

Fjernsynsdiskursens indkodning og afkodning

Stuart Hall

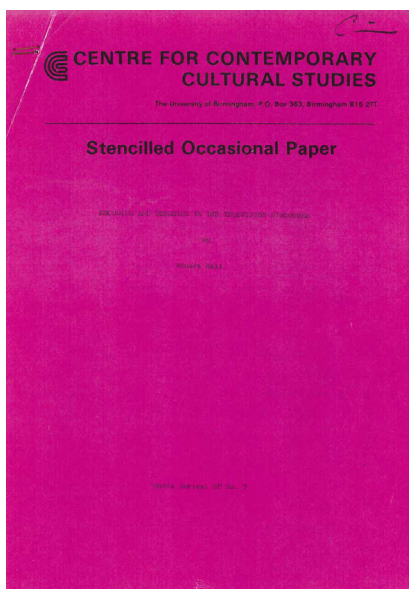
Oversættelse Kim Schrøder

MedieKultur 2015, 58, 131-149

Published by SMID | Society of Media researchers In Denmark | www.smid.dk

The online version of this text can be found open access at www.mediekultur.dk

Et oplæg til Europarådets kollokvium om "Oplæring i kritisk læsning af fjernsynets sprog", arrangeret af Europarådet og Center for Masekommunikationsforskning, Leicester Universitet, september 1973. Trykt som stencilleret arbejdspapir nr. 7 i skriftserien om medier.



Den originale engelske tekst kan findes på The Centre for Contemporary Cultural Studies' hjemmeside <http://www.birmingham.ac.uk/schools/historycultures/departments/history/research/projects/cccs/index.aspx> under 'Centre Publications'

Dette kollokvium er blevet defineret i forhold til to temaer: det snævert fokuserede tema, der handler om 'fjernsynsprojets' beskaffenhed, og den meget generelle og diffuse optagethed af kulturpolitiske initiativer. Ved første øjekast ser disse to temaer ud til at pege i hver sin retning: Det første lægger op til at diskutere formelle tegnteoretiske spørgsmål, mens det andet peger i retning af politiske initiativer i samfundet. Det er imidlertid min hensigt at holde disse to temaer sammen i en fælles forståelsesramme. Det er mit formål at foreslå, at når man vil analysere kultur, så er forbindelsen mellem samfundsstrukturer og -processer på den ene side og på den anden side formelle symbolske strukturer helt afgørende.

Fjernsynsprojets kommunikative kredsløb

Jeg vil i det følgende strukturere mine overvejelser i relation til spørgsmålet om de to momenter 'indkodning' og 'afkodning' i den kommunikative proces. Og fra dette udgangspunkt vil jeg argumentere for, at i samfund som vores kan kommunikationen mellem den elite, der behersker fjernsynets og radioens afsenderside, og de seere og lyttere, der udgør modtagersiden, karakteriseres som nødvendigvis en form for 'systematisk forvrænget kommunikation'. Denne argumentation har dernæst direkte konsekvenser for 'kulturpolitikken' og især for den del af den, der under betegnelsen uddannelsespolitik har til formål at 'hjælpe modtagerne med at modtage fjernsynskommunikationen bedre, mere effektivt'.

Jeg vil derfor i denne sammenhæng holde fast ved mit udgangspunkt i en semiotisk-sprogvidenskabelig tilgang til 'fjernsynets sprog'; men jeg vil også foreslå, at dette perspektiv rettelig hænger sammen med på den ene side samfundsmæssige og økonomiske strukturer og på den anden side med det, som Umberto Eco for nylig har kaldt 'kulturernes logik'.¹ Det betyder, at selv om jeg anvender et semiotisk perspektiv, så anser jeg ikke dette for at indikere en lukket, udelukkende formalistisk interesse i fjernsynsdiskursens iboende organisering. Det omfatter også en interesse for den kommunikative proces's 'samfundsmæssige relationer', og ganske særligt for de forskellige typer af 'kompetencer' det kræver at bruge fjernsynsprojekt på både afsender- og modtagersiden.²

I sit oplæg³ har Professor Halloran berettiget nævnt spørgsmålet om at undersøge 'hele massekommunikationsprocessen', fra budskabets produktionsstruktur i den ene ende til modtagernes oplevelse og 'brug' i den anden ende. Dette fokus på 'den samlede kommunikative proces' er både omfattende og rigtigt og kommer på det helt rigtige tidspunkt. Men samtidig må vi minde hinanden om, at der er noget helt specielt ved dette produkt og omstændighederne omkring de produktions- og cirkulationspraksisser, der frembringer det, som adskiller det fra andre former for produktion. Produktionsprocessernes og -strukturernes 'genstand' er i tilfældet fjernsyn frembringelsen af et budskab, dvs. et specifikt tegnæssigt udtryksmiddel, eller snarere udtryksmidler, der ligesom enhver anden form for kommunikation eller sprog er organiseret gennem koder, der fungerer i forhold til syntagmatiske diskurskæder. Produktionsapparatet og -strukturerne udsender på et bestemt

tidspunkt et symbolsk udtryksmiddel frembragt i overensstemmelse med 'sprogets' regler. Det er i form af sådan et 'fænomen', at 'produktets' cirkulation dernæst finder sted. Selvfølgelig kræver selve transmissionen af dette symbolske udtryksmiddel et materielt underlag – videobånd, film, transmissions- og modtagelsesapparater osv. Det er også i denne symbolske form, at 'produktets' reception og dets distribution til forskellige modtagersegmenter foregår. Når det så er sket, må der foregå en oversættelse af budskabet til samfundsmæssige strukturer for at fuldende produktets kredsløb.

Selv om vi ikke på nogen måde må begrænse analysen til kun at følge de ledetråde, der fremkommer gennem kvantitativ indholdsanalyse af budskabet,⁴ må vi derfor anerkende, at budskabets symbolske form har en privilegeret status i det kommunikative kredsløb, og at 'indkodningens' og 'afkodningens' øjeblikke – til trods for deres kun 'relativt selvstændige' status i den samlede kommunikative proces – er bestemmende øjeblikke. Den rå historiske begivenhed kan ikke i sin rå form transmitteres af fx en tv-nyhedsudsendelse. Den kan kun udtrykkes gennem fjernsynssprogets audiovisuelle former. I samme øjeblik den historiske begivenhed bliver underlagt det sproglige tegn, bliver den underlagt alle de komplekse formelle 'regler', som sproget udtrykker sig igennem. Det kan udtrykkes gennem det paradoks, at begivenheden må blive til en 'historie', før den kan blive til en kommunikativ begivenhed. I det øjeblik er sprogets formelle underregler 'dominerende', men selvfølgelig uden at kunne underordne den således udtrykte historiske begivenhed, eller de historiske konsekvenser af at begivenheden blev udtrykt på denne måde, så de bliver til det rene ingenting.

