

- 4) Fænomenet 'det konjunktiviske' har Dayan & Katz lånt fra antropologen Victor Turner. Dennes teori om 'sociale dramaer', hvori ethvert samfund i ceremoniel (evt. religiøs) form bearbejder og løser samfundsmæssige konflikter, arbejder med et såkaldt 'liminalt' stadie, et tærskel-øjeblik præget af en konjunktivisk stemning, der suspenderer hverdagens indikative bevidsthedsformer til fordel for en friere, reflektiv bevidsthedsform der tillader spekulationer eller fantasier om 'det som kunne være'. Se f.eks. Turner (1974 og 1977a). /red/
- 5) Strengt taget falder de ceremonier, der forudsætter begivenheder, også ind under Austins begreb 'performativer', eftersom de jo ikke beskriver responser eller erindringer, men faktisk er responser og erindringer, og altså tilfælde af hvad Austin kalder 'behabitiver'. Og dog er de på en eller anden måde anderledes og fremstår intuitivt som "mindre" performative end de ceremonier, der ikke forudsætter nogen ydre begivenhed (selv om man ret beset ikke kan tale om 'mere' eller 'mindre' performative begivenheder).
- 6) Walter Cronkite, der i 1977 var det amerikanske TV-selskab CBS's højtansete nyhedschef, spillede en vigtig diplomatisk rolle for gennemførelsen af Sadats besøg. /red/

Daniel Dayan har undervist ved Paris' Universitet (Paris 2) og er nu Adjunct Professor ved The Annenberg School of Communications, University of Southern California, Los Angeles.

Elihu Katz er Professor samme sted og desuden professor ved The Communications Institute, Hebrew University, Jerusalem.

# TV-mediet, populærfiktionen og det postmoderne kulturmønster

Af Ib Bondebjerg

*Der er ikke nogen dansk tradition for bredere anlagte overvejelser over TV-mediets kulturelle betydning. I konkrete analyser af indhold og reception og ikke mindst i metodiske diskussioner er forskellige opfattelser blevet synlige, men sjældent systematisk udfoldet.*

*Det sker i denne artikel. Ib Bondebjerg griber tilbage til Fiske & Hartleys 10 år gamle klassiker Fjernsynets sprog og fastholder gennem hele artiklen deres overordnede forståelse af TV som det moderne samfunds skjald. Derved får han etableret en position, hvorfra han på en nuanceret måde kan diskutere TV-mediets muligheder i forhold til på den ene side modernismens og den kritiske teoris negative skepsis og på den anden side postmodernismens og populærkulturens positive omfavnelser.*

*Artiklen introducerer en række synspunkter fra den amerikanske, engelske, franske og tyske debat, tager stilling til dem og bringer dem i spil i forhold til artiklens overordnede forsvar for TV som fortællende medium.*

## Den elektroniske skjald: fortælling og myte

I 1978, før den post-moderne strømning endnu var nået op til overfladen i Europa, formulerede John Fiske og John Hartley, som repræsentanter for den kritiske teori, en antropologisk, kulturso-  
ciologisk opfattelse af TV-mediet. I bogen Reading Television

(på dansk Fjernsynets sprog, 1981) karakteriserer de TV-mediet som "vores kulturs skjald"<sup>1)</sup>, og tager som udgangspunkt Edmund Leach's berømte formulering af det sociale ritual<sup>2)</sup>, der nok formidles over individets oplevelser, men baserer sig på kulturens centrale koder og konventioner. Med Leach's formulering i baghovedet kan man så måske lidt flot formulere, at TV-mediet i stor udstrækning som socialt ritual kommunikerer udenom kulturens individuelle forskelle, dens særtræk og delkulturelle, eller subkulturelle systemer, og i stedet kommunikerer direkte via kulturens kollektive bevidsthed, dens dominerende kulturelle normer og koder.

