

MEDIESPROG MELLEM REALISME OG MONTAGE - OM FILMENS OG FJERNSYNETS ÆSTETIK

Af Anders Troelsen

Indledning

Det er almindeligt at betragte fjernsynets udtryksformer som mere eller mindre afledte af filmens. Men holder det stik? I deres bog om Fjernsynets sprog¹ forsøger Fiske & Hartley at indkredse nogle karakteristika, som de mener er særegne for fjernsynet. Og John Ellis har i Visible Fictions² direkte foretaget en modstilling af filmens og fjernsynets sprog. Fiske & Hartleys bog er for snart længe siden blevet oversat til dansk og har således opnået en vis position, men er - så vidt jeg ved - ikke blevet underkastet nærmere kritik.³ Omtalen af denne bog har derfor mere anmeldelsespræg end gennemgangen af Ellis' arbejde, hvor jeg i form af en præsentation lægger op til videre diskussion.

Forinden disse gennemgange, hvor jeg også mere kursorisk inddrager to bøger forfattet af Fiske og Hartley hver for sig, vil jeg give en stikordsagtig introduktion til den særlige engelske tradition inden for medie- og kulturforskningen, som har udviklet sig siden begyndelsen af 70-erne. Især vil jeg forsøge mig med en stærkt syntetiserende fremstilling af de grundpositioner, der ligger bag film og tv-tidsskriftet Screen's analytiske og teoretiske bestræbelser.

Fiske og Hartley synes især at trække på den type sociologi, som Birmingham-universitetets Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) har videreudviklet, mens Ellis selv har bidraget til tidsskriftet Screen's spalter.

To forskningstraditioner

CCCS og Screen er ikke uden forbindelseslinjer. Især har de en import af fransk teorigods til fælles: begge udnytter et althussersk ideologibegreb og anlægger en semiotisk synsvinkel. Begge retninger har 'litterært' udspring og har i starten været båret af litterater. Richard Hoggart, den første leder af CCCS, øjnede muligheder i

at analysere kulturelle fænomener i almindelighed på samme måde som man nærlæser litteratur. Denne udvidelse af tekstbegrebet var i høj grad i overensstemmelse med semiotikkens ambitioner.

Opfattelsen af kultur ikke som en samling af sublime åndsværker eller en bestemt grad af dannelse, men som en hel livsmåde var desuden foreneligt med Althussers ideologibegreb, som udover et opgør med reduktionistiske basis/overbygningsmetaforer betød en fremhævelse af ideologiens hverdagskarakter. I Althussers udgave tillægges ideologien relativ selvstændighed i forhold til økonomien - den første kan ikke uden videre føres tilbage på den sidste - og der lægges vægt på ideologien som subjektets forhold til sine livsbetingelser. Desuden understreges ideologiens sammenstykkede, mosaik-agtige karakter: snarere end sammenhængende verdensanskuelser udgør den en montage af uensartede forestillinger, holdninger og handledispositioner. Den forsyner den enkelte med bestemte - nødvendigvis begrænsede - mentale horisonter. Der er ikke tale om ideologien som en eller anden tågebanke, der lægger sig tungt over virkeligheden og skjuler den, og som den kritiske analyse blot kan blæse bort. Ideologien er hos Althusser så at sige gået i kødet på subjektet, der simpelthen er frembragt af den. Ideologien arbejder gennem individet, i og med at den konstituerer det, giver det identitet. Derfor bliver det også et spørgsmål om subjektet overhovedet kan gøre springet ud af ideologien. Uanset at Althusser selv opretholder skellet mellem ideologi og videnskabelig erkendelse, kom han til at problematisere, om ideologi og "virkelighed" lader sig adskille skarpt ved et kritisk, kirurgisk snit. Det er især Screen-folkene, der har videreført den tematisering af forholdet mellem subjekt og ideologi, som Althusser lagde op til. Men fælles for de to traditioner - Screen og CCCS - er desuden deres udnyttelse af Gramscis hegemonibegreb. Også dét kan bidrage til at opløse forestillingen om ideologien som én monolitisk blok. Forskellige ideologier indgår i et givet samfund i vekslende dominansforhold, de er præget af modsigelser og kompromiser. Ganske vist eksisterer der normalt en dominerende kultur, men der findes samtidigt også forskellige subkulturer og modkulturer.

CCCS har beskæftiget sig en del med massekommunikationsfænomener, men er nok især kendt for studier i ungdomskulturer og deres tegnsætning.⁴ Til analyserne af subkulturer, der betragtes som udtryk for de unges symbolske løsninger af samfundsmæssige modsætninger, har CCCS hentet støtte i Roland Barthes' mytebe-

greb. I lighed med Lévi-Strauss' redegørelse for myter og totemistiske forskelssystemer analyserer CCCS-folkene en bred vifte af registre, der oplades med indhold: tøj, genstande, adfærd, territorier osv. Den symbolske opladning består i, at der ovenpå det bogstavelige, denotative indhold lægges et mytologisk - konnotativt - lag. Motorcyklen er således ikke bare et transportmiddel, læderjakken ikke kun en beklædningsgenstand for rock'eren: sammen med f.eks. en særlig gangart bliver de konnoteret med hårdhed, utilnærmelighed, aggressivitet.

Der er her tale om en slags antropologisk tilgang, hvor subkulturens unge bliver en slags stammefolk midt i storbyens jungle. Ligesom de "vilde" projicerer kulturens opdelinger ud i naturen ved at vælge forskellige totemdyr, adskiller de unge sig ved symbolsk brug af tøj, transportmidler, musik osv.

