amerikanske journalister og redaktører (Steiner, 1997, p. 12). Det egentlig normbrydende i fremstilling var, at undercover-karaktererne arbejdede med

nyhedsjournalistik og var stjernejournalisten på deres avis. Selv om stadig flere kvinder havde banet sig vej ind i den samfundsrelevante journalistik, var størstedelen stadig hensat til "the women's pages". Som Chambers, Steiner og Fleming (2004) skriver: "Women journalists were valued specifically as women, writing for women on topics concerning women's traditional role in the home" (p. 26).

Undercover-filmenes fremstilling af kvinder i et typisk mandefag kan formodes at hænge sammen med den såkaldte "Production Code", også kaldet the Hays Code, fra 1930, som for alvor trådte i kraft i juni 1934 og var normgivende indtil midt-1950'erne (Thompson & Bordwell, 2010, pp. 198-199; p. 308). Den pålagde Hollywood-filmene en lang række restriktioner. Filmskaberne fik forbud mod at "lowering the moral standards of those who see it", men påbød dem at fremstille "the correct standards of life" (Leff & Simmons, 2001, pp. 270-271; 286-287). Forherligelse af vold og kriminalitet var forbudt, det samme var en lang række udtryk for seksuelle afvigelse og udfordringer af det korrekte parforhold. Man måtte generelt ikke fremstille sex uden for ægteskabet som noget positivt eller tillokkende (ibid.).

Man kan imidlertid argumentere for, at den ellers dybt konservative Hays Code medførte et frigørende potentiale for filmens kvinder. Som Molly Haskell skriver: "Women were no longer able to languish in satin on a chaise lounge and subsist on passion; they were forced to do something, and a whole generation of working women came into being" (2016, pp. 30-31).

Altså har det ikke nødvendigvis været filmskabernes intention at fremstille kvinder som normbrydende ved eksempelvis at være undercover-journalister. De var simpelthen nødt til at få kvinderne i spil som andet end nogens elskerinde, og de var i nogen grad nødsaget til at udstyre dem med mandejobs, idet det ville være for uspændende at se film om de job, som kvinderne havde i virkeligheden – inklusivt den type journalistisk arbejde, der typisk beskæftigede kvinderne.

Mens The Hays Code delvis kan forklare fremstillingen af kvindelige undercover-journalister som normbrydere i arbejdsmæssig forstand, er den også forklaringen på, at de langt fra er normbrydere i forhold til ægteskabet. I filmene fra 1930'erne og 1940'erne ender alle kvindelige undercover-journalister med at tilvælge ægteskabet, og de fleste af dem fravælger i den forbindelse karrieren. Det samme gør sig gældende for kvindelige journalister i tidens film generelt (Good, 1998; Ness 1997; Langman 1998; Saltzman 2002). Denne typiske udvikling i fremstillingen af den kvindelige journalist har mødt stor kritik.³⁶ Grunden

³⁶ Den formentlig hårdeste kritik fremsættes af Good (1998).

er dog, at filmskaberne simpelthen var *nødt* til at lade de kvindelige journalister blive gift. I hvert fald, hvis filmene skulle indeholde en kærlighedshistorie, hvilket praktisk talt alle amerikanske film gjorde og stadig gør (Thompson & Bordwell, 2010). Der er naturligvis eksempler på karakterer i tidens film, som har forhold uden for ægteskabet. Men så måtte de nødvendigvis fremstilles som superskurke, og blive straffet for det til sidst. Et eksempel er femme fatalen i *Double Indemnity* (1944), som er sin mand utro og ender med at blive skudt. Men de kvindelige undercover-journalister i 1930'erne og -40'erne er helte. Derfor vælger de ægteskabet.

Når de fleste af karaktererne samtidig vælger at opgive karrieren, hænger det naturligvis sammen med tidens samfundsnormer, der stadig var domineret af en forventning om, at kvinden holdt op med at arbejde, når hun blev gift. I 1930 var kun 11,7 pct. af gifte, amerikanske kvinder i arbejde (Chambers, Steiner & Fleming, 2004, p. 33). Til sammenligning var det totale antal af kvinder i arbejde, som allerede nævnt, 22,6 pct. (Levine, 2009, p. 3).