Fiske og Hartley bestemmer i deres bog TV-mediets funktion som moderne skjald igennem ialt seks konstituerende træk:

- TV-mediet fungerer som sprogformidler, idet det ud af en uendelig mængde af udtryksressourcer sammensætter budskaber, der har en væsentlig funktion som aktiv faktor i dannelsen af selvbekræftende kulturelle billeder, hvor konflikter og problematiske felter tematiseres i forhold til centralnormerne. De ældste skjaldes poesi er i det moderne, elektroniske centralmedie blot afløst af en strøm af genrer af både faktisk og fiktivt tilsnit.
- budskabet er styret af behovene i netop den kultur, hvis øre og øje den er henvendt til og som spejler sig i den. Publikum er på en anderledes direkte måde teksternes ophav, og TV-mediet er som skjalden i højere grad en formidler, i modsætning til den litterære kultur, der blev skabt på en individualitets-ideologi, på forestillingen om det unike og geniale.
- TV-mediet er i kraft af sin skjaldefunktion organiseret socio-kulturelt centrumssøgende, enten i kraft af de kommercielle institutioners søgen efter den bredeste fællesnævner, eller de regulerede public-service institutioners forpligtelser til at søge det afbalancerede standpunkt. Begge typer af institutioner er, trods markante forskelle i evnen til at formidle det anderledes, det smalle, det ikke-kommercielle, dog hver på deres vis bundet til det fælles, de brede behov. De afledte behov, der kan dækkes herudover, er altid en afspejling af det, der blev plads til ved siden af den socio-kulturelle centrumsprofil.

- TV-mediet anvender ligesom skjalden et overvejende mundtligt og visuelt sprog, der ikke som den litterære finkultur forudsætter beherskelse af den skriftlige bogkulturs mere abstrakte og dannelseskrævende koder. Det visuelle sprog taler til fascinationsbindende lag i det præ-sproglige, og skaber en mere direkte her-og-nu oplevelse af sansemættet karakter.
- TV-mediet kan godt som skjalden berette om tragiske, drabelige begivenheder, om chokerende og tabu-belagte forhold, det er netop derved den fascination, der omgiver det, opstår. Men fremstillingsformen søger altid en dynamisering og mediering frem mod et positivt, fælles samlingspunkt. Der foregår igennem TV-mediet en form for kulturel accept-dannelse og en rituel reetablering af centrale kulturelle og sociale normer og værdier. Det betyder dog ikke, at TV-mediet ikke samtidig, idet det kaster sit centrerede øje mod afvigelserne, tabuerne, modsætningerne og problemerne, kan opnå en stærk kritisk effekt. TV-mediet er på ingen måde pr. definition et regressivt medie.
- TV-mediet har dog klart nok, som skjalden, med den mytologiske, mytiske funktion i kulturen at gøre. Det søger frem mod det som på en gang har med det latente og konnotative i det kulturelle system at gøre, og som samtidig indrammes af de konventionelle måder at se og erkende på. Der tales ofte i mytens usynlige sprog gennem det givne og det som ikke kan drages i tvivl.

I forlængelse af Fiske og Hartleys pointer<sup>3)</sup> kunne man konkludere, som det for så vidt skete i den klassiske og ideologikritisk orienterede kritiske teori, at TV-mediet, både som del af en kommerciel massekultur og som del af en statsligt reguleret massekultur, trivialisere de kulturelle former og indskriver sit publikum i en passiv accept af den herskende ideologi, den herskende kulturs hegemoni. Begge påstande rummer en substantiel sandhed om TV-mediets måde at fungere på, og den gennemsyrrer også Fiske og Hartleys konkrete analyser af nyheder, underholdningsprogrammer og populærfiktion i TV. Men samtidig ligger der i deres synspunkter en klar afstandtagen til både den radikale og konservative intelligens' noget stereotype og moralske stempning af massekulturen og populærfiktionen som henholdsvis "opium", spekulation og legi-

timering, eller som trussel mod de etablerede finkulturelle værdier, dannelsesnormerne og den gode moral. I den nyere kritiske teori er det ikke længere holdbart blot at se populærkulturen som en kultur, der gør sit publikum til et passivt objekt for en totalitær og degraderet æstetik. Det lader sig ikke længere gøre med historisk fornuft blot at henvise til avantgardekunsten som den radikale protests subversive udtryk eller til den legitime kunsts autencitet, ligesom den alternative modkultur må tænkes anderledes under indtryk af massekulturens dominans og nedbrydningen af skellet mellem tidligere kredsløb.