Faktisk foretager Birmingham-folkene en slags tematisk analyse af ungdomskulturernes æstetiske former. De kortlægger gennemgående associative sammenkædninger og modstillinger af forskellige områder. I uensartede registre gennemspiller f.eks. en modkultur som hippiebevægelsen et værdiunivers, hvor positive og negative termer kædes sammen, således at de forskellige modsætninger 'svarer' til hinanden: 'straight world' vs. 'hippie world', voksen vs. barn, maskulin vs. feminin, arbejde vs. leg, instrumentel vs. ekspressiv, magt vs. kærlighed, ord (logik) vs. billede (metafor), samfund vs. selv, hvid vs. indianer, Vesten vs. Østen osv.

Ofte fører den kollektive, rituelle aktivitet frem til en symbolsk mediering af sociale modsætninger. Disse harmoniseres på en vis måde: de engelske 'teddy boys' brug af 'the Edwardian suit' pegede socialt opad, antydede et ønske om at leve dyrt og smart - samtidig med at arbejderklasseidentiteten blev fastholdt ved en række andre træk, anderøvsfrisuren f.eks., og ved parodiske indgreb (slipset blev erstattet af et snørebånd). De grundlæggende sociale modsætninger forskydes således (f.eks. til generationsmodsatninger og forskelle i 'stil') og medieres. Analysens opgave er så at 'genoversætte' symbolsproget, føre det tilbage på udgangskonflikten. CCCSs studier i ungdomskulturer har især trukket på den tidlige semiotik med dens statiske og objektivistiske analyser. Den tematiske analyseform synes umiddelbart at kunne sige noget om de ungdomskulturer, der fremtræder konsistente og helhedsprægede med klare grænsedragninger mellem positivt og negativt. Men helt åbenbart opstår der problemer med analysegenstande, der lever af brud og og

inkonsistens. Det gælder således punk-kulturen, der faktisk foretager en montage af de forskelligste stilkoder. Ligesom avantgardistiske kunstretninger omtyder punk'en sine elementer ved at sætte dem ind i nye sammenhænge. Der sker en stadig dekonstruktion af koder, idet elementerne modsiger og relativiserer hinanden i en uendelig proces. Her foretages ingen mediering eller harmonisering. Terroristens, narrens, sadomasochistens og borgerdyrets attributter og rekvisitter bringes sammen i et kaos, hvor betydningerne kun er til for at blive nedbrudt, parodieret. Punk'en viser den tomme form frem ved at tømme tegnene for betydningssammenhæng. Den afviser den fortrængning som er forudsætning for orden og enhed. Denne grimhedens, antiprofessionalismens og antiromantikkens æstetik har intet meningssentrum, der lader sig fikseres i klart værdisatte modsætningspar og forskydninger. Det er da også betegnende, at Dick Hebdige i sin bog om (især) punk-kulturen⁵ har valgt at knytte an til en anden tradition end den, de tidligere CCCS-folk udnyttede til deres analyser af mere sammenhængende og éntydige symboluniverser. Dick Hebdige har herved slået bro til Screen, der er præget af den franske semiotiks anden generation (Derrida, Kristeva). Det er også her, at Barthes' senere forfatterskab hører hjemme. Centralt står en elaborering af subjekt-begrebet, som Althusser lagde op til, men ikke selv foretog. Hvor den første semiotik fjernede subjektet, umyndiggjorde det til fordel for strukturen, forsøger den anden semiotik at udfylde den ledige plads. Til det formål - og med inspiration i Christian Metz' senere skrifter - har Screen-folkene gjort Lacan til den store mester. Psykoanalysen havde ikke nogen plads i CCCS-studierne og Lacans særlige kryptiske aftapning kan næppe være de empirisk sindede sociologers foretrukne.

Hvor den første semiotik fjernede subjektet, umyndiggjorde det til fordel for strukturen, forsøger den anden semiotik at udfylde den ledige plads.

Lacan knyttede subjektets konstitution og den sproglige betydningsdannelse uløselig sammen. I og med at barnet kan tillægge verden prædikater, kan "adjektivisere" den, skærer det sig selv fri af omverdenen - bliver det adskilte subjekt, som sproget forudsætter. Subjektet er et subjekt i sproget. I samme bevægelse som subjektet og betydningen dannes, skabes det ubevidste, som er alt det der ikke kan rummes, alt det heterogene, modsigelsesfulde, brudfyldte. Subjektet synes imidlertid - og det er ideologiens kernestykke - at være en samlet enhed. I virkeligheden er subjektet i selve sin konstitution splittet - og må være det: kulturens byrde lader

sig ikke afkaste. Der kan ikke anvises nogen plads uden for ideologien.

Med denne insisteren på subjektet - og dét et fundamentalt splittet subjekt - er det oplagt, at centrale anker mod den første semiotik må være dens objektivistiske og homogeniserende tendens. Analytikeren er her tilbøjelig til at lukke meningsuniverset, idet han eller hun uddrager en samlet og samlende betydning, der tænkes at ligge i værket, og ikke i relationen mellem analytiker og værk. Også udsigelsens subjekt lades ude: værket som produkt prioriteres på bekostning af værket som proces. Strukturen sættes over struktureringen. Derved bliver det også vanskeligt at gribe det specifikke ved teksten, som er bundet til udsigelsen. Det kritiseres, at subjektet, i det omfang det optræder, trækkes ud af teksten og udlægges en slags transcendent, ordnende status i forhold til teksten: det er på afstand af teksten og deltager ikke i dens betydningspil.