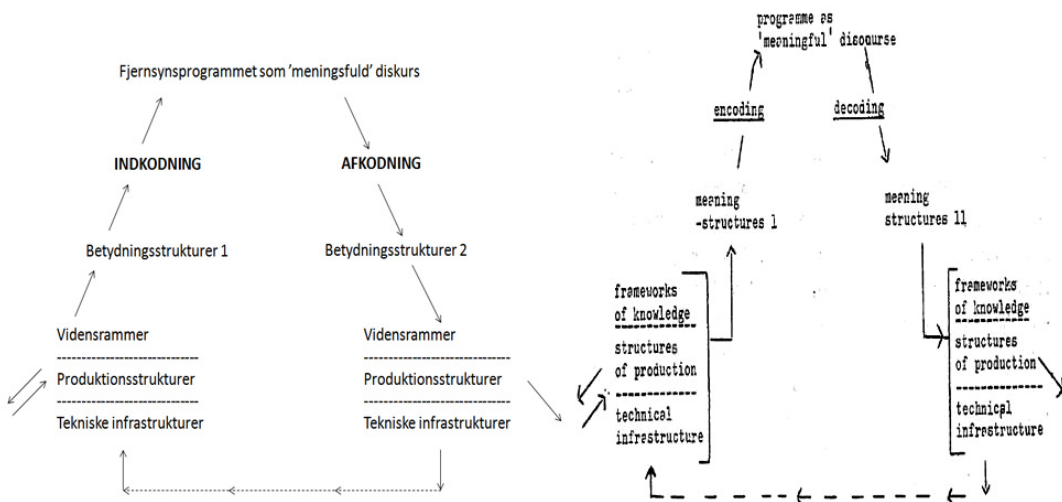
'Budskabsformen' er den form, som begivenheden nødvendigvis må fremvise sig i, når den bevæger sig fra afsender til modtager. Overførslen til og fra 'budskabsformen', eller betydningsdimensionen (eller budskabets udvekslingsmodus), er derfor ikke et vilkårligt 'øjeblik', som vi kan tage op eller lade ligge efter for godt befindende. Budskabsformen er et bestemmende øjeblik, selv om den på et andet niveau kun omfatter det kommunikative systems overfladebevægelser, og selv om den i næste omgang må integreres i de basale kommunikative relationer, som den kun udgør en del af.

Med dette generelle udgangspunkt kan vi groft karakterisere det kommunikative kredsløb på denne måde: Tv-institutionernes strukturer, med deres produktionsnetværk, organiserede rutiner og tekniske infrastrukturer er nødvendige for at producere programmet. Produktion er her budskabets første skridt: kredsløbet begynder så at sige her. Produktionsprocessen er naturligvis rammesat af betydninger og ideer: Det er praktisk viden om produktionsrutiner, tekniske kompetencer, professionsideologier, institutionsviden, definitioner og antagelser, fx om modtagerne, der rammesætter programmets vej gennem produktionsstrukturen. Men selv om fjernsynets produktionsstrukturer er ophav til fjernsynsbudskabet, udgør de ikke et lukket system. De henter emner, måder at behandle dem på, dagsordener, begivenheder, personale, billeder af seerne, og 'måder at definere situationen på' fra det større sociokulturelle og politiske system, som de kun udgør en differentieret del af. Philip Elliott har udtrykt dette præcist i sin diskussion af måden, hvorpå seerne både er fjernsynsbudskabets kilde og modtagere. Budskabets cirkulation og reception er således

'momenter' i fjernsynets produktionsproces og er gennem nogle skæve og strukturerede feedback-mekanismer indbygget i selve produktionsprocessen. Brugen eller receptionen af fjernsynsbudskabet er således selv et 'moment' i produktionsprocessen, selvom denne er 'dominerende', fordi den er 'udgangspunktet for budskabets aktualisering'. Fjernsynsbudskabets produktion og reception er derfor ikke identiske, men de er forbundne: De er differentierede momenter i den helhed, der udgøres af den samlede kommunikative proces.

Men på et givet punkt må fjernsynsstrukturere overlevere et indkodet budskab som et stykke betydningsbærende diskurs. Produktionens institutionelle og samfundsmæssige relationer må overgå til og passere igennem sprogformen for at produktet kan blive 'aktualiseret'. Dette er starten på et næste differentieret moment, hvori diskursens og sprogets formelle regler opererer. Først budskabet kan have en 'effekt' (hvordan man så vil definere det) eller tilfredsstillende et 'behov' eller blive bragt i anvendelse, må det blive opfattet som meningsfuld diskurs og afkodet som meningsfuldt. Det er dette sæt af afkodede betydninger, der 'har en effekt', påvirker, underholder, indlærer eller overtaler, med særdeles komplekse perceptionsmæssige, kognitive, emotionelle, ideologiske eller adfærdsmæssige konsekvenser. I ét bestemt øjeblik bruger strukturen en kode og overleverer et 'budskab': I et andet bestemt øjeblik overleveres 'budskabet', gennem dets afkodning, til en ny struktur. Vi skulle nu være klar over, at denne overlevering til seerreceptionsstrukturer og -anvendelser ikke kan forstås i simple adfærdsmæssige begreber. Effekter, brug, og 'tilfredsstillelser' er i sig selv rammesat af forståelsesstrukturer og af sociale og økonomiske strukturer, der former budskabets 'aktualisering' ved forløbets receptionsende, og som muliggør at sprogligt udtrykte betydninger kan omsættes til adfærd eller bevidsthedsformer (se Figur 1).

Det er indlysende, at det, vi i Figur 1 har kaldt Betydningsstrukturer I og Betydningsstrukturer II, ikke behøver at være det samme. De udgør ikke en 'umiddelbar enshed'. Indkodningens og afkodningens koder behøver ikke at være fuldstændig symmetriske. Graden af symmetri – dvs. graden af 'forståelse' og 'misforståelse' i den kommunikative udveksling



– afhænger på den ene side af graden af symmetri/asymmetri mellem indkoder-producentens og afkoder-producentens *positioner*, og på den anden side af graden af identitet/ikke-identitet mellem de *koder*, der på fuldstændig eller ufuldstændig vis overfører, afbryder eller systematisk forvrænger det, der er blevet overført.

Den manglende overensstemmelse mellem koderne har meget at gøre med de strukturelle forskelle mellem tv-institutionerne og seerne. Men den har også noget at gøre med asymmetrien mellem kilde og modtager i det øjeblik, hvor forvandlingen til og fra budskabsformen sker. Det, der hedder 'forvrængning' eller 'misforståelser', opstår præcis på grund af den manglende ækvivalens mellem de to parter i den kommunikative udveksling. Det er så igen det, der definerer den 'relative autonomi', men også det, der er 'bestemende' ved den måde, hvorpå budskabets sproglige udtryksform opstår og tilegnes.

Anvendelsen af dette skitseagtige paradigme er allerede i færd med at forandre vores forståelse af fjernsynets 'indhold'. Og vi begynder så småt at se, hvordan det også kan forandre vores forståelse af seernes reception og respons. Man har før inden for kommunikationsforskningen talt om, at en æra begynder eller slutter. Så derfor skal man træde varsomt. Men der ser ud til at være et vist grundlag for at tro, at en ny og spændende fase i modtagerforskningen er ved at åbne sig. Ved begge ender af den kommunikative proces er der udsigt til, at brugen af det semiotiske paradigme kan fortrænge den hårdnakkede behaviorisme, der har plaget medieforskningen i så mange år. Selv om vi godt ved, at et fjernsynsprogram ikke er et adfærdsinput, der minder om en reflekshammer på en knæskal, forekommer det indtil nu at have været umuligt for forskere at sætte den kommunikative proces på begreb uden at henfalde til en eller anden variant af lavtflyvende behaviorisme. Som George Gerber har sagt det, så ved vi, at repræsentationer af vold på tv-skærmen 'ikke er vold, men budskaber om vold'.⁵ Men alligevel er vi fortsat med at undersøge spørgsmålet om medievold, som om vi var ude af stand til at fatte denne epistemologiske skelnen.