TV-mediet og populærfiktionen rummer centrale værdier for de brede befolkningsgrupper. Det er, måske i mangel af andet, blevet deres medie, ligesom fiktionen taler til og aktiverer behov, fantasier og kulturelle kompetencer, der er en realitet hos massekulturens publikum. TV-mediets fiktionsformer træder i virkeligheden blot ind der, hvor en lang historisk tradition for et folkeligt-populært kredsløb altid har eksisteret.

Hvor tidligere tiders mundtlige og skriftlige populærkultur udfoldede sig i kulturelle og sociale systemer, hvor det populære og det elitære kredsløb var relativt skarpt adskilte og eksisterede uden bevidstheden om hinanden, så er det karakteristiske for det moderne og postmoderne kulturmønster, at de to kredsløb kommer i direkte berøring og konfrontation. Det ses f.eks. i 50'ernes og 60'ernes danske debatter om popkultur, triviallitteratur osv. og i Rindalisme-debatten, der ikke mindst var en følge af de nye massemediers centraliserede synliggørelse af forholdet mellem det brede og det smalle. Men i virkeligheden har massekulturen og elitekulturen siden deres historiske start stået som fjendtlige blokke over for hinanden. Det postmoderne kulturmønster, der bl.a. er en følge af en global billed- og musik-kulturs globale gennemslagskraft, har ikke udryddet de to kredsløb eller forholdet mellem dem, men de berører, overlapper og gennemtrænger i stigende grad hinanden, med ironisk-trivialiserede formler i elitekulturen eller avantgardistiske træk i massekulturen.

Det er den postmoderne filosofis påstand, dels at de "store fortællinger" er på vej til at uddø - både i form af helhedsorienterede forklaringsystemer, som f.eks. den kritiske teori, og i form af de klassiske narrative strukturer i fiktionen - og dels at tegnene i dag ikke længere i vores medier og kommunikation repræsenterer noget og fastholder bestemte betydninger, men at det hele er blevet et spil, et "simulacrum". Man behøver ikke kigge langt i nutidige fiktionsformer på filmlærredet og TV-skærmen for at se, at nedbrydningen af de traditionelle, narrative strukturer er et centralt fænomen, og at hybridformer, der går til ekscesser i anvendelsen af æstetiske effekter, nu også breder sig i de populære genrer.

Alligevel har postmodernismens bannerførere en påfaldende tendens til at overse, eller bevidst underbetone og bortforklare, de centrale elementer, som bl.a. Fiske og Hartley fastholder i TV-mediets og massekulturens rolle som former og bearbejder af det kollektivt ubevidste og som rammesætter for det individuelle fantasi- og betydningsarbejde. I populærfiktionen indgår tydeligt en slags dialektik mellem en mytisk funktion, en ubevidst bekræftelse af det fælles, af det som ikke skal anfægtes, og en fortællings-funktion, hvor fortællingen rummer muligheden for at afprøve virkeligheden gennem fantasien, for identifikatorisk at afprøve det ukendte, ønskede eller frygtede, men på baggrund af mytens bekræftelse og fortællingens skematik. Det er i hvert fald den dialektik Janice Radway når frem til i sin omfattende undersøgelse af kvinders brug af romantiske populær-romaner - der svarer til TV-mediets soap-serier og melodramaer. Det sker i det afsluttende afsnit, der diskuterer forholdet mellem konservativ kønsrolle-legitimering og spirende feminin opposition i disse tekster, og nok så meget de kvindelige læsers brug af teksterne.