6.2. Pause på 50 år: 1949-1999

2. Verdenskrig medførte fremgang for virkelighedens kvindelige journalister, men en tilbagegang for deres fremstilling i filmen.

Virkelighedens kvindelige journalister fik mulighed for at overtage de journalistiske stillinger, som deres mandlige kollegaer havde haft, før de blev indkaldt til krigstjeneste eller blev krigskorrespondenter (Chambers, Steiner & Fleming, 2004, p. 35). Imidlertid markerer USA's indgang i krigen et tilbageskridt for den kvindelige journalist på film (Ness 1997; Langman 1998). "While they had once been on a nearly equal level with men, the era of 'Rosie. the Riveter' [det ikoniske symbol på amerikanske kvinders indsats i våbenindustrien] relegated them to more domestic tasks", skriver Ness (1997, p. 241) og tilføjer: "The ground lost by women in the journalism genre during the period would not be regained for several decades." Trods de kvindelige journalisters fremskridt på hjemmefronten – som i øvrigt blev taget fra dem efter krigen, da mændene kom hjem, og kvinderne endnu engang blev henvist til "the women's pages" (Chambers, Steiner & Fleming, 2004, p. 35) – var det krigskorrespondenten, som filmen nu interesserede sig for. Både filmens og virkelighedens krigskorrespondenter var med ganske få undtagelser mænd (Ness, 1997, p. 241).

Mens filmenes mandlige journalister rejste ud som krigskorrespondenter, blev de kvindelige hjemme og spillede andenviolin til de få mandlige journalistkarakterer, som var blevet på hjemmefronten. Som Langman (1998) bemærker: “She often appeared only as an adjunct to the more clever, savvy and brave male reporter who got the scoop, solved the murder and helped to free the wrongly condemned” (p. 4). Helt så slemt står det ikke til i undercover-filmen, men udviklingen kan alligevel spores. Hvad angår de fire kvindelige undercover-karakterer, der skildres i 1940’ernes film, fremstilles to som nogenlunde lige så kompetente, modige og selvstændige som dem i 30’erne. Til gengæld fremstiller de to resterende film henholdsvis undercover-genrens svageste, mest uselvstændige og underdanige karakter,³⁷ og en karakter, der opgiver karrieren for at gifte sig med en mandlige professor, som har skrevet bogen *The Subjugation of Women*.³⁸

Herefter forsvinder den kvindelige undercover-journalist næsten ud af filmen i 50 år. Dog med et beskedent comeback i form af tre lavbudgettede tv-film med ukendte skuespillere, der udkom i perioden 1979-1985. Her har den nye kvindebevægelse – den anden bølge af feminisme, som udsprang i slutningen af 1960’ernes USA – fundet vej ind i undercover-genren. Alle tre film har et klart feministisk budskab. Måske var det netop på grund af kvindebevægelsen, at filmskaberne genoptog undercover-journalisten som kvindelig filmkarakter. I hvert fald er to ud af de tre film filmatiseringer af de virkelige kvindeforkæmpere, Nellie Bly og Gloria Steinem.

6.3. Anden periode: 1999-2017

Først i 1999 vender den kvindelige undercover-journalist for alvor tilbage i amerikanske film. Nu spillet af den ene Hollywood-stjerne efter den anden – Drew Barrymore, Winona Ryder, Kate Hudson, Scarlett Johansson og Halle Berry. Det er ikke til at sige, hvorfor karakteren gør et comeback netop her. En mulig inspiration er tv-serien *Sex and the City* (1998-2004), som fik premiere året før undercover-filmenes egentlige comeback. Hovedkarakteren, Carrie Bradshaw, er ikke undercover-journalist, men kan alligevel siges at arbejde inden for den beslægtede journalistiske genre, “immersion journalism”, hvor journalisten fysisk sætter sig i en situation for efterfølgende at skrive om oplevelsen. Eksempelvis sætter Bradshaw sig for at teste, hvordan det er at “have sex som en mand” – som ifølge hende selv er “uden følelser” –

³⁷ Margie Reilly i *Tough Assignment* (1949).