Westerngenrens betydninger som fjernsynsdiskurs

Lad os tage et eksempel fra fjernsynets drama- og underholdningsområde og prøve at vise, hvordan den indsigt at fjernsynet er en diskurs – en kommunikativ og ikke bare en adfærdsmæssig begivenhed – påvirker et traditionelt forskningsområde, nemlig relationen mellem fjernsyn og vold.⁶ Tag fx den tidlige western (der nu sendes som børneprogram) med dens enkle struktur modelleret efter den tidlige Hollywood B-filmgenre western med dens enkle god/ond manikæiske moralske univers, dens klare sociale og moralske udpegning af helt og skurk, den klare narrative linje og udvikling, dens ikonografiske træk, dens klart-markerede klimaks i det afsluttende skyderi eller den personlige konfrontation i en saloon- eller gadeduel osv. I lang tid udgjorde denne filmtype på både britisk og amerikansk tv den vigtigste drama-underholdningsgenre. Kvantitativt indeholdt den slags film og programmer en høj andel af voldelige handlinger, mennesker der døde eller blev såret osv. Hele bander af mænd, hele stammer af indianere blev slået ihjel aften efter aften. For-

skere, heriblandt Hilde Himmelweit, har imidlertid foreslået, at strukturen i disse tidlige tv-B-film westerns var så indlysende, og handlingen så konventionsbundet og stiliseret, at de fleste børn (drengene snarere end piger – i sig selv et interessant forhold) hurtigt lærte at genkende og 'læse' den som et 'spil': et cowboys-og-indianerspil. I forlængelse heraf blev den hypotese opstillet, at det var mindre sandsynligt, at westerns med denne klare struktur ville forårsage aggressiv efterligning af voldelig adfærd eller andre måder at afreagere voldeligt på end andre programmer med en høj voldsfrekvens, som ikke var så stiliserede. Men det er dernæst værd at spørge, hvad denne erkendelse af, at en western er et 'symbolsk spil', egentlig indebærer.

Det betyder, at der eksisterer et sæt af meget stramt kodede 'regler', ifølge hvilke historier af let genkendelig type, indhold og struktur med lethed kan indkodes inden for westerngenren. Endvidere var disse 'indkodningsregler' så symmetrisk udbredte mellem producenter og publikum, at 'budskabet' med stor sandsynlighed ville blive afkodet på en måde, der var ganske symmetrisk i forhold til den måde, hvorpå det var blevet indkodet. Denne kodemæssige gensidighed er præcis det, der menes med forestillingen om stilisering eller 'konventionalisering', og tilstedeværelsen af sådanne gensidige koder er selvfølgelig det, der definerer eller muliggør eksistensen af en genre. Sådant en redegørelse tager således indkodningens og afkodningens momenter alvorligt, og dette tilfælde fremstår derfor som uproblematisk.

Men lad os forfølge dette ræsonnement lidt længere. Hvorfor og hvordan går det til, at sådanne tilfælde af konventionalisering opstår (og forsvinder)? Westernfortællingen opstod jo i forlængelse af – men holdt hurtigt op med at ligge tæt op ad – de virkelige historiske omstændigheder omkring åbningen af det vestlige USA. I en vis udstrækning skete der det, at produktionen af westernfilmens genrekoder formåede selektivt at forvandle det virkelige, historiske Vesten til det symbolske eller mytiske 'Vesten'. Men hvorfor var det, at denne forvandling af historie til myte, i kraft af et stiliseret kodesæts mellemkomst, skete i vores samfund og tidsalder, i relation til netop denne historiske situation? Denne proces, hvorigennem sproglige og diskursive regler på et givet tidspunkt griber ind i, forvandler og 'naturliggør' et konkret sæt af historiske omstændigheder, udgør en vigtig målestok for enhver semiologi, der søger at fundere sig på historiske realiteter.

Vi kender og kan begynde at skitsere de elementer, der definerede kodernes anvendelse på historien. Det er den arketypiske amerikanske historie, Amerikas ekspanderende grænse mod vest, det ubeboede, uopdyrkede og 'jomfruelige' land, før samfundet og loven vandt indpas, stadigvæk tættere på Naturen end på lov og orden. Det er et land befolket af mænd, af uafhængige mænd, der står isolerede i deres kamp mod Naturen og Det Onde: det bliver til historier om maskulint mod, færdigheder, magt og skæbne; mænd 'under åben himmel', der drives frem mod deres skæbne af indre tvang og ydre nødvendighed – af Skæbnen eller af 'det en mand bare må gøre'. Det er derfor et land, hvor moralen er indre-centreret og åbenlys, fuldstændig objektiveret ikke i tale, men i gestikkens, gangartens, påklædningens, 'udstyrets' og den samlede fremtonings kendsgerninger. Det er et land, hvor kvinder enten

er undergivne i baggrunden (hvad enten det er som 'små husmødre' eller som damer 'fra Østkysten') eller, hvis de er lidt mere frigjorte – fx som gode eller 'løse' saloonpiger – kvinder der er dømt til, enten tilfældigvis eller mere plot-relevant, at blive skudt eller på anden vis skaffet af vejen på næstsidste filmspole, osv. Hvis vi ville lave en stringent semiologisk analyse, kunne vi spore de specifikke koder, der blev brugt til at udtrykke disse elementer i specifikke films, handlingers og programmers overfladestrukturer. Det er her klart, at der med udgangspunkt i det dybdestrukturelle kodesæt, der er yderst begrænset i sine elementer, kan dannes et stort antal af strenge og transformationer i filmenes overfladefremtrædelser. I en periode af film-og tv-historien udgjorde denne dybdestruktur en selvindlysende historie-bag-alle- historier, en paradigmatiske handlingsfortælling, en perfekt myte.

Fra et semiotisk perspektiv er det selvfølgelig netop denne overfladevariation, som bygger på et begrænset sæt af transformationer, der kan definere Westernhistorien som undersøgelsesobjekt. Og de forskellige transformationer, som vi har været vidne til siden genrens begyndelse, ville på ingen måde være overraskende. Vi kan let følge i hvert fald de grundlæggende metoder, der skal til, for at vi kan gøre rede for transformationen af denne simple struktur til den psykologiske western, den barokke western (*Left Handed Gun?* – dansk: *Billy the Kid*), westerns om enden på 'the West', den komiske western, 'spaghettwestern', selv den japanske western eller Hong Kong western, westernparodien (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*), og paradoksalt nok den nyvoldelige western (*The Wild Bunch* – dansk: *Den vilde bande*), soap-opera-westernserien (*The Virginian*) eller den latinamerikanske revolutionswestern. I åbningssekvensen af filmen *Hud* – der handler om et tidspunkt, hvor det 'heroiske' Vesten begynder at falme og blive til 'Vestens undergang' – ser man helten køre gennem det velkendte landskab i en Cadillac, og hesten står på ladet af en gammel Oldsmobile lastvogn. Men i stedet for at pege på opløsningen af koden viser det, hvordan den modsatte betydning kan udtrykkes ved en *omvendning* af nogle få af kodens 'leksikale elementer', således at betydningen forvandles.

I lyset heraf forekommer massemedieforskernes langvarige optagethed af spørgsmålet om vold i relation til westernfilm mere og mere vilkårligt og bizart. Hvis vi et øjeblik nægter at se på spørgsmålet om vold, eller den voldelige sekvens, løsrevet og isoleret fra den helhed af komplekse koder, der styrer denne genre, hvor mange andre, afgørende former for betydning udspillede sig så, mens forskerne havde travl med at tælle kroppe? Det siger jeg ikke for at benægte, at vold er et element i en fjernsynswestern, eller for at foreslå at der ikke er ganske komplekse koder, der styrer de måder, hvorpå vold kommer til udtryk. Men jeg insisterer på, at hvad seerne modtog, var ikke 'vold', men budskaber om vold. Når først man har bragt dette mellemliggende begreb i spil, medfører det nogle konsekvenser for analyse og forskning, nemlig at man hermed uigenkaldeligt har brudt den forenklede, men naturligt udseende logik, der trækker en lige linje mellem skuddueler ved 'the OK Corral' og unge kriminelles overfald på gamle damer i Scunthorpes gader.