Radways bog, Reading the Romance, lægger betydelig vægt på at skildre de kvindelige læsers faktiske brug af populærfiktionen, de behov, den dækker hos dem, og den tekst de selv konstruerer under deres læsning. Det er en læsning, som klart giver dem en oplevelse af kvindelig styrke og identitet - som måske nok ikke omsættes i virkelighedshandlinger, der ændrer deres liv, - men

i hvert fald ændrer deres selvoplevelse. Samtidig gør Radway dog opmærksom på i sin analyse af sproget og den narrative diskurs i disse tekster, at pointen er den, at denne selvbekræftelse og oplevelse af styrke sker på basis af en sproglig og narrativ struktur, der kan afkodes uhyre let og på basis af næsten trivielle og umiddelbart foreliggende kulturelle koder og konventioner. Den uproblematiske afkodning, der ganske vist er aktiv, domineres således samtidig af en ubevidst gentilegnelse af det konventionelle, der forbliver usynlig og ukommenteret af læseren. Den æstetiske formning er altså usynlig, måden der ses på gennemsigtig - så at sige blot en "kanal", et umærkbart transmissions-led. Læsningen får dermed i virkeligheden den samme funktion som myterne: de formidler en allerede kendt historie til publikum på en måde, der fungerer som en slags rituel selvbekræftelse, en genstrukturerer af det allerede kendte og accepterede - historierne bekræfter de koder, de forudsætter.

Men spændingen i aflæsningen ligger samtidig i, at fiktionerne fungerer som fortællinger, som narrative udforskninger af noget der sker, mens det fortælles, og hvis spænding og fascination ligger i det i princippet uforudsigelige, der udvikler sig mellem begyndelse og afslutning. I denne proces, hævder Radway, afgrænser og indlæser kvinderne deres eget liv og deres egne erfaringer i en dialog med fiktionen. Der sker altså en udveksling mellem den romantiske fiktion og en tilskrivning af realistisk brugbarhed og sandsynlighed, selv der hvor det usandsynlige og usammenhængende, det overdrevne og tydeligt urealistiske formidles. Læseprocessen rummer utopiske elementer i forhold til kvindernes liv, men disse undermineres dog også af teksternes mytiske karakter og skematisk forudsigelighed. Det kommer frem i næsten parodisk form, når Radway får kvinderne til at opstille listen over de elementer i fiktionen som skal være der, og når hun får frem, at mange af dem som nævner det spændende og uforudsigelige som element, dog samtidig er nødt til at læse slutningen først, for at kunne kaste sig ud i det episke begær med tilstrækkelig tryghed<sup>4)</sup>.

Trods postmodernismens påstand om de store fortællingers uddøen og det æstetiske simulacrum, så breder fortællingerne sig fortsat

med stor styrke både i den litterære og den visuelle populærfiktion - de fornyr sig og formår til stadighed at cementere populærkulturens mytiske funktioner. Samtidig bruges fiktionen i høj grad, hvor fantastisk og urealistisk den end måtte forekomme i banal forstand, til fremkaldelse af stedfortrædende indhold i folks liv, til rituel fortætning og erfaringsudveksling i en splittet medievirkelighed. I den forstand er det snarere Peter Brooks, der har fat i den lange ende med sin tese om "det narrative begær", og som tværs gennem post-modernismen peger på noget karakteristisk for populærfiktionen, for de nye massemediers totale kommunikationsform og for det store publikums behov:

"Vi lever stadig i dag i de narrative plots tidsalder, mens vi begærligt konsumerer kærlighedsromaner, fjernsynsserier og daglige tegneserier, og idet vi selv skaber og forlanger narrative strukturer i præsentationen af personer, nyhedsindslag og sportsbegivenheder. På trods af alle de vidt udbredte ikke-narrative eller anti-narrative former for tankegang, der formodes at karakterisere vor tid - fra komplementaritet og usikkerhed i fysikken til strukturalismens synkrone analyser, så er vi stadig styret af det narrative, mere end vi måske ønsker at indse" 5)

#### Billedkultur og mediesamfund: utopi og skræmmebillede

Jean Baudrillards på engang melankolske og euforiske, postmoderne aflæsning af Amerika er ikke mindst karakteristisk ved at reducere hele den amerikanske kultur til et filmisk tegn. Filmkunsten finder han overalt i ørkenen og i byerne, der fremstår som uophørlige, filmiske scenarier. Det charmerende ved hele landet er således, at det er cinematografisk, og derved forstår Baudrillard at virkeligheden er udgået fra filmen og ikke omvendt. Billederne, som ellers får en til at drømme, har således her materialiseret sig visuelt. Men i sin aflæsning af kulturen har Baudrillard samtidig fjernet tegnets betydning og referencen til en virkelighed. Tilbage står et billede af et billede, en signifiant uden en egentlig kodet signifié, et æstetisk tegnspil i en verden af medieskabte tegn og billeder<sup>6)</sup>.