Stadigvæk stikordsagtigt formuleret: hvor CCCS-folkene fikserede betydningerne i deres tematiske "læsninger" af ungdomskulturer, vil Screen-folkene åbne teksterne, filmene, demonstrere deres meningspluralitet i en aktiv 'indgribende' læseakt. De vil vise, hvordan nogle meninger er trukket frem i forgrunden, mens andre lever deres liv i det skjulte. Med forkærlighed kaster de sig over klassisk-"realistiske" film for at afdække de brud og modsigelser, der dølger sig under den glatte, kausalt fremadskridende handlingsstrøm. Og de vil understrege formens, det betydningsbærendes fortrinsstilling frem for at fikse det betydende, indholdet. Enhver udtryksfigur åbner et uendeligt perspektiv mod andre udtryk. Som i leksikonets uendelige række af synonymmer bliver ethvert indhold straks til udtryk for et nyt indhold. Det betegnede bliver hele tiden betegnende i forhold til et nyt betegnet og så fremdeles. Enhver tekst citerer andre tekster, der gennemtrækker den som betydningsdannende ekkoer.

Intet udtryk er således umiddelbart gennemsigtigt for et bagvedliggende indhold. Tegnets to sider er uløseligt forbundne på den måde, at betydningerne kun eksisterer i kraft af udtrykskoden - og ikke som følge af henvisninger til en forud eksisterende virkelighed.

På denne baggrund er det ikke muligt at opretholde Roland Barthes' tidlige skelnen mellem denotation og konnotation. Denotations-begrebet forudsætter faktisk en

neutral betydning, hvor udtryk og indhold i en eller anden forstand er naturligt - og ikke kulturelt, arbitrært - forbundne med hinanden, dvs. en sammenkædning, der er forankret i henvisning til en ydre, forud eksisterende virkelighed. Denotationen er imidlertid ret besat ikke den første betydning, men den sidste - den, der frembringes ved en lukning, en begrænsning af den produktive konnotative proces.

I Barthes' tidlige formuleringer opsuger konnotationstegnet det samlede underliggende denotationstegn som sit udtryk, så denotationen bliver forsynet med et ekstra (konnotativt-mytisk) indhold. Et metategn, der tilhører den videnskabelige diskurs, tager derimod det underliggende tegn (i f.eks. myteanalysen konnotationstegnet) og gør det samlet til sit indhold, som så genfremstilles i et nyt (videnskabeligt) udtryk. Heller ikke denne formulering lader sig opretholde: det videnskabelige subjekt kan ikke transcendere det uendelige konnotationsspil. Den videnskabelige afmytificering er selv en myte. Screen-folkenes tekster 'smittes' ofte af deres analysegenstande, og bliver ret så hermetiske - eller anarkistisk-åbne - i deres eget spil med udtryksfigurer, deres ynglende terminologi. Det kan ikke undre, at flere analytikere selv har kastet sig ud i kreativt film- og video-arbejde.⁶

De værker, der er kommet ud af det, har naturligvis avantgardistisk præg. Den anden semiotiske bølge har i høj grad redet på avantgarde-tekster (jf. den førnævnte bog af Dick Hebdige). Det er i høj grad avantgardens karakteristika, der positiveres: flertydighed, åbenhed (herunder det dialogiske, det intertekstuelle), diskontinuitet, decentrering, det procesuelle osv. Når der lægges vægt på udtrykkets primat - det "poetiske" består i udtryksmaterialets selvhenvielse - sker det bl.a. under henvisning til det ubevidstes sprog med dets fortætninger og forskydninger. Alt det heterogene, det fraspaltede - dét, der er fortrængt af den dominerende kultur, kædes sammen. Også det kvindelige, ikke som essens, men som relation, hører til her og deler prædikater med det ubevidst-subversive i avantgarden. På denne måde tildeles den kvindelige synsvinkel en privilegeret plads⁷, og det har da også i nogen grad præget Screen's spalter.

Et almindeligt avantgardistisk kendetegn er fremhævelsen af processen, og undertiden analogiseres der - med baggrund i de franske aner - til markedets udviskning af produktionen, den generelle ækvivalents undertrykkelse af den fri udveksling! Det kan undertiden virke tilsvarende anstrengt, når det avantgardistisk-subversive brud

blotlægges i film, der "realistisk" udvisker deres egen udsigelse. Alle slags vinduer og indramninger, som skiller den seeende filmfigur fra det sete, kan f.eks. gøres til selvrefleksive tematiseringer af tilskuerpositionen.

Det generelle projekt synes at være at demontere og afnaturalisere realismens fortællekoder, der har gjort sig selv usynlige ved at svare til socialt indarbejdede oplevelsesmåder. Det intertekstuelle felts stereotype gentagelser har gjort sit til at frembringe den særlige realitetseffekt, der hæfter til det filmiske "normal-sprog". Realismen er ikke substantiel men formel. Den er ikke en genspejling af Virkeligheden, men et resultat af bestemte fortællekonventioner. Når Screen-folkene analyserer realistiske film af klassisk Hollywood-type er det i regelen for at gennembryde deres "sekundære bearbejdning", deres glatte overflade, der tilsyneladende uden løse ender binder handling og figurer sammen. Handlingen udfoldes omkring mulige identifikationsfigurer med psykologisk dybde, samtidig med at deres skæbne bindes til filmens 'plot'. Handlingens udfoldelse er Sandhedens monologiske udfoldelse - uden at andre stemmer kommer til orde i en mere dialogisk eller montageagtig form (det er analysens sag at give dem ørenlyd). Filmens mening er i handlingen. Udtryk og indhold klapper sammen. Ved sin upåfaldende fortællelemåde, ved sine særlige retoriske henvendelsesteknikker sletter filmen sin egen udsigelse. Det er virkeligheden, der taler. Den upersonlige fortællelemåde opnås på forskellig måde, bl.a. ved den såkaldte 'continuity'-klipping, hvor der (upåfaldende) klippes på bevægelse, eller i shot/reverse-shot-figuren, hvor stedet, hvorfra der ses, hele tiden (i næste indstilling) bliver det sete sted: fortællingen synes uden egentlig kilde.