Det voldelige element, eller den voldelige streng, i westernfilmens enkle narrative struktur – skudduel, slagsmål, baghold, bankrøveri, nævekamp, duel eller massakre – kan lige-

som enhver anden semantisk enhed i en struktureret diskurs ikke udtrykke noget i sig selv. Det kan kun udtrykke en betydning i kraft af det samlede budskabs strukturerede betydninger. Og dets måde at udtrykke noget på afhænger af dets relation – dvs. af summen af dens ligheds- og forskelsrelationer – til andre elementer eller enheder. Burgelin⁷ har for længe siden definitivt mindet os om, at en skurks voldelige eller ondskabsfulde handling kun udtrykker noget i relation til tilstedeværelsen eller fraværet af gode handlinger:

Vi kan ikke drage nogen gyldige slutninger fra en simpel opremsning af hans onde handlinger (og det gør ingen forskel, om der er ti eller tyve af dem). For sagens kerne er, at den betydning, der tillægges de onde handlinger, afhænger af deres sammenstilling med en enkelt god handling (...). Man kan sige, at betydningen af det hyppige kun afsløres af dets modstilling til det, der er sjældent (...). Hele problemet består derfor i at identificere dette sjældne eller manglende element. Strukturel analyse giver os, i modsætning til traditionel indholdsanalyse, en måde, hvorpå vi kan nærme os dette problem.

Faktisk var den simpelt opbyggede westerns regelbundne moralske økonomi så stramt struktureret, at bare én god gerning begået af 'skurken' ikke bare kunne, men måtte medføre en modificering eller transformation af hans endeligt. Forekomsten af mange onde-voldelige handlinger (markeret tegn) over for fraværet af én eneste god-forsonende handling (umarkeret tegn) betød således 'skurk uden anger', der derfor kunne skydes ned uden undskyldning i sidste afsnit og fik en hurtigt overstået, 'ond' og lidet bemærkelsesværdig død (medmindre helten skød skurken ned bagfra eller uden at han var klar over det, eller helten trak først). Men forekomsten af onde-voldelige handlinger (markeret tegn) over for tilstedeværelsen af blot én god-forsonende handling (markeret tegn) betød skurkens mulige frelse eller genfødsel, dødslejeforsoning med helten eller tidligere kammesjukker, oprejsning til den forulempede gruppe, eller i det mindste en langsom og 'god' død. Vi kan nu spørge, hvad 'vold' betyder, når den kun forekommer og betyder noget inden for rammerne af den stramt opbyggede westerns moralske økonomi?

Vi har her argumenteret for tre ting: (a) den voldelige handling eller begivenhed i en western kan ikke have nogen betydning i isolation uden for det strukturerede betydningsfelt, som udgøres af hele filmen eller programmet; (b) den betyder kun noget i forhold til de øvrige elementer og i forhold til de regler og konventioner, der styrer deres kombination. Vi må nu tilføje (c), at betydningen af sådan en voldelig handling eller begivenhed ikke kan fastlåses som noget i sig selv eller noget uforanderligt, men må nødvendigvis kunne udtrykke forskellige betydninger afhængigt af, hvordan og med hvad den konkret artikuleres. Som ét betydningselement blandt andre betydningselementer, forbliver den mangetydig (polysemisk). Måden hvorpå den struktureres i sin kombination med de øvrige elementer tjener til at afgrænse dens betydninger på det konkrete felt og forårsager en 'lukning', så der lægges der op til en foretrukken betydning. Der kan aldrig være tale om kun én, selvberørende, enstemmig eller fastlagt betydning for sådan et leksikalt element. Men afhængigt af hvordan dets indlejring i koden er gennemført, vil dets mulige betydninger

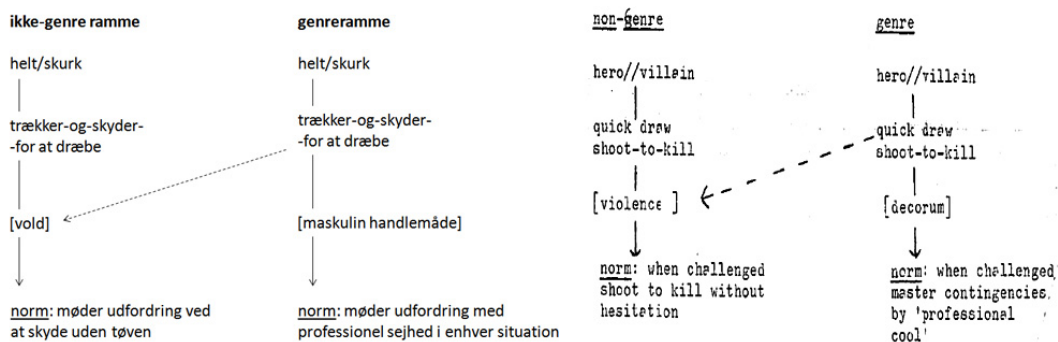
befinde sig på et kontinuum der går fra dominerende til underordnet. Og dette har selvfølgelig konsekvenser for receptionsenden af den kommunikative kæde: der kan ikke opstilles nogen lov, der sikrer at modtageren opfatter en voldshandlings foretrukne eller dominerende betydning på præcist samme måde, som den er blevet indkodet af producenten.

Isoleringen af de 'voldelige' elementer i westernfilmen skete typisk ud fra den antagelse, at alle de øvrige elementer – omgivelser, handling, personer, ikonografi, bevægelser, adfærd og fremtoning, moralsk struktur osv. – var til stede som en række statiske rammer for volden, der tjente til at retfærdiggøre eller understøtte den. Nu står det derimod klart, at volden måske snarere er til stede for at retfærdiggøre eller understøtte personen. Vi kan således skitsere mere end én mulig betydningssti, ad hvilken det såkaldte 'indhold' organiseres af koderne. Tag for eksempel følgende hyppige semantiske element i den simple western: helten trækker sin revolver, hurtigere end nogen anden (det har helten altid haft styr på), og skyder skurken med uhyggelig præcision. Med George Gerbners udtryk⁸ kan vi spørge, hvilken norm, proposition eller kulturelt udtryk der her kommer til udtryk? Kan man afkode denne episode på følgende måde: "Helteskikkelsen er i stand til trække sin revolver hurtigere og skyde bedre end sin fjende: Når han konfronterer skurken, dræber han ham med et enkelt skud". Det kunne man kalde en 'adfærdsmæssig' eller en 'instrumentel' fortolkning.

Men forskningen foreslår nu, at dette direkte adfærdsmæssige 'budskab' er blevet stiliseret og konventionaliseret gennem mellemkomsten af et sæt af højtorganiserede koder og genre-konventioner (en kodernes kode, eller metakode). Kodernes mellemkomst ser nu ud til at virke sådan, at ét sæt af betydninger neutraliseres, mens et andet sættes i gang. Eller måske skulle vi hellere sige, at koderne fremkalder en transformation og forskydning af denne denotative indholdsenhed fra én referentiel kode til en anden, hvorved der sker en betydningstransformation. Peter L. Berger og Thomas Luckman⁹ har sagt det på den måde, at 'tilvænnings'- og 'aflejnings'-processer har den funktion at rutinisere bestemte handlinger og betydninger, således at der i forgrunden gøres plads til nye betydninger. Victor Turner¹⁰ og andre har vist, hvordan rituelle konventioner omfordeler det, der står i fokus for rituelle opførelser, fra ét domæne (fx det følelsesmæssige eller personlige) til et andet domæne (fx det kognitive, kosmologiske eller sociale). Og både i sin analyse af ritualiseringen af symboldannelse og i analysen af drømmearbejdet har Sigmund Freud¹¹ påvist den afgørende rolle, som fortætning og forskydning spiller i indkodningen af latente materialer og betydninger gennem symboliseringer.