³⁸ Kate Farrell i *The Trouble with Women* (1947).

for bagefter at skrive om oplevelsen i sin dating-klumme. Serien blev, med sin fremstilling af arbejdende kvinder med dyrt designertøj og en promiskuøs livsstil, en massiv succes i både USA og resten af verden. Kombinationen af kvindelig journalistik og dating har muligvis inspireret den anden bølge af undercover-film. I otte ud af de ti film fra 1999 til 2017 dater den kvindelige undercover-journalist den mand, som er genstand for hendes historie. Det samme gjorde sig kun gældende i to ud af de otte film fra perioden 1931-1949. Tre ud af de otte karakterer, der publicerer et journalistisk produkt i filmene fra 1999 til 2017, ender desuden med at skrive bekendelsesjournalistik om netop deres kærlighedsliv.

I de seneste 20 års fremstilling af kvindelige undercover-journalister springer det i øjnene, at hovedkaraktererne skildres som mere skurkagtige eller inkompetente sammenlignet med de tidligere undercover-film. Det kan hænge sammen med den generelt dalende tiltro til medierne:

Between 1985 and 2002, the number of Americans who thought news organizations were moral fell from 54 to 39 percent, while the number who thought news organizations tried to cover up their mistakes rose from 13 to 67 percent. (Good, 2008, p. 2)³⁹

En national spørgeskemaundersøgelse foretaget af American Society of Newspaper Editors i 1999 – året hvor den kvindelige undercover-journalist vendte tilbage i filmen – viste bl.a., at den amerikanske befolkning mente, at journalister er for kyniske og “quite willing to hurt people just to publish a story” (Cozma & Hamilton, 2009, p. 489).

Hollywood har naturligvis noteret sig befolkningens mistillid til medierne. Holdningen til pressen som “quite willing to hurt people just to publish a story” gjorde atter undercover-genren til et oplagt emne. Her kan man som journalist virkelig såre nogen. Og det er ikke bare hvem som helst, de kvindelige undercover-karakterer sårer. De forbryder sig mod noget så vigtigt for Hollywood som kærlighed, ved at bedrage de mænd, som godtroende forelsker sig i dem.

Fra 1999 til 2017 fremstilles undercover-journalistik som en anløben arbejdsmetode, som karaktererne må opgive, før de kan blive hæderlige mennesker. Dette står i kontrast til

³⁹ Good (2008) gengiver undersøgelsen “The State of the News Media in 2005 foretaget af Project for Excellence in Journalism, som ikke er tilgængelig længere.

1930'ernes og -40'ernes film, hvor karaktererne får sat forbryderen bag tremmer via deres undercover-journalistik. Diskrepansen skyldes formentlig, at metoden i 1999 var blevet for kontroversiel. Som Saltzman (2008) skriver: "By the 1990s, there was a good deal of hand-wringing and soul-searching about undercover reporting" (p. 63). Saltzman citerer blandt andre den tidligere journalist og underviser i etik på Poynter Institute, Valerie Hyman, for i 1992 at skrive: "If truth-telling is one of the values we hold dear as journalist, then we have to think awfully hard before we decide to be deceptive in our pursuit of telling the truth" (ibid.). I dag har undercover-journalistikken mere eller mindre mistet sin relevans, idet den er blevet udkonkurreret af dydborende journalister, der ofte optræder i hold.

Undercover-journalistikkens manglende status er formentlig også grund til, at den bruges til mere useriøse formål i de nyere film. Ud af de syv film fra 1999 til 2017, som munder ud i et journalistisk produkt, kan kun to siges at ende med en historie, som har en klar almen interesse, der kræver offentlig omtale og desuden retfærdiggør undercover-arbejde. De resterende er en fabrikeret historie, som får dømt en uskyldig for mord, en sentimentalt og ukritisk "puff-piece" om en kongelig samt tre selvudleverende bekendelses-klummer om journalistens kærlighedsliv.

Hollywoods ideal om det monogame, heteroseksuelle parforhold hersker stadig i filmene fra de seneste tyve år. Som en anden forsker har skrevet: "as is implied in the majority of Hollywood films, life without marriage and a family cannot be considered a successful one" (Gates, 2011, p. 3).