I én forstand aflæser Baudrillard således i sin bog Amerika konturerne af et samfund, der har realiseret det medie- og informa-



tionssamfund, som europæerne har skabt ideen eller begrebet om.  
Som Baudrillard siger:

"De fabrikerer virkelighed ud fra idéerne, vi omdanner det virkelige til ideer eller til ideologi. Her i Amerika har kun det mening, som produceres eller manifesteres; for os har kun det mening, som tankes eller skjuler sig" 7)

Således bekræfter Baudrillard sin idé om simulacrum i den amerikanske virkelighed og lægger samtidig afstand til den europæiske tænkning i det, som Frederic Jameson har kaldt de fire fundamentale dybde-modeller, nemlig den dialektiske, den freudianske, den eksistentialistiske og den semiotiske<sup>8)</sup>. De erstattes af forestillingen om diskursernes og tegnenes evige overflade-spil, en forestilling, der næsten metaforisk spejler TV-skærmens magiske virkning på de kulturelle og filosofiske tankeformer.

I en anden forstand er det derfor ikke blot medie- og informations-samfundet Baudrillard forsøger at aflæse på sin egen postmoderne måde, men et samfund, hvor billedkulturen er blevet den absolut dominerende. I aflæsningen sker der imidlertid i høj grad en kortslutning hos Baudrillard. Påstanden, om at ingenting længere repræsenterer noget, er at forveksle skinnet med væsenet og især at forveksle postmoderne, æstetiske træk i billedkulturen og de visuelle medier med virkeligheden og de billeder og den bevidsthed, som modtagerne danner sig, idet de aktivt fortolker og afkoder billedkulturens produkter.

Thomas Elsaesser har i en nyligt udgivet artikel peget på "Hyperrealismen" og en række centrale postmoderne stiltræk i nyere amerikansk og vesttysk film. Samtidig søger han via billedæstetikken at diskutere billedperceptionens betydning for det klassiske subjekt-objekt forhold:

I betragtning af de audiovisuelle mediers allestedsnærvær, igennem hvilken enhver virkeligheds-, magt- og sandheds-diskurs først må skaffe sig legitimering og autoritet gennem en dramatisk og visuel fremstilling, synes forholdet mellem subjekt og objekt i stigende grad præget af billeder: deres intensitet, umiddelbarhed og identifikationsstruktur bestemmer sandhedsgraden og gyldigheden" 9)

Det imaginære bliver altså noget centralt i forholdet mellem jeg og omverden, formidlet via billedkulturen; de narcissistiske al-

magtsfantasier erstatter tendentielt de ældre og klassiske former for identifikation og voyeurisme. Elsaesser bekræfter således på ét plan Baudrillard's oplevelser, men han drager ikke den samme konklusion om repræsentationens ophør. Han peger snarere på, at der er tale om en subjektkrise, hvor den traditionelle skelnen mellem det afbildede og virkeligheden, mellem indre og ydre, bliver stadig vanskeligere at opretholde. Den individuelle og historiske erfaring fæstnes til og gøres afhængig af billeder, der altså alene i kraft af deres dominans og allestedsnærvær får en slags hyper-status som objektivitet, som egentlige virkelighedsbærere.

I nyere amerikanske film som f.eks. "Star Wars", "Blade Runner" og "Alien" understøttes denne tendens af en postmoderne filmæstetik, der danner en form for hyper-realisme. Filmene foregiver ikke at afbilde en virkelighed, men simulerer med stor teknisk raffinerethed en imaginær og fantastisk verden, der gør tilskueren til subjekt i sin egen magtfulde fantasiverden. Subjektets egen inderverden bliver i det filmiske spil til en spektakulær yderverden, der får oplevelsens realitetsmættede karakter.