Realismen tilbyder tilskuersubjektet en sikret position af beherskelse og overblik, samtidig med at den i kraft af sin lineære handling lukker universet og indkapsler det heterogene, der har sat handlingen i gang (ofte kvinden, der som fetichistisk objekt samtidig kan være den, der standser handlingen). Filmens ring sluttet, når verden er blevet forsynet med et adjektiv. Analyseformen, som jeg her parafraserer, udtaler sig aldrig om den empiriske tilskuer, men kun om den tilskuerposition, der er indbygget i filmens tekst. Og realismens tilrettelæggelse af positionen tager sigte på at trække tilskuersubjektet ind som sammenhængsskabende frembringer af filmens mening, idet betydningsdannelsens mangfoldighed systematisk stækkes.

Når det er ideologiens fremmeste værk at tilrettelægge subjektpositioner, er det klart, at det ikke er statiske og lukkede system-analyser, der påkalder sig interesse. Det gælder om at gribe ideologien i dens tilblivelse, i subjektets konstituering i sproget - her filmsproget. Derfor begrænser analyserne sig ofte til korte, repræsentative sekvenser. Hvor hele film analyseres bliver det ofte til meget omstændelige 'slow'-motion'-analyser, der kronologisk følger, hvorledes tilskueren ledes gennem universet.⁸

I forlængelse af interessen for de subjektpositioner, som forskellige filmiske virkelighedskonstruktioner tilrettelægger, bliver 'blikket' et centralt analysetema i Screen. Der opereres med forskellige bliktyper, bl.a. det narcissistiske blik, der er grundlaget for identifikationer, og det voyeuristiske blik, der lægger op til identifikation med det allestedsnærværende kamera. Heri ligger nogle spændende ansatser¹⁰, men i de foreliggende analyser kan der være en tendens til ret så vidtgående tolkninger, der hypotetiserer de bagvedliggende infantile mønstre (omkring især 'spejlfasen' og kastraktionskomplekset) og generaliserer fremstillingskodernes ideologiske implikationer. I realiteten er det subjekt, der arbejdes med, ret så abstrakt, og der er en generel tilbøjelighed til at se bort fra de forskellige koders socialt formidlede samspil i filmmediet.

Montage og realisme er i fare for begge at blive ret så udifferentierede begreber i Screen. Montagen synes ofte at være den eneste æstetiske modstandsform, der bliver tilbage: den - og kun den - kan dekonstruere den dominerende ideologi ved at nedbryde dens fremstillingsform. Den samme tendens til at identificere subjektposition, filmsprog og ideologi kan spores i den noget udifferentierede behandling af realismen, det klassiske filmsprog, der forekommer 'naturligt' ved at genindspille subjektets basale konstituering som tilsyneladende sammenhængende.¹¹

Fiske og Hartley om fjernsynets sprog

Både hos Fiske og Hartley og hos Ellis er modstillingen af realisme og montage central. Men mens Ellis udnytter Screens tematisering af subjektpositioner og bliktyper, forbliver Fiske og Hartley stort set inden for samme teoretiske univers som CCCS, når de forsøger at indkredse fjernsynets sprog.

Fjernsynets sprog, som den danske udgave af Fiske og Hartleys bog er kommet til at hedde, er en meget omhyggelig udgivelse. Oversættelsen er udmærket og præcis, og bogens redaktører har forsynet den med en indledning og et oplysende efterskrift, der forsøger at råde bod på, at bogen er indrettet efter engelske forhold. Fodnoter referer til dansk litteratur og til udsendelser i dansk TV, som modsvarer dem, der omtales i Fiske og Hartleys tekst. Desuden er originalens anoterede bibliografi suppleret med (ukommenterede) henvisninger til dansk litteratur.

I bogens indledning er redaktørerne læserne behjælpelig med en barmhjertig vejledning, der anbefaler den forudsætningsløse læser at begynde med de analytiske kapitler for efterhånden at arbejde sig frem i bogen fra de mere specielle til de mere almene teoretiske afsnit. Dette forslag til at læse bogen baglæns er rimeligt og fornuftigt. Selvom man undertiden kan være i tvivl om enkeltheder i F/Hs "læsninger", er de analytiske afsnit de absolut mest interessante. Underholdningsudsendelser ses her som ritualiserede, tematiske gennemspilninger af hverdagslivets konflikter og modsætninger, der forskydes eller harmoniseres. Det vises f.eks. hvordan visse quizudsendelsers pointe ligefrem er at konkurrencemomentet forflygtiges, idet ethvert lighedstegn mellem fiasko og utilstrækkelighed ophæves. Kropsprog (herunder 'adfærdsironi') og koder mht. påklædning inddrages på udmærket måde i disse analyser af danse-, sports- og quiz-udsendelser. Der er ingen tvivl om, at F/Hs læsninger af denne i forvejen ritualiserede adfærd kan virke igangsættende for et videre arbejde.