Fremstillingen af den kvindelige undercover-journalist som indledningsvis enlig og uden børn skyldes formentlig, at undercover-arbejdet, som tidligere beskrevet, indebærer en vis personlig eller karrieremæssig risiko. En del af de traditionelt maskuline sider, som jeg indledningsvis slog fast, at kvindelige undercover-journalister har måttet påtage sig for at mestre arbejdet, må de fralægge sig, når de stifter familie. I Hollywoods optik er undercover-arbejdet nok for farligt for en kvinde med familie. Som McNair (2010) bemærker, fremstilles kvindelige journalister *med* familie ofte som egoistiske ved at vælge arbejdet (p. 106). En sådan moraliseren over kvindens liv undgår Hollywood (i hvert fald indirekte) i sin fremstilling af den kvindelige undercover-journalist ved ikke at lade hende have en familie.

6.4. Konklusion

Trods det beskedne antal cases, nemlig 21 film i løbet af knapt 90 år, viser analysen af amerikanske film om kvindelige undercover-journalister en tydelig historisk udvikling i måden, hvorpå Hollywood har valgt at skildre dem – fra genrens storhedstid med hovedsageligt kompetente karakterer med hæderværdige motiver til de seneste års mere overfladiske karakterer, der for det meste har andet end samfundsrelevante emner på hjerte. Fremstillingen argumenterer også for, at denne ændring af fokus må ses i sammenhæng med USA's almindelige samfundsudvikling – og ikke mindst kvinders skiftende placering på arbejdsmarkedet generelt og inden for journalistikken specifikt. Det er måske tydeligst illustreret af de kvindelige undercover-journalisters nedprioritering i, og senere fravær fra, filmene, da udviklingen på krigsskuepladserne gjorde det mere interessant at beskæftige sig med, for det meste, mandlige krigskorrespondenter. Fremstillingen understreger også den betydning, som the Hays Code har haft for filmens kvindelige undercover-journalister. Genren var et felt, hvor man kunne skildre interessante og handlekraftige kvinder uden at skulle gøre dem til seksuelle normbrydere og dermed afvigere fra koden. Interessant nok medførte kodens afskaffelse, at man uden frygt kunne fremstille kvinder som seksuelt frigjorte indtil et punkt og således gøre dem filmisk interessante uden at måtte placere dem i farlige og usædvanlige situationer. Denne gradvise kvindelige emancipation, der oprindeligt, via undercover-journalistikken, skaffede kvindelige journalister adgang til samfundsrelevante emner, synes senere at have medvirket til at relegere den kvindelige undercover-journalist som fremstillet på film til den samfundsirrelevante periferi.

7. Litteraturliste

- Armstrong, O. (2018). Natalie Paul Knows What Sandra Washington Is Really After. *HBO*. Hentet fra <https://www.hbo.com/the-deuce/season-1/6-why-me/natalie-paul-the-deuce-interview-season-1-episode-6>
- Blom, J. N. (2014). Analyse af medieindhold i dybden. I: D. N. Hopmann & M. Skovgaard (red.) *Forskningsmetoder i journalistik og politisk kommunikation* (pp. 163-202). København, Danmark: Hans Reitzels Forlag.
- Chambers, D., Steiner, L., & Fleming, C. (2004). *Women and journalism*. New York, USA: Routledge.
- Christensen, J. R. & Christiansen, S. L. (red.). (2016). *Filmanalyse*. Aalborg, Danmark: Mærkk –Æstetik og kommunikation.
- Cogan, M. (2015). Why Can't Hollywood Get Female Journalists Right?. *New York Magazine*. Hentet fra <http://nymag.com/intelligencer/2015/01/hollywood-female-journalists.html>
- Coward, R. (2013). *Speaking personally: The rise of subjective and confessional journalism*. New York, USA: Macmillan International Higher Education.
- Cozma, R., & Maxwell Hamilton, J. (2009). Film portrayals of foreign correspondents: A content analysis of movies before World War II and after Vietnam. *Journalism Studies*, 10(4), 489-505.
- Donnelly, E. (2015). Memo to Hollywood: Female Journalists Don't Sleep With Their Subjects. *Flavourwire*. Hentet fra <http://flavorwire.com/496802/memo-to-hollywood-female-journalists-dont-sleep-with-their-subjects>
- Ehrlich, M. C. (2005). Shattered glass, movies, and the free press myth. *Journal of Communication Inquiry*, 29(2), 103-118.
- Ehrlich, M. C. (2006). *Journalism in the Movies*. Champaign, USA: University of Illinois Press.
- Ehrlich, M. C., & Saltzman, J. (2015). *Heroes and scoundrels: The image of the journalist in popular culture*. Champaign, USA: University of Illinois Press.
- Freeman, H. (2015). Don't believe Hollywood's sexual fantasies about female journalists. *The Guardian*. Hentet fra <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/jul/29/hollywood-sexual-fantasies-female-journalists-sex-lives>