Vi skal senere vende tilbage til den postmoderne, visuelle æstetiks betydning for den narrative populærfiktion, således som det tager sig ud set fra en kritisk teoris position. Hos Baudrillard og en række af de postmoderne filosoffer virker det imidlertid klart som om konstateringen af det, der kaldes "implosionen" i betydning og sociale relationer, altså et sammenbrud i evnen til sammenhængende meningsdannelse og etablering af referencer mellem fiktionen og egen virkelighed, erfaringer og historisk erindring, betragtes som en befrielse. I en artikel fra 1980 har Baudrillard, med tydelig adresse til den kritiske teoris kritik af kulturindustrien, udformet en æstetik, der synes at fremtræde som en ren populistisk dyrkelse af underholdning.

Svarende til tendensen til dyrkelse af pop-kulturen, som vi kender fra amerikansk kultur, fra Leslie Fiddlers provokatoriske populisme til den arkitektoniske dyrkelse af Las Vegas-stilen, den kitsch-agtige Hollywood-modernisme i Venturis, m.fl. Learning

from Las Vegas<sup>10)</sup>, så finder vi hos Baudrillard en næsten intellektuel, masochistisk dyrkelse af underholdning uden mening:

"Masserne forbliver skandaløst modstandsdygtige overfor dette imperativ om national kommunikation. De tilbydes mening, selvom det de vil have er underholdning. De bedste anstrengelser har ikke formået at få dem til at fokusere på sagens indholdsmæssige seriøsitet eller blot kodens vigtighed. De får meddelelser, hvor de kun ønsker tegn. De finder lyst i spillet mellem tegn og stereotyper og i alle former for indhold, så længe det resulterer i en dramatisk sekvens. Hvad de forkaster er meningens dialektik" 11)

Hos Baudrillard og de øvrige postmodernister fører en i realiteten uomgængelig konstatering af medie- og billedkulturens gennemslagskraft i bevidstheden, og af den øgede sammenblanding af de kulturelle kredsløb, den øgede blanding af koder både socialt, kulturelt og æstetisk, til uholdbare generaliseringer. Den euforiske, postmoderne dyrkelse af meningens og betydningens bortfald, af underholdningen som et blot lystbetonet, æstetisk spil på overfladen er til syvende og sidst et rent ideologisk opgør med de forestillinger om anderledes dybtgående frigørelsesprocesser, som knytter sig til den kritiske teoris kunst-, kultur- og medie-opfattelse. En af Birminghamskolens ledende medieteoretikere, Stuart Hall, har da også i et interview fra 1986 taget afgørende afstand fra det angreb på betydning og ideologi, som ligger i Baudrillards påstande.

Stuart Hall peger på, at der ganske vist også i den kritiske teori er foregået et opgør med essentialismen, altså forestillingen om den oprindelige, egentlige og objektive betydning, og at der også er foretaget et opgør med hermeneutikken og forestillingen om den enhedsprægede tolkning. Betydning, mening og referencer mellem tegn og virkelighed er allerede i 70'erne i den kritiske teori blevet beskrevet som et spil, men et spil der opstår mellem teksten og modtagerens koder, diskurser og kulturelle kompetencer. Der findes altså ikke bare en, men flere betydninger og afkodningsmuligheder i forhold til et givet medieprodukt og dets tegn og strukturer. Det, som hos Baudrillard beskrives som implosion af betydning og ophævelse af reference til virkeligheden, kan iflg. Stuart Hall snarere beskrives som en eksplosion i betydninger og koder. Eksplosionen bestemmes af det forhold, at billedkulturen og medierne i stadig højere grad skaber et multi-dimensionalt

rum af æstetiske udtryksformer og genrer, der blandes og er til stede i samme nutidige rum og bevidsthed:

"Jeg er ikke enig med Baudrillard i at tegnenes betydningsdannelse er op-  
hørt, fordi de kulturelle koder er blevet pluralistiske. Jeg tror vi er  
i en periode med en uendelig mangfoldighed af kodninger, hvilket er no-  
get ganske andet. Vi er alle blevet udviklet historisk til fantastisk ko-  
debærende afkodnings-subjekter" 12)