Redaktørernes læservejledning siger imidlertid indirekte noget om bogens disposition. De teoretiske afsnit er ikke synderlig nødvendige for de efterfølgende analyser, og bogens introduktion til semiotikken er man næsten bedst tjent med at springe over: den er faktisk mere forvirrende end klargørende. Sem og bogstav bringes f.eks. på niveau som "mindste betydningsdannende enhed" (s. 55), idet oversættelsen behændigt undgår at tage stilling til om 'signifying units' henviser til mindste betydningsadskillende eller betydningsbærende enhed. Når F/H vælger at tale om bogstaver i stedet for fonemer er det efter min opfattelse ikke nogen heldig pædagogisk forkortning.

Heller ikke de to forfatteres anvendelse af metonymi-begrebet er egnet til at

skabe klarhed. Det strækkes længere end det kan tåle, bruges så at sige noget metaforisk: i Fiskes Introduction to Communication Studies forbindes metonymi ikke alene med 'realisme', men også med indeksikalitet (s. 98). I samme bog er præsentationen af redundansbegrebet heller ikke særlig præcis: dét, Roman Jakobson i sin kommunikationsmodel kalder den "faktiske funktion" - der vedrører skabelse og vedligeholdelse af kommunikationsrelationer - hævdes at være særlig redundant: der tilføjes nemlig ingen ny kommunikation (s. 15). En sådan påstand kræver en ret snæver opfattelse af kommunikationsindhold, og jeg synes ikke der insisteres tilstrækkeligt på forskellen mellem den redundans, der eksternt kan tilskrives en meddelelses overensstemmelse med almene forventninger og den redundans, der internt er nødvendig for at et værk - f.eks. af mere 'poetisk' karakter - overhovedet kan "sikre" sine betydninger, kommunikere. Og det er i hvert fald lidt hurtigere at forbinde en teknisk term som redundans med opretholdelse af "status quo" (s. 17).

Fjernsynets sprog indeholder en rimeligt oplysende præsentation af gængse systematiseringer af fjernsynets funktioner, og Fiskes Introduction rummer en instruktiv gennemgang af forskellige lineære og mere eller mindre abstrakte kommunikationsmodeller: bl.a. Shannon og Weaver, Laswell og Newcomb gennemgås som eksempler på en procesorienteret tilgang. Begge bøger giver en god og velargumenteret kritik af kvantitativ indholdsanalyse. Ikke mindst i Fiskes introduktionsbog er der gjort en del ud af at præsentere Gerbners arbejder inden for området, idet Fiske her øjner samarbejds muligheder i forhold til semiotiske analyser: medievold sammenlignes ikke mekanisk med virkelighedens vold, men ses som symbolske fremstillinger af magt og indflydelse i samfundet. Sociale gruppers positioner i voldsrelationerne anskues som udtryk for deres centrale eller afvigende status. Også i kvantificering af formelle størrelser ser Fiske muligheder: f.eks. mht. klipperytme og frekvens af billedtyper.

Fiske og Hartleys bøger er alle forankrede i den strukturelle og værkorienterede indholdsanalyse. I Understanding News gør Hartley imidlertid et forsøg på at forbinde den semiotiske inspiration med synspunkter fra fænomenologisk videnssociologi (især Berger og Luckmann). Det er der kommet nogle udmærkede og instruktive afsnit ud af. Det fremstilles således meget anskueligt hvordan socialt frembragte relevansstrukturer - og ikke begivenheden 'i sig selv', 'referenten' - er

afgørende for, hvad der overhovedet kan blive til en 'nyhed'.

Medierne fremstår som det centrale sted for artikulation af samfundets fællesforståelse. Deres kategorisering og definition af omverdenens fænomener er resultat af en given magtbalance, i forlængelse af Gramsci og Althusers ideologiopfattelser, er der ikke tale om en fuldstændigt sammenhængende, monolitisk 'commonsense'. Denne er der ikke blot i forvejen; den skabes, idet der appelleres til den. Subjektet får identitet i og med at det fortolker sig selv i forhold til fællesforståelser. Disse opretholdes ikke så meget ved dét, der siges, som ved dét, der ikke siges. De udgør for en stor del det ikke-tematiserede fundament, dét, der blot tages for givet. De angiver mulighedshorisonten, afstikker grænser for tanke og handling.

Massemedierne har for Fiske og Hartley en rolle, der svarer til mundtlige kulturers rapsode: han talte ud fra kulturens midte, artikulerede og forudsatte den viden og de forestillinger, der var fælles for samfundet. En sådan rolle tillægger Fiske og Hartley TV i deres fælles bog. Centralt i Fjernsynets sprog - som overgang mellem de teoretiske og de analytiske afsnit - fremlægger de den grundlæggende idé med bogen. De to forfattere ønsker at aflæse kulturen gennem fjernsynet, som befinder sig i et spændingsfelt mellem en herskende og en "fortrængt" kultur. Man får næsten indtrykket af en etnografisk-antropologisk 'approach', når F/H taler om fjernsynet som 'skjald', når seriefilmernes genkomne motiver sammenlignes med folkeeventyrenes, eller når de faste indlednings- og afslutningssekvenser, der tjener til at markere indsnit i programfladen, benævnes som "overgangsritualer". Som skjald ('rapsode' havde efter min mening givet mere dækkende associationer som oversættelse af 'bardic television') er fjernsynet 'socio-centralt'. Det trækker i retning af kulturens midte: perspektiver og tænkemåder, der tilhører grupper i kulturens "periferi" kan kun komme frem i formidlet form. Arbejderkultur bliver f.eks. i fodboldudsendelserne til (mellemlags-) "folkekultur": det fysiske nærvær, den kollektive og lokalbundne oplevelse erstattes af den abstrakte og objektive bedømmelse.