- Friedlander, W. (2017). A look at how Hollywood depicts female journalists: (Hint: It's not always positive). *The Washington Post*. Hentet fra https://www.washingtonpost.com/entertainment/from-mary-richards-to-zoe-barnes-the-role-models-and-cautionary-tales-among-fictional-female-journalists/2017/04/26/a9c94c7c-2466-11e7-bb9d-8cd6118e1409_story.html?noredirect=on&utm_term=.f0a13c1d1916
- Fürsich, E. (2009). In defense of textual analysis: Restoring a challenged method for journalism and media studies. *Journalism studies*, 10(2), 238-252.
- Gates, P. (2011). *Detecting women: Gender and the Hollywood detective film*. Albany, USA: SUNY Press.
- Gemzøe, L. S. (2016). Genreanalyse og Intersteller. I: J. R. Christensen & S. L. Christiansen (red.) *Filmanalyse* (pp. 151-167). Aalborg, Danmark: Mærkk – Æstetik og kommunikation.
- Ghiglione, L. (1990). *The American journalist: Paradox of the press*. Washington, USA: Library of Congress.
- Gilbert, S. (2018). The Lazy Trope of the Unethical Female Journalist. *The Atlantic*. Hentet fra <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/08/sharp-objects-female-journalists-in-culture/567898/>
- Good, H. (1998). *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies*. Lanham, USA: Scarecrow Press.
- Good, H. (2000). *The drunken journalist: the biography of a film stereotype*. Lanham, USA: Scarecrow Press.
- Goodwin, G. & Smith, R. F. (1994). *Groping for Ethics in Journalism*. (3. udgave). Ames, USA: Iowa State University Press.
- Hansen, O. E. (2016). Kognitiv teori og Black Rain. I: J. R. Christensen & S. L. Christiansen (red.) *Filmanalyse* (pp. 309-324). Aalborg, Danmark: Mærkk – Æstetik og kommunikation.
- Hanusch, F. (red.). (2014). *Lifestyle Journalism*. London, Storbritanien: Routledge.
- Haskell, M. (2016). *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*. Chicago, USA: University of Chicago Press.
- Langkjær, B. (2016). Realisme og La vie d'Adèle. I: J. R. Christensen & S. L. Christiansen (red.) *Filmanalyse* (pp. 61-77). Aalborg, Danmark: Mærkk – Æstetik og kommunikation.