I lyset heraf kan vi spekulativt formulere en alternativ konnotativ læsning af den ovennævnte westernsekvens: "Det at være en særlig slags mand (en helt) betyder, at man besidder evnen til at mestre enhver situation ved at være 'sej' på en dreven og professionel måde". Denne læsning overfører det samme (denotative) indhold fra dets instrumentelle adfærdsmæssige konnotative reference til konnotationer, der handler om fremstå med en handle måde, der er maskulin på den rigtige måde og lever op til maskulinitetens idiom og stil. 'Budskabet' og dets 'proposition' kan nu forstås ikke som et budskab om 'vold',

men som et budskab om handlemåde, om professionalisme, eller måske endda om den maskuline karakters iboende professionalisme. Her kommer man til at tænke på Robert Warshows intuitive iagttagelse: at i bund og grund handler westernfilmen ikke om 'vold', men om koder for handling:



Jeg har her – uden at kunne forfølge eksemplet ret langt – forsøgt at antyde, hvordan opmærksomhed på kommunikationens symbolske/lingvistiske/kodede natur på ingen måde styrer os ind i et lukket og formaliseret tegnunivers, men tværtimod åbner op for et område, hvor kulturelt indhold, der er 'latent' men samtidig har stor resonans, overføres. Jeg har særligt forsøgt at vise, hvordan samspillet mellem koder og indhold forskyder betydninger fra én ramme til en anden og derved bringer en kulturs undertrykte indhold frem til overfladen i 'forklædt' form. Det er i denne forbindelse værd at huske på Umberto Eco's iagttagelse, at "semiologien viser os, hvordan det ideologiske univers er organiseret i koder og underkoder i tegnenes univers"¹² Det er her mit personlige synspunkt, at hvis de indsigter, der medfølger af fremskridtene inden for den semiotiske tilgang, ikke skal gå tabt i en ny form for formalisme, så er det i denne retning, vi må forsøge at skubbe den.¹³

Visuelle tegns denotationer og konnotationer

Lad os nu vende os mod en anden type af fjernsynsprogrammer og et andet aspekt af kodernes funktionsmåde. Vi ved jo, at det televisuelle tegn er mærkeligt komplekst. Det er et visuelt tegn, der understøttes af stærke, supplerende audioverbale elementer. Det tilhører gruppen af ikoniske tegn (i Peirces forstand) på den måde, at hvor det verbalsproglige tegns udtryksside/form er vilkårlig i forhold til indholdssiden, så genskaber det ikoniske tegn visse elementer af indholdssiden i tegnets udtryksside/form. Som Peirce udtrykker det, så besidder det ikoniske tegn nogle af egenskaberne fra den ting eller det objekt, som det repræsenterer.¹⁴ Faktisk er det sådan, at det ikoniske tegn oversætter en tredimensionel verden til to repræsentationsniveauer, og derfor ligger dets 'naturlighed' i relation til referenten ikke så meget ikke så meget på indkodningssiden, men snarere i de tillærte opfattelseskoder, som seeren bruger til at afkode tegnet med.

Som Eco overbevisende har fremført, så er det sådan, at ikoniske tegn, lidt firkantet sagt, "ligner genstande i den virkelige verden" (et foto eller en tegning af en /ko/ ligner dyret /ko/), fordi de reproducerer de relevante opfattelsesbetingelser hos modtageren.¹⁵ Disse 'genkendelsesbetingelser' hos seeren udgør nogle af de mest grundlæggende perceptuelle koder, som alle medlemmer af kulturen deler. Og fordi disse perceptuelle koder er så udbredte, giver visuelle tegn anledning til færre 'misforståelser' end lingvistiske tegn. En fortegnelse over ordene i det engelske sprog ville indeholde tusinder af ord, hvis denotative betydning den almindelige englænder ikke ville kunne forstå. Men under forudsætning af at der foreligger tilstrækkelige 'informationer', ville alle medlemmer af kulturen være i stand til denotativt at afkode et langt større antal visuelle tegn. I denne forstand er det visuelle tegn, på det denotative plan, formentlig mere universelt end det lingvistiske tegn. Mens det i samfund som vores er sådan, at lingvistiske kompetencer er temmelig ujævnt fordelt mellem forskellige klasser og befolkningsgrupper (i kraft af familieforhold og uddannelses-systemet), så er det, som vi kan kalde 'visuelle kompetencer', på det denotative niveau, mere universelt udbredte. Her er vi selvfølgelig nødt til at minde os selv om, at de visuelle kompetencer jo ikke i egentlig forstand er 'universelle', og at der snarere er tale om et kontinuum: Der er former for visuel repræsentation, også nogle der ikke er 'ekstremt abstrakte', der skaber alle mulige former for visuelle gåder for almindelige seere, fx tegneserier, visse former for diagramrepræsentationer, repræsentationer der benytter ukendte konventioner, former for fotografisk eller cinematografisk beskæring eller redigering, osv.

Det er også tilfældet, at ikoniske tegn kan understøtte 'fejllæsninger', netop fordi de er så 'naturlige' eller 'gennemsigtige'. Her kan der opstå fejl, ikke fordi vi som seere ikke kan afkode tegnets bogstavelige betydning (når det er helt indlysende, hvad det er et billede af), men fordi vi, som følge af selve 'det naturlige', bliver fristet til at 'fejllæse' billedet som den ting det repræsenterer.¹⁶ Med dette vigtige forbehold ville vi imidlertid blive overraskede over at opdage, at flertallet af tv-seerne havde vanskeligt ved i bogstavelig forstand at identificere, hvad de visuelle tegn på skærmen henviser til eller betyder. Mens de fleste mennesker må gennemgå et langvarigt uddannelsesforløb for at blive relativt kompetente brugere af deres kommunikative fællesskabs sprog, så ser de ud til at tilegne sig fællesskabets visuelle-perceptuelle koder i en tidlig alder, uden formel indlæring, og til hurtigt at blive kompetente til at bruge dem.

Det visuelle tegn er imidlertid også et konnotativt tegn, og det er det i ganske særlig grad inden for de moderne massekommunikative diskurser. Det visuelle tegns konnotative niveau, som indeholder dets kontekstreference og dets rolle i de forskellige associative betydningsfelter, udgør præcist det punkt, hvor det denotative tegn gennemvæves af kulturens dybdesemantiske struktur og antager sin ideologiske dimension. Inden for en reklamediskurs kan vi for eksempel sige, at 'rent denotativ' kommunikation stort set ikke findes. Ethvert visuelt tegn i en reklamediskurs 'konnoterer' en kvalitet, situation, værdi, eller implikation, der fungerer som en antydning af betydning, afhængigt af konnotationens konkrete reference. Vi er sikkert alle bekendt med Roland Barthes's eksempel med en /sweater/, der

i reklamens og modens retorik altid i det mindste konnoterer 'en varm beklædningsgenstand' eller 'holden sig varm', og i forlængelse heraf 'vinterens komme' eller 'en kold dag'. I modens specialiserede underkoder, kan /sweater/ konnotere 'moderigtig haute couture' eller alternativt 'uformel påklædning'. Men hvis den udstyres med den rigtige baggrund og indplaceres i en romantisk underkode, kan den konnotere 'lang vandretur i efterårsskoven'.¹⁷ Koder på det konnotative niveau er tydeligvis strukturerede nok til at kunne udtrykke betydning, men de er mere 'åbne' eller 'ubestemte' end denotative koder. Ydermere træder de tydeligvis i forbindelse med en kulturs ideologiske univers, og med historien og etnografien. Disse konnotative koder er de 'lingvistiske' midler, hvormed en række domæner, der omfatter det sociale liv, kulturens opdelinger, magt og ideologi, inddrages i betydningsproduktionen. De refererer til de 'betydningskort', som alle kulturer er organiseret i, og disse 'kort over den samfundsmæssige virkelighed' har hele rækken af samfundsmæssige betydninger, praksisser og handlemåder, magt og interesser indskrevet i sig. Barthes har mindet os om, at konnotative betydningsstørrelser "har en tæt kommunikativ relation til kultur, viden, historie, og det er gennem dem, så at sige, at den omgivende verden invaderer det lingvistiske og semantiske system. De er, kan man sige, ideologiske fragmenter".¹⁸