Imidlertid kan fjernsynet if. H/F aldrig helt fornægte sin beslægtethed med en mere autentisk folkelig kultur. I bogens indledning foretager de - med visse forebehold, ganske vist - en sammenligning mellem fjernsynets og det elizabethanske teaters folkelighed, idet de ser en parallel i den elitære nedlæghed, de begge

er blevet udsat for. Mere reel er F/Hs påvisning af TV-underholdningens rødder i en folkelig varieté/music-hall-tradition. Men de er for mig at se stærkt tilbøjelige til at tilskrive fjernsynet en mundtlig og 'ikke-logisk' natur, der blot er blevet overlejret af en herskende litterær middelklassekultur. Denne forvrænger de 'frigørende muligheder' der 'oprindeligt' ligger i fjernsynets 'begrænsede kode', som det hedder med en løs henvisning til Bernsteins (problematiske) kodeteori. Samtidig tillægges fjernsynet en slags indbygget fremmedgørelseseffekt, der følger af dets uformidlede montage af uforenelige synspunkter. Fjernsynets dynamiske, episodiske og konkrete karakter modsætter sig abstraktionen, det statiske og det logisk-lineære ('realismen'), som kunne dække over samfundets brudflader. Fjernsynets indkodere vil således i længden have svært ved at presse deres middelklasseperspektiv ned over mediet. Og selvom de skulle have held med sig i deres forehavende, udstyrer F/H generøst seeren med en - ikke nærmere specificeret - frihed til divergerende afkodning.

Denne betoning af det åbne og "dialogiske" i enhver tolkning uddybes imidlertid en smule i Hartleys nyhedsbog; her tales om at 'formen' kan få overtaget i forhold til 'indholdet', og der henvises til Bernsteins kobling mellem begrænset kode og positions-orienteret familief orm på den ene side, og mellem den elaborerede kode og person-orienterede familief orm på den anden (s. 150 f). Hermed antydes muligheden af den strukturelle modstand, der kunne ligge i en rolle-orienteret og ikke-individualiserende afkodning af mediebudskabet.

Dybest set er fjernsyn og proletariat således forbundsfæller if. Fiske og Hartley. Det er jo rart at vide, men en mere realistisk bedømmelse af sagen ville nok have krævet, at F/H havde forankret deres analyser socialhistorisk og havde specificeret deres almene betragtninger over fjernsynets rolle i "kulturen" til en mere konkret analyse af de institutionelle rammer for dets virke som samfundets 'skjald'.

Ellis om filmens og fjernsynets æstetik

De institutionelle rammer er i højere grad inddraget i John Ellis' Visible Fictions, der er et forsøg på sammenlignende karakteristik af fjernsynets og filmens æstetik. Ellis er helt på det rene med at gængse forestillinger om hvad en 'film' er,

stadigvæk har rødder i den klassiske Hollywood-periode 1915-55. Man kan næppe skyde ham i skoene, at han er tilbøjelig til at lade de "stiliserede" modsætninger fremstå som filmen og fjernsynet slet og ret. "Idealtyperne" repræsenterer ikke de to mediers "natur". Alligevel synes jeg bogens fravær af historiske specifikationer kan give associationer til ældre filmæstetiks forsøg på at indkredse mediets "væsen".

Modstillingen af TV og film er fremstillingens omdrejningspunkt, og den udførlige redegørelse for britisk filmindustri - med dens gentagne forsøg på at erobre markedsandele i USA - virker lidt overflødig i forhold til bogens hovedsigte. Det samme gælder bogens slutkapitel, der bl.a. diskuterer de strukturelt modsatte interesser hos hardware- og soft-ware fabrikanter og påpeger den teknologiske "bias", der f.eks. ligger i mangelfuld udvikling af apparatur til videoprojektion. Næstsidste kapitel -om "British Independent Cinema" - leverer målestokken, utopien bag Ellis' fremstilling: han ønsker sig tydeligvis et aktivt, organiseret publikum, der diskuterer film præget af en montageagtig, åben form - en filmtype, der er i stand til at tematisere såvel sin egen som andre produkters fremstillingsform.

Ellis gennemfører sin medie-sammenligning på forskellige niveauer: fortælleformer, stedet for oplevelsen, tilskuerholdningen, kombinationen af lyd og billede, produktionsforhold.

Hvad fjernsynets foretrukne fortællemåde angår er Ellis i meget god overensstemmelse med Fiske og Hartely. Han betragter serien som fjernsynets paradigmatisk form. Hvor filmen traditionelt fortæller en afsluttet, dvs. 'fortidig' historie, er serien en åben, 'aktuel' form. Serien er (også i den enkelte udsendelse) præget af selvstændige segmenter, uden særlig kausalsammenhæng, og den kan fortsætte i det uendelige omkring samme tematik og personkonstellation (idet 'skurkene' i regelen er mest udskiftelige). Som en slags parallel til nyhedsudsendelserne er der tale om stadig 'opdatering' af begivenhederne, der aldrig bringes til endelig afslutning. Hvor film sammenfatter hændelserne i endelige fortolkninger, byder fjernsynet kun på foreløbige slutninger. Det er principielt uden egentlig hukommelse: episoderne er opsplittede, indkapslede i sig selv, lader sig forstå selv for en stadig afledt opmærksomhed. Det afgørende for tilskuere er blot at være 'på højde' med de