- Langman, L. (1998). *The media in the movies: A catalog of American journalism films, 1900-1996*. Jefferson, USA: McFarland & Company.
- Lauridsen, P. S. (2016). Sociologisk filmanalyse og Lars von Trier. I: J. R. Christensen & S. L. Christiansen (red.) *Filmanalyse* (pp. 191-210). Aalborg, Danmark: Mærkk – Æstetik og kommunikation.
- Leff, Leonard L. & Jerold L. Simmons (2001). *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*. Lexington, USA: University Press of Kentucky.
- Levine, L. (2009, June). *The labor market during the Great Depression and the current recession*. Congressional Research Service, Library of Congress.
- Lutes, J. M. (2006). *Front Page Girls: Women Journalists in American Culture and Fiction, 1880-1930*. New York, USA: Cornell University Press.
- Lykke, N. (2008). *Kønsforskning: En guide til feministisk teori, metodologi og skrift*. Frederiksberg, Danmark: Forlaget Samfundslitteratur.
- McKee, A. (2003). *Textual analysis: A beginner's guide*. London, Storbritanien: Sage Publication.
- McNair, B. (2010). *Journalists in film*. Edinburgh, Storbritannien: Edinburgh University Press.
- Mukerji, C., & Schudson, M. (red.). (1991). *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*. Berkeley, USA: University of California Press.
- Murphy, S. T. (1998). The impact of factual versus fictional media portrayals on cultural stereotypes. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 560(1), 165-178.
- Ness, R. (1997). *From Headline Hunter to Superman: a journalism filmography*. Lanham, USA: Scarecrow Press.
- Ness, R. (u.d.). *The following are films we still are attempting to locate as part of our research*. Hentet fra <https://www.ijpc.org/uploads/files/Richard%20Ness%20Film%20List%202.pdf>
- Nielsen, J. I. (2016). Formalisme og Birdman. I: J. R. Christensen & S. L. Christiansen (red.) *Filmanalyse* (pp. 35-59). Aalborg, Danmark: Mærkk – Æstetik og kommunikation.
- Painter, C., & Ferrucci, P. (2015). 'His Women Problem': An Analysis of Gender on 'The Newsroom'. *The Image of the Journalist in Popular Culture Journal*, 6.
- Painter, C., & Ferrucci, P. (2017). Gender Games: The portrayal of female journalists on House of Cards. *Journalism Practice*, 11(4), 493-508.

- Pautz, M. C. (2015). *Argo and zero dark thirty: Film, government, and audiences. PS: Political Science & Politics*, 48(1), 120-128.
- Peters, C. (2015). Evaluating journalism through popular culture: HBO's *The Newsroom* and public reflections on the state of the news media. *Media, Culture & Society*, 37(4), 602-619.
- Romano, A. (2016). Hollywood won't let female journalists be competent at their jobs. *Vox*. Hentet fra <https://www.vox.com/culture/2016/12/3/13804450/hollywood-female-journalist-problem-rory-gilmore>
- Rosenberg, A. (2013). House Of Cards Thinks All Female Political Reporters Are Mean Sluts. *Slate Magazine*. Hentet fra <https://slate.com/human-interest/2013/02/house-of-cards-on-female-political-reporters-you-re-all-mean-sluts.html>
- Saltzman, J. (2002). *Frank Capra and the image of the journalist in american film*. Californien, USA: Norman Lear Center, the Annenberg School for Communication.
- Saltzman, J. (2008). Deception and undercover journalism. I: H. Good (red.) *Journalism ethics goes to the movies* (pp. 59-72). Lanham, USA: Rowman & Littlefield Publishers.
- Scherer, R. F., Brodzinski, J. D., & Wiebe, F. A. (1990). Entrepreneur career selection and gender: A socialization approach. *Journal of small business management*, 28(2), 37.
- Smith, R. F. (2008). *Ethics in journalism*. (6. udgave). Malden, USA: Blackwell Publishing.
- Statista. (2018a). *Leading film markets worldwide in 2017, by number of tickets sold (in millions)*. Tilgængelig på <https://www.statista.com/statistics/252729/leading-film-markets-worldwide-by-number-of-tickets-sold/>
- Statista. (2018b). *Leading film markets worldwide in 2017, by gross box office revenue (in billions U.S. dollars)*. Hentet fra <https://www.statista.com/statistics/252730/leading-film-markets-worldwide--gross-box-office-revenue/>
- Thompson, K., & Bordwell, D. (2010). *Film history: An introduction* (International Edition). New York, USA: McGraw-Hill.
- UNESCO Institute for Statistics. (2016). *Total number of national feature films produced*. Hentet fra <http://data.uis.unesco.org/>
- Women, Impact of the Great Depression on. (2004). *Encyclopedia of the Great Depression*. Hentet fra <https://www.encyclopedia.com/economics/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/women-impact-great-depression>

Working Women in the 1930s. (2001). I: J. S. Baughman, V. Bondi, R. Layman, T. McConnell, & V. Tompkins (red.) *American Decades* (Vol. 4). Detroit, MI: Gale.

Hentet fra

<http://link.galegroup.com/apps/doc/CX3468301237/UHIC?u=sand55832&sid=UHIC&xid=4a83ab53>

Zynda, T. H. (1979). The Hollywood version: Movie portrayals of the press. *Journalism History*, 6(1), 2.