Konnotative koder og den dominerende kulturelle orden: foretrukne læsninger

Fjernsynets tegn kan på det denotative niveau være afgrænset af meget komplekse, men alligevel begrænsede eller 'lukkede' koder. Derimod forbliver deres konnotative niveau (selv om det også er afgrænset) åbent, under indflydelse af historiens udvikling, forandringer og forfald, og det er fundamentalt mangetydigt/polysemisk: Ethvert af fjernsynets tegn kan potentielt indtegnes i mere end én konnotativ konfiguration. Men 'mangetydighed'/polysemi må ikke forstås sådan, at der er frit slag. Konnotative koder er ikke indbyrdes ligeværdige. Ethvert samfund og enhver kultur har, med forskellige grader af lukning, tendens til at påtvinge sine medlemmer sin egen segmentering og klassificering af den sociale, kulturelle og politiske verden. Der forbliver en dominerende kulturel orden, selv om den hverken er enstemmig eller uimodsagt. Dette spørgsmål om en kulturs 'dominansstruktur' er et helt afgørende punkt. Vi kan således sige, at det samfundsmæssige livs forskellige områder ser ud til at være indtegnet på forskellige konnotative domæner af dominerende eller foretrukne betydninger.

Nye problematiske eller foruroligende ting og begivenheder, der bryder med vores forventninger og støder ind i vores 'common sense-forestillinger' og den viden om samfundsstrukturer, som vi tager for givet, må først tildeles deres konnotative domæner, før de kan siges at 'give mening'. Og den mest almindelige måde at 'indtegne dem' på består i at tildele det nye til et domæne blandt de eksisterende 'kort over den problematiske samfundsmæssige virkelighed'. Vi kalder det dominerende, ikke 'bestemmende', fordi det altid er muligt at ordne, klassificere, tildele og afkode en begivenhed på mere end ét 'kort'. Men vi kalder det

også 'dominerende', fordi der eksisterer et mønster af 'foretrukne læsninger', dvs. nogle kort som både har den institutionelle, politiske og ideologiske orden indskrevet i sig, og som selv bliver institutionaliseret.¹⁹ 'De foretrukne korts' domæner har hele den samfundsmæssige orden indlejret i sig som et sæt af betydninger, der indeholder praksisser og tankesæt; hverdagsviden om samfundsmæssige strukturer og om 'hvordan tingene fungerer i praksis i vores kultur'; magt- og interessehierarkier; og legitimitets- og sanktionsstrukturer.

Hvis vi skal opklare en 'misforståelse' på det denotative niveau, kan vi derfor primært referere til tegnets og dets koders iboende verden. Men hvis vi skal opklare 'misforståelser' på det konnotative niveau, må vi referere, gennem koderne, til de regler, der bestemmer det samfundsmæssige liv, historien, livssituationen, økonomisk og politisk magt og i sidste instans ideologien. Eftersom disse konnotative kort er 'struktureret til dominans' men alligevel ikke er lukkede, så er det ydermere sådan, at den kommunikative proces består, ikke i en uproblematisk tildeling af hver visuel størrelse til dens position inden for et sæt af på forhånd arrangerede koder, men af performative regler – dvs. regler om kompetence og brug, om brugslogikker – som forsøger at gennemtvinge eller foretrække ét semantisk domæne frem for et andet og at styre de visuelle størrelser ind i og ud af, hvad der måtte være passende betydningssæt. Den formelle semiologi har alt for ofte forsømt dette niveau af fortolkningsarbejde, selv om det faktisk udgør dybdestrukturen i en stor del af fjernsynets programflade, særligt på de politiske og andre følsomme programområder.

Når vi taler om dominerende betydninger, taler vi altså ikke blot om en ensidig proces, der styrer hvordan enhver begivenhed kommer til udtryk (vi kan her for eksempel tænke på det nylige kup i Chile²⁰). De består også i det 'arbejde', der er nødvendigt for at gennemtvinge og opnå plausibilitet og legitimitet for en afkodning af begivenheden i overensstemmelse med den dominerende definition, som den konnotativt er blevet udtrykt i. Dr. Terni bemærkede i sit oplæg,²¹ at "med ordet 'læsning' mener vi ikke blot evnen til at identificere og afkode et bestemt antal tegn, men også den subjektive evne til at sætte dem i kreativ forbindelse med hinanden og med andre tegn – en evne, som i sig selv er en betingelse for at blive helt bevidst om éns samlede omgivelser". Det eneste problem, jeg har med det, er forestillingen om 'subjektiv evne', som om den denotative reference til fjernsynets tegn er en objektiv proces, mens det konnotative og forbindelsesskabende niveau er en individualiseret og privat sag. Det forekommer mig at forholde sig omvendt. Fjernsynsprocessen tager 'objektivt' (dvs. systemisk) ansvar præcist for de relationer, som de adskilte tegn indgår i med hinanden, og den sætter derigennem kontinuerligt grænser for og foreskriver, hvordan disse tegn arrangeres og gør én "bevidst om éns samlede omgivelser".

Relationen mellem indkodning og afkodning af fjernsynsdiskurser

Det bringer os så frem til hovedspørgsmålet om 'misforståelser' mellem fjernsynsbudskabets indkodere og afkodere, og dermed til det 'kulturpolitiske' spørgsmål om, hvordan man 'fremmer en bedre kommunikation' og 'gør kommunikationen mere effektiv'. Fjernsyns-

producenter eller 'indkodere', som ser at deres budskab har problemer med at 'nå frem', er ofte opsatte på at genoprette de svigtende led i den kommunikative kæde, og dermed på at fremme deres budskabers 'effektivitet'. Der har været lagt mange forskningsmæssige anstrengelser i at finde ud af, hvor meget af budskabet seerne husker eller kan komme i tanke om.

På det denotative niveau er der (hvis vi kan foretage denne analytiske distinktion et øjeblik) ingen tvivl om, at nogle 'misforståelser' forekommer, selv om vi ikke har nogen viden om, hvor udbredt det er. Vi kan sagtens finde mulige forklaringer på det, fx at seeren ikke 'taler samme sprog' (i overført, ikke bogstavelig, betydning): Han eller hun kan ikke følge fremstillingens eller argumentationens komplekse logik; eller de anvendte begreber er for fremmedartede; eller redigeringen, der arrangerer tegnene i overensstemmelse med en fremstillingslogik eller et 'narrativ', og dermed i sig selv foreslår forbindelser mellem adskilte ting, er for hurtig, afsnuppet, avanceret osv.

På et andet niveau mener indkoderne også, at deres seere har 'skabt mening' i budskabet på en anderledes måde, end det var meningen. Hvad de her mener, er, at seerne ikke opererer inden for rammerne af den dominerende eller foretrukne kode. Idealet er den fuldstændigt gennemsigtige kommunikation. I stedet må de se i øjnene, at der er tale om 'systematisk forvrænget kommunikation'.

I de senere år har man sædvanligvis forklaret denne form for uoverensstemmelse som individuelt 'afvigende' læsninger, der skyldes selektiv perception. 'Selektiv perception' er her den dør, som ny forskning lader stå åben for resterne af pluralisme i det, der faktisk er en stramt struktureret, asymmetrisk kulturel proces. Selvfølgelig kan der altid forekomme individuelle eller private varierende læsninger. Men det er min tentative holdning, at 'selektiv perception' aldrig er så selektiv, tilfældig eller privat, som begrebet foreslår. Der er snarere tale om mønstre, der udviser mere strukturering og flere fællestræk end det sædvanligvis antages. En ny tilgang til modtageranalyse må derfor starte, via begrebet om 'afkodning', med en kritik af teorien om 'selektiv perception'.