stadigt vekslende begivenheder. Denne modsætning hænger sammen med tilskuerpositionen. Filmforevisning foregår på et særligt, offentligt sted; den har karakter af en ene-stående begivenhed, hvor det mørke rum tillader at tilskueren fascineres af det store, detaljerede billede og fanges ind i det fremadskridende forløb. Tilskueren er en voyeur, der ser uden selv at blive set, og som hele tiden ønsker at se mere. Men samtidig nærer han (eller hun) et fetichistisk ønske om at overvinde afstanden til det sete, smelte sammen med det fastholdte billede. TV-kikkerens situation er præget af langt mindre intensitet. TV-apparatet er del af de dagligdags, hjemlige omgivelser, der henligger i normal belysning. Øjens-lysten er ikke den samme som i forbindelse med film; den følelsesmæssige investering i det lille billede er betydeligt mindre. TV-billedets nøgne, informationsfattige karakter må kompenseres ved hyppige billedskift, og lyden spiller en langt større rolle end i film som opmærksomhedsskabende faktor: i konkurrence med de hjemlige omgivelser skal den hele tiden fange tilskuerens flygtige interesse. Lydsiden benyttes mere bastant end i filmen: detaljer fremhæves, kendingsmelodier markerer nyt program. 'Dåselatterens' funktion er ikke så meget at virke smittende, som at trække tilskuerens opmærksomhed tilbage til skærmen.

TV er et 'hjemligt medium' i mere end én forstand. Det er familiens normalitet, der leverer forståelseskategorier til oplevelsen af den store, foranderlige og konfliktfyldte verden udenfor. Man er if. Ellis indforstået med fjernsynet, der i modsætning til filmens anonyme udsigelsesform er præget af direkte henvendelse. Sammen med fjernsynet ser man ud på en verden, der passerer revy. Det hjemlige, daglige perspektiv støttes af programlægningen, der er afstemt efter "normalfamiliens" tidsrytme.

Personerne på TV-skærmen bliver hurtigt gamle kendinge, nærmest familiemedlemmer. Skuespillerne smelter i almindelig bevidsthed sammen med deres roller. Hvad der sker dem, har nyhedsværdi. Filmstjernerne derimod lever af modsætningen mellem det oftest modsætningsfyldte og gådefyldte "image", der markedsføres i de andre medier, og den konkrete - men sjældne - indløsning i de enkelte film. Denne 'indløsning' kan have forskellig karakter, men er aldrig fulstændig. Stjernerne er if. Ellis underlagt noget, der svarer til det, Barthes har kaldt 'foto-effekten', dvs. fotografiets paradoksale samtidighed af nærvær og fravær. Stjernen er på én gang almindeligt menneske og 'myte', tilgængelig og utilgængelig.¹²

Stjernesystemet kan ligesom genresystemet tjene til at specificere de enkelte produkter, og fokuseringen på enkeltpersoner (også f.eks. "stjerne-instruktører") er afgørende for (nutidens) filmproduktion: den har karakter af enkeltentrepriser, hvor et produktionsteam sammensættes med henblik på et bestemt projekt. I modsætning til fjernsynsselskaberne, der kan arbejde med et totalt out-put, er filmproduktionens økonomiske grundlag den enkelte film. Fjernsynsproduktionens finansiering og indtjening er langt mere sikret og kalkulerbar end filmfremstillingens, og mens forevisningsleddet kan fordele risikoen på mange film, er produktionen risikobetonet ved f.eks. at have store summer bundet i den ofte uberegnelige optagelsesfase. Kun i Hollywoods storhedstid har filmområdet kendt til vertikal integration i større målestok. Som typisk mere integrerede institutioner har fjernsynsselskaberne kunnet overtage metoder fra det klassiske Hollywoods studier. Men opsplittningen og rutiniseringen af arbejdet har kunnet drives langt videre. Herved har de enkelte selskaber kunnet udvikle et anonymiseret, stilistisk enhedspræg, der gør det kreative personale udskifteligt.

Som centralt fænomen har filmen måttet afgive sin rolle til fjernsynet, men har if. Ellis til gengæld opnået status som noget finere og mere 'kulturelt' (også på fjernsynsskærmen). Filmen er blevet tvunget ud i kraftig differentiering, har måttet indrette sig på specificerede publikumsgrupper. Filmen har ofte fungeret som leverandør af prototyper til TV-serier, og har i det hele taget efter Ellis' opfattelse været stedet for æstetisk og indholdsmæssig innovation, hvor TV er langt mere konservativt.

Ellis' fremstilling rummer naturligvis en række nuanceringer og konkretiseringer, som jeg ikke har kunnet medtage. Ellis' 'stiliseringer' er uden tvivl af værdi i det omfang de afspejler tendenser i de mest fremskredne TV-lande. Som nævnt er han mere opmærksom på de institutionelle betingelser for fjernsynets - og filmens - virksomhed end Fiske og Hartley: en opsplittet, montageagtig form er ikke i sig selv 'bevidstgørende'. Under givne betingelser kan den måske snarest fremme en vis kynisk distance. Han tillægger i hvert fald ikke fjernsynet nogle "oprindelige" potentialer, og synes i sin utopi at ville forene udvalgte træk fra begge medier. Men han overvurderer, synes jeg, den traditionelle filmrealismes sejlivethed. For mig at se har filmen stadigt mere nærmet sig tv-formen med dens mere mosaikagtige åbenhed. Hvis dét er rigtigt, må man til forklaring af forholdet benytte

andre tilgange end Ellis: det bliver nødvendigt at undersøge den historiske og social-psykologiske baggrund for de to mediers udvikling. Det må gælde for film som for fjernsyn (eller ungdomskulturer) at det er blevet stadig vanskeligere at opretholde sammenhængsskabende og omfattende forståelser af omverdenen. Som Ellis fremstiller sagen skulle det først og fremmest være fjernsynet, der også i denne forstand er "samtidigt".