Den euforisk-utopiske dyrkelse af billed- og mediekulturen, som vi finder i Baudrillards postmodernistiske univers, er i virkeligheden blot en variant af den kritiske eller konservative afvisning af samme. Hvor den postmodernistiske æstetik taler om at lære af Las Vegas og erstatter modernismen, realismen eller avantgarden med en moderne Hollywood-kitsch-kultur, der udnævner den amerikanske medieforsker Neil Postmann i sin bog Amusing Ourselves to Death fra 1985 Las Vegas til fjernsyns-Amerikas store symbol og skræmmebillede. Postman tager, som et sent barn af den europæiske, kritiske teori og oplysningstradition, entydigt afstand fra TV- og billedkulturen og hævder i sin bog, at TV har ødelagt den offentlige diskurs og debat i USA. Alt er blevet gjort til et stort underholdningsshow, et stort, uendeligt Las Vegas.

Postmann bekræfter således, men med negativt fortegn, det som Baudrillard euforisk fremhæver om den amerikanske kultur. Begge undervurderer de dog både TV-mediet og det publikum, der bruger det. Postmann afviser i sin bog, at Orwells skræmmebillede af overvågningssamfundet skulle have betydning for USA's fremtid. Han peger i stedet på Huxleys skræmmebillede i Fagre nye verden: den usammenhængende bølge af informationer og den populære, trivielle underholdning vil langsomt drukne folks evne til selvstændig og kritisk tænkning; dvs. at folk slet og ret vil elske deres egen undertrykkelse og symbolsk død med et grin på læberne.

Postmanns mediekritiske udgangspunkt i amerikansk sammenhæng er dels Jerry Mander, som i sin tid prøvede at argumentere for afskaffelsen af TV, og McLuhan, som - ganske vist med positivt fortegn - hævdede, at "mediet er budskabet". Postmann argumenterer historisk for, at gennemslaget af nye medier og teknologier (som f.eks. alfabetet, uret, telegrafien, mikroskopet osv.) også fører

til en ændring i måden at tænke på og dermed også i en kulturs indhold. Hans bogs ærinde er at beskrive et historisk medie-paradigmeskift i amerikansk (og tildels europæisk) kultur i efterkrigstiden: et skift fra de trykte mediers kultur til de visuelle mediers kultur, et skift, der iflg. Postmann har ændret hele den kulturelle diskurs.

Hos Postmann fremstår den trykte kultur som et kvalitativt højdepunkt, som den visuelle kultur er på vej til at falde fra. Enhver, der har opholdt sig i, eller studeret amerikansk kultur i lyset af TV's rolle, kan forstå Postmanns intellektuelle bekymringer. Men det er ikke bare den super-kommercielle, liberalistiske billedkultur i netop den historiske udgave i USA, han er ude efter, men selve de visuelle medier og udtryksformer, der hævdes at degradere national argumentation fordybelse og seriøs, offentlig diskussion. For Postmann er selve eksistensen af de visuelle medier en trussel mod alle de moderne ideer om information, viden, uddannelse, opdragelse, politik og oplysning, der alle er knyttet til en intellektuel tradition med rod i oplysningstiden og udformet under en dominerende skriftkultur.

Som den typiske repræsentant Postmann er for en amerikansk, intellektuel tradition, så ser han ikke denne kulturs historiske og klasse-mæssige begrænsninger. Han tegner et sandt utopisk billede af fortidens "typografiske Amerika" og "den typografiske bevidsthed" forankret i en "klasseløs læsekultur". Postmann viser historisk, hvordan en bestemt sammenhængende, rationel-analytisk og diskuterende offentlighed udvikles med spredningen af den trykte kultur, men ikke at den er indlejret i en bestemt type offentlighed. Sammenbruddet for denne er da heller ikke baseret på opkomsten af konkurrerende kulturer, klasser og lag, men skyldes to ideer og teknologier, som på længere sigt nedbryder den trykte kulturs monopol og det sammenhængende vidensbegreb.