Umberto Eco har for nylig peget på, at der eksisterer et mellemlag af strukturering mellem den kompetence, der følger den dominerende kode, og så de 'afvigende' individuelle læsninger: nemlig et niveau der fremkaldes af subkulturelle koder. Men eftersom subkulturer per definition er differentierede artikulationer inden for en kultur, er det mere hensigtsmæssigt at specificere denne form for mediering inden for en anderledes forståelsesramme.²²

Den meget generelle typologi, der skitseres nedenfor, er et forsøg på at omfortolke forestillingen om 'misforståelser' (som jeg finder utilstrækkelig) inden for nogle bredt definerede samfundsperspektiver, som modtagerne kan tænkes at forstå fjernsynsbudskaber ud fra. Typologien forsøger at anvende Antonio Gramscis arbejder om 'hegemoniske' og 'korporative' ideologiske formationer sammen med Frank Parkins nylige arbejder om typer af betydningssystemer.²³ Jeg vil her trække på en tillempet udgave af Parkins skema for at kunne sætte fire idealtypiske positioner på dagsordenen, hvorfra modtagernes afkodning

af massekommunikative budskaber kan foregå. På den måde kan man omtolke common-sense-fremstillingen om 'misforståelser' inden for rammerne af en teori om 'systematisk forvrænget kommunikation'.²⁴

Bogstavelige eller denotative 'fejl' er forholdsvist uproblematiske. De udgør en form for støj i kanalen. Men 'fejlæsninger' af et budskab på det konnotative eller kontekstuelle niveau er noget andet. De udspringer af noget samfundsmæssigt, ikke noget kommunikativt. De udtrykker, på 'budskabets' niveau, det økonomiske, politiske og kulturelle livs strukturelle konflikter, modsigelser og forhandlinger.

Den første position, vi kan identificere, er den dominerende eller hegemoniske kode. Der kræves selvfølgelig mange forskellige koder og underkoder for at frembringe en begivenhed i den dominerende kode. Når seeren fuldt og helt overtager den konnotative betydning fra for eksempel en tv-nyhedsudsendelse eller et aktualitetsprogram, og afkoder budskabet i overensstemmelse med den referencekode, som det er blevet indkodet i, så kan vi sige, at seeren opererer inden for den dominerende kode. Det er det idealtypiske eksempel på 'fuldstændigt gennemsigtig kommunikation', eller så tæt som vi nogensinde 'i realiteten' kan forvente at komme på denne form for kommunikation.

Dernæst (og her udvider vi Parkins model) kan vi identificere den professionelle kode. Det er den kode (eller rettere et sæt af koder: Her ville metakoder måske være en bedre betegnelse), som professionelle tv-folk anvender, når de udsender et budskab, der allerede er blevet udtrykt på en hegemonisk måde. Den professionelle kode er 'relativt uafhængig' af den dominerende kode, fordi den benytter sine egne kriterier og operationer, der især er af teknisk-praktisk karakter. Men den professionelle kode fungerer inden for den dominerende kodes 'hegemoni'. Ja, den fungerer faktisk på den måde, at den reproducerer de dominerende definitioner netop ved at sætte deres hegemoniske kvalitet i parentes, idet den opererer med professionelle koder, der har at gøre med spørgsmål som visuel kvalitet, nyheds- og formidlingsværdi, fjernsynskvalitet, 'professionalisme' osv. Den hegemoniske fremstilling af Storbritanniens Nordirlandspolitik, eller kuppet i Chile, eller Arbejdsmarkedsløvsforslaget udspringer af de politiske eliter, men det specifikke valg af, hvad der skal fremstilles og i hvilke formater, udvælgelsen af medarbejdere til opgaven, valget af billeder, iscenesættelsen af debatter osv., er et produkt af den professionelle kode.²⁵

Spørgsmålet om, hvordan de professionelle fjernsynsproducenter er i stand til at fungere i overensstemmelse med deres egne 'relativt uafhængige' koder, samtidig med at de handler på en måde, der (ikke uden modsigelse) reproducerer en hegemonisk italesættelse af begivenhederne, er et komplekst spørgsmål, der ikke kan udfoldes yderligere her. Men vi kan kort sige, at de professionelle folk hænger sammen med de definerende eliter ikke blot som følge af fjernsynsinstitutionernes rolle som 'ideologiske apparater',²⁶ men i mere intim forstand i kraft af adgangsstrukturen til disse institutioner (dvs. den systematiske 'overrekruttering' til institutionerne af medlemmer af eliten og deres 'definitioner af virkeligheden'). Man kan endda sige, at de professionelle koder bidrager til reproduktionen af de hegemoniske definitioner, netop fordi de ikke åbenlyst trækker fremstillingen i hegemonisk retning. Den

ideologiske reproduktion foregår derfor utilsigtet, ubevidst og 'bag om ryggen' på folk. Selvfølgelig opstår der regelmæssigt konflikter, modsigelser og endda 'misforståelser' mellem de dominerende og de professionelle udtryksformer og de bagvedliggende udtryksinstanser.

Den tredje position, vi kan identificere, er den forhandlede kode eller position. Flertallet af seerne forstår formentlig uden problemer det indhold, der er blevet dominerende defineret og professionelt udtrykt. Men de dominerende definitioner er netop hegemoniske, fordi de repræsenterer definitioner af begivenheder og situationer, der er struktureret 'til dominans', og som er globale, dvs. dominerende definitioner forbinder implicit eller eksplicit begivenheder til store totaliserende helheder, til store syntagmatiske syn på verden; de ser tingene fra stor højde og relaterer begivenheder til 'landets interesse' eller til et geopolitisk niveau, selv om de foretager disse forbindelser på amputerede, omvendte eller gådefulde måder. Definitionen på et hegemonisk perspektiv er a) at det i sin forestilling definerer et helt samfunds eller en hel kulturs mentale horisont eller dens univers af mulige betydninger; b) at det i sig bærer et stempel af legitimitet – det virker, som om det er i overensstemmelse med det 'naturlige', 'det uundgåelige' og alt hvad der 'tages for givet' om samfundsordenen.

At afkode inden for rammerne af den forhandlede kode indebærer en blanding af tilpasning og opposition: det anerkender de hegemoniske definitioners legitimitet i forhold til at udtrykke de store betydninger, hvorimod det på et mere begrænset, situationelt niveau laver sine egne grundregler og kan operere med 'undtagelser' til reglen. Den forhandlede kode tildeler den dominerende definition af begivenhederne en privilegeret position, mens den forbeholder sig retten til at foretage en tilpasning til 'lokale vilkår', i overensstemmelse med et oplevet fællesskabs interesser. Denne forhandlede udgave af den dominerende ideologi er derfor gennemvævet af modsigelser, der kun ved specielle lejligheder bliver helt synlige. Forhandlede koder opererer gennem, hvad vi kunne kalde partikulære eller situationerede logikker. Disse logikker vokser frem af den anderledes position, der indtages af dem, der har denne position i magtspektret, og som har et anderledes og ulige forhold til magten.