Jeg synes Ellis med sin bog har givet et spændende grundlag for en videre diskussion.

Noter

1. John Fiske og John Hartley: *Fjernsynets sprog*, Nyt Nordisk Forlag, Kbh. 1981. Efterskrift ved Erik Nordahl Svendsen og Mogens Schmidt. Ovs. af Kim Schrøder. Eng. udg.: Reading Television, Methuen (New Accents), London 1978. Hver for sig har forfatterne skrevet to bøger, der inddrages i den følgende omtale. Det drejer sig om John Fiske: Introduction to Communication Studies, Methuen, London 1982 og John Hartley: Understanding News, Methuen, London 1982.
2. John Ellis: Visible Fictions, Routledge & Kegan Paul, London 1982.
3. Keld Vorup Sørensen har i sin artikel "Hvad kommer os stakkels Polen ved?" (In: Svend Erik Larsen og Carsten Nicolaisen (red.): Billeder - læst og påskrevet, Odense Universitets Forlag, 1983) ladet sig inspirere af bogen. Meget rimeligt plæderer han for en tværgående analyse af programfladen frem for isolerede udsendelsesanalyser, og han udnytter Fiske og Hartleys begreb om TVs "etnocentricitet" i sin analyse af dansk fjernsyns Polens-dækning. -Min anmeldelse af Fiske og Hartleys bog har - i lidt anden form - været publiceret i SILAU, Skrifter fra Institut for Litteraturhistorie, 11/1983, Århus Universitet.
4. Den engelske subkulturteori er efterhånden introduceret ret omfattende herhjemme. Jeg vil derfor behandle CCCS lidt mere antydende end Screen.

Birmingham-'skolen' er f.eks. udførligt introduceret i Joi Bai: "Storbyens magikere". In: Bidrag 16/83.

5. Dick Hebdige: Subculture. The meaning of Style, Methuen, London 1979. Joi Bai har behandlet punkens forhold til avantgardekultur i "Dadada - it is all I want to say to you" IN: Grus, 3. årg., nr. 6, 1982. Forholdet mellem ungdomskultur og avantgardekultur har jeg selv tematiseret i artiklen "Ungdomskultur og billedpædagogik". In: Bidrag 17/83.
6. Screen-traditionen har forbindelseslinjer til den såkaldte "dekonstruktion", der afviser klar grænsedragning mellem litteratur og litteraturkritik: begge aktiviteter er inddraget i sprogets åbne og fundamentalt metaforiske betydningsspil. En god introduktion gives i 'New Accent'-seriens regi, nemlig Christopher Norris: Deconstruction, Methuen, London 1982.
7. Screen har i høj grad været med til at fremme en feministisk filmforskning, dvs. en forskning med et feministisk perspektiv, ikke med særegne metodiske fremgangsmåder. Annette Kuhn: Women's Pictures, Routledge & Kegan Paul giver en pædagogisk introduktion til denne side af traditionen. Jf. også i denne sammenhæng Jens Toft: "Notater om nogle nyere kvindefilm og kvindeæstetik". In: Bidrag 15/82.
8. Roland Barthes har leveret et forbillede i sin kendte analyse af Balzacs novelle Sarassine for både Cahiérs du Cinéma-redaktionens kollektive symptomalæsning af John Fords Young Mr. Lincoln og Stephen Heaths store analyse af Orson Welles' Touch of Evil ("Film and System: Terms of Analysis" IN: Screen, vol. 16 no. 1/2 (spring/summer), 1975). Analysen har ofte nærmest karakter af arbejdsnotater. Heath er nok en af de mest fremtrædende Screen-skribenter og et udvalg af hans - gennemgående interessante - artikler er samlet i Questions of Cinema, Macmillan, London 1981. - Barthes' Sarassine-analyse er på klar måde gennemgået i Rosalind Coward and John Ellis: Language and Materialism. Developments in Semiology and the Theory of the Subject, Routledge & Kegan Paul, London 1977, som jeg i det hele taget har kunnet udnytte i denne fremstilling.

10. En frugtbar måde at udnytte inspirationen på er for mig at se Jens Tofts "Filmsprog, drift og ideologi i Den blå Engel" publiceret i den i note 3 anførte antologi. Jf. også i samme antologi Henning Pryds artikel: "Det filmiske tekstsystem og 'blikket' i Jytte Rex: Achilleshælen er mit våben".
11. CCCS-folk har ret udførligt kritiseret Screens positioner. Således Stuart Hall: "Recent developments in theories of language and ideology: a critical note" og Dave Morley: "Texts, readers, subjects". Begge artikler er publiceret i Stuart Hall m.fl. (red.): Culture, Media, Language, Hutchinson, London 1982. Jf. også Bill Nichols: Ideology and the Image, Indiana University Press, Bloomington 1981.
12. Forskellige teoretiske og analytiske tilgange til stjernefænomenet er udmærket præsenteret i Richard Dyer: Stars, British Film Institute, London 1979.

Anders Troelsen er adjunkt ved Æstetisk Kulturarbejde, Aarhus Universitet.