Den forhandlede kode kan lettest eksemplificeres med en arbejders reaktion på mediefremstillingen af et lovforslag om arbejdsmarkedsrelationer, der vil begrænse retten til at strejke, eller af argumenter for indførelse af lønstop. På det niveau, hvor den økonomiske debat handler om den nationale interesse, kan han tilslutte sig den hegemoniske definition og være enig i, at "vi må jo alle acceptere en lønnedgang for at bekæmpe inflationen", osv. Men denne enighed kan have meget lidt eller intet at gøre med hans tilbøjelighed til at deltage i en strejke for bedre løn og arbejdsvilkår, eller til at modsætte sig lovforslaget om arbejdsmarkedsrelationer på fabriksgulvet eller i hans fagforening. Jeg har en fornemmelse af, at størstedelen af de såkaldte 'misforståelser' opstår på grund af sammenstødet mellem hegemonisk-dominerende indkodninger og forhandlede afkodninger, der skyldes arbejdernes klassefællesskab. Det er netop denne form for manglende overensstemmelse mellem niveauerne, der hyppigst får repræsentanter for eliten og de professionelle til at tale om 'mislykket kommunikation'.

Endelig er det muligt for en seer at have en perfekt forståelse af både den bogstavelige og den konnotative version af en begivenhed, men alligevel at beslutte sig for at afkode budskabet på en gennemgribende modsatrettet måde. Han afmonterer budskabet, der er indkodet i den foretrukne kode, for i stedet at genmontere budskabet i overensstemmelse med en alternativ forståelsesramme. Det er for eksempel tilfældet med en seer, der hører en debat om nødvendigheden af at vise løntilbageholdenhed, men som 'læser' hver eneste nævnelser af 'den nationale interesse' som de herskende lags 'klasseinteresse'. Han opererer i overensstemmelse med, hvad vi kan kalde en oppositionel kode. Et af de mest afgørende politiske øjeblikke – som af indlysende årsager falder sammen med krisesituationer inden for fjernsynsorganisationerne – er det øjeblik, hvor begivenheder, der normalt afkodes på en forhandlende måde, læses med en oppositionel kode.

Her falder det kulturpolitiske spørgsmål, som jeg indledte dette oplæg med, ligesom på plads, men på en lidt akavet måde. Når det handler om samfundskommunikation, er det utroligt vanskeligt at identificere den opgave at 'forbedre kommunikationen' eller at 'gøre kommunikationen mere effektiv' som et neutralt uddannelsesmål, i hvert fald hvis man vil nå videre end til budskabets strengt denotative niveau. Uddannelsesplanlæggeren eller kulturpolitikeren udfører en af sine mest partiske handlinger, når han tager stilling til fordel for en italesættelse af virkelige konflikter og modsigelser, som om de bare var led i den kommunikative kæde. Denotative forståelsesfejl er ikke strukturelt betydningsfulde. Men konnotative og kontekstuelle 'misforståelser' er, eller kan være, særdeles betydningsfulde. At fortolke noget, der faktisk er grundlæggende elementer i et samfundskommunikativt systems systematiske forvrængninger, som om det blot var tekniske fejl i overførslen, er at læse en dybdestrukturel proces, som om den var et overfladefænomen. En beslutning om at gribe ind for at gøre de dominerende elites hegemoniske koder mere effektive og gennemsigtige for flertallet af seerne er ikke teknisk neutral, men er en politisk handling. At forveksle et politisk med et teknisk valg udgør en form for alliance med de dominerende interesser, og en form for alliance som samfundsvidenskabelige forskere er alt for villige til at indgå i. Selv om kilderne til forvirringen er både samfundsmæssige og strukturelle, så fremmes den faktiske proces i høj grad af den måde, som de ikke-overensstemmende koder fungerer på. Det vil i givet fald ikke være første gang, at forskere 'ubevidst' har spillet en rolle i hegemoniets reproduktion, ikke ved åbent at vedkende sig det, men ganske enkelt ved at spille 'det professionelle kort'.

Noter

- 1 Umberto Eco, "Does the Public Harm Television?", stencillet præsentation for *Italia Prize Seminar*, Venedig 1973.
- 2 Se Dell Hymes's kritik af de transformationsgrammatiske tilgange til sproget, der anvender begreberne 'performans' og 'kompetens', i publikationen "On communicative competence", i J.B. Pride & J. Holmes, red., *Sociolinguistics*, Penguin Education Series, 1972.

Article: Fjernsynsdiskursens indkodning og afkodning

- 3 J.D. Halloran, "Understanding Television", oplæg til Europarådets Kollokvium, Leicester 1973.
- 4 Se Halloran (ibid.).
- 5 George Gerbner m.fl. *Violence in TV Drama: A Study of Trends & Symbolic Functions*. Annenberg School, University of Pennsylvania, 1970.
- 6 Dette eksempel bliver diskuteret mere dybtgående i Del II, "New approaches to content", af Shuttleworth, Camargo, Lloyd and Hall's rapport *Violence in the TV Drama Series*, CCS Rapport til Indenrigsministeriets "Inquiry into TV/Violence", Centre for Mass Communication Research, Birmingham University (under udgivelse).
- 7 O. Burgelin, "Structured analysis & mass communications", *Studies in Broadcasting* No. 6, Nippon Hoso Kyokai, 1968.
- 8 Se mere om 'propositionsanalyse' i George Gerbner, "Ideological perspectives and political tendencies in news reporting", *Journalism Quarterly* 41, 1964, og E. Sullerot, "Use Etude de Presse...", *Temps Moderne*, vol. XX, nr. 226, 1965. Om 'normanalyse', se G. Gerbner i *Violence and the mass media*, Task Force Report to Eisenhower Commission on Causes and Prevention of Violence, U.S. Printing Office, 1969.
- 9 Peter L. Berger og Thomas Luckman, *The Social Construction of Reality*, Penguin, 1971.
- 10 Victor W. Turner, *The Ritual Process*, Routledge & Kegan Paul, 1969.
- 11 Især i *The Interpretation of Dreams*.
- 12 Umberto Eco, "Articulations of cinematic code", *Cinematics* 1.
- 13 Jeg udvikler dette ræsonnement i artiklen Stuart Hall, "Determinations of the News Photograph", *Working Papers in Cultural Studies* 3 (Centre for Contemporary Cultural Studies, Birmingham 1972), og i den stencillerede artikel "Open and Closed Uses of Structuralism" (Centre for Contemporary Cultural Studies, Birmingham 1972).
- 14 Charles S. Peirce, *Speculative Grammar*.
- 15 Se note 12.
- 16 Se note 13.
- 17 Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", i *Working Papers in Cultural Studies* 1 (Centre for Contemporary Cultural Studies, Birmingham 1971).
- 18 Roland Barthes, *Elements of Semiology*, London: Jonathan Cape, 1967.
- 19 Se også afsnittet om "Codes of connotation" i Hall-teksten, der er nævnt i note 13, og se mere generelt artiklen "Deviancy, Politics and the Media", i: Paul Rock & Mary McIntosh (red.), *Deviance and Social Control*, London: Tavistock 1974.
- 20 Hall refererer her til det chilenske militærs kup mod den folkevalgte præsident Salvador Allende i Chile den 11. september 1973 (oversætterens anmærkning).
- 21 P. Terni, "Memorandum", oplæg til Europarådets Kollokvium, Leicester 1973.
- 22 Se note 1.
- 23 Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, Lawrence & Wishart 1971; Frank Parkin, *Class, Inequality and Political Order*, McGibbon & Kee 1971.
- 24 Se Jürgen Habermas, "Systematically Distorted Communications", i P. Dretzel, red., *Recent Sociology*, Collier-Macmillan 1970.
- 25 Se Stuart Hall, "External/Internal Dialectic in Broadcasting", i *The Fourth Symposium on Broadcasting*, Department of Extra-Mural Studies, University of Manchester 1972.
- 26 Se Louis Althusser, "Ideological State Apparatuses", i *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New Left Books 1971.

*Stuart Hall (1932-2014)
var leder af Center for Kulturstudier,
Birmingham Universitet 1968-1979.
Han var professor i sociologi
ved The Open University 1979-1997.*

*Se i øvrigt Kim Schrøders introduktion til denne oversættelse
s. 124-130 i dette nummer af MedieKultur. [med link]*