Den første tendens (der bl.a. teknologisk udvikles med telegrafien) betyder at tid og rum ikke længere var en hindring for bevægelsen mod "teknologiens globale landsby". Nyheden løsnes fra sin lokale erfaringsammenhæng, og i forlængelse heraf fremelskes det

sensations- og nyhedsprægede informationsbegreb. På længere sigt sker der en dramatisk vækst i omfanget af irrelevant, sammenhængende og kontekstfri information. Vejen er dermed banet for TV-mediets globale nyhedsverden, hvor det iflg. Postmann ikke længere er diskussion og erfaringsudveksling, der tæller, men nyheder som hastigt forældede varer. Vidensbegrebet bliver dermed også ændret: fra et lineært, sammenhængende vidensbegreb med vægt på baggrund, perspektiv og kvalitative kriterier, til et fragmenteret, upersonligt og kvantitativt nyheds- og vidensbegreb.

Den anden tendens og idé knytter Postmann til Daguerres opfindelse af den fotografiske reproduktionsteknik i 1838. Fotografiet ændrede den visuelle oplevelse på samme måde som trykkemaskinen ændrede det skrevne ord. Men mens billedet og det trykte ord til at begynde med arbejdede sammen i "den grafiske revolution" og underordnedes den typografiske og skriftlige kulturs dominans, så markerer fotografiets og billedernes massereproduktion billedsprogets og synssansens udfordring til skriften og sproget som en måde at forstå og afprøve virkeligheden på. Ifølge Postmann er dette i sig selv ensbetydende med en overfladisk repræsentationsforms sejr og med pseudo-begivenhedernes overtagelse af den seriøse nyhedsformidling og diskussion. Det er imidlertid først med TV-mediets indrykning i det kulturelle centrum, at den overfladiske underholdningsdiskurs slår ødelæggende igennem, og den amerikanske kultur bliver til et stort Las Vegas. Det er en vigtig pointe hos Postmann, at dette ydermere sker som en usynlig, kulturel strukturering af dagligdagens erfaringsunivers og det offentlige liv. Man ser ikke længere billed- og mediekulturens konstruktionsmekanismer, de er blevet naturlige og ubevidste, men netop dermed desto mere virksomme som kulturelle og ideologiske formningsmekanismer.

Der er ikke tvivl om, at Postmanns kritik peger på vigtige træk ved den kommercielle, amerikanske billedkultur. Dogmet om det underholdende, det actionprægede og de hastige skift i genrer, sekvenser og rytmer skaber et symbolsk udtryk for en fragmenteret og æstetiseret, postmoderne billedkultur. Den lange eftertænkning tillades ikke, og de længere forløb og fortællinger hugges op

og klippes i stykker. Den kommercielle, visuelle kulturs krav om bombardement, rækkevidde og gennemslagskraft har også den bagside, at den kritiske, personlige og kreative billeddannelse hæmmes og udhules af den standardiserede, visuelle kulturs klicheer og forenkledede strukturer. Iscenesættelsen af det politiske liv er et ligeså iøjnefaldende fænomen, TV-mediet styrer og bestemmer den overordnede politiske debat og dialog.

Men omend Postmanns kritiske analyse af de stærkt negative sider ved en så kommercialiseret billedkultur som den amerikanske har mange træffende pointer, så er hans teknologi-determinisme, billed-forskrækkelse og elitære degenerations-teori ikke acceptabel. Han er ude af stand til at se, at TV-mediet allerede har, og i endnu højere grad kunne få en central demokratiserende rolle som kulturens fortællende centrum. TV-mediet har i høj grad også haft den effekt at konfrontere publikum og kulturen med billeder af sig selv og at fungere som medium for en populær-kultur, der ikke tidligere har været i centrum for en institutionaliseret kultur og et centralt massemedie. Den visuelle kultur rummer naturligvis både tilpasnings- og modstandspotentialer og kan ikke afskrives som et stort Las Vegas.

#### Forsvar for fortællingen: narrativitet og postmodernisme

"Ikke knytte an til det gamle gode, men til det nye dårlige"<sup>13)</sup> citerede Walter Benjamin i 30'erne Bertolt Brecht for at mene. Samtidig placerede han så dem begge på den fløj af Frankfurter-skolen og den kritiske teori, som ikke bare gjorde elitært front mod de nye medier og massekulturens nedbrydning af den kunstneriske aura og "einmaligheit". Venstrefløjen og den kritiske teori kan stadig i dag lære af Benjamin og Brecht ikke at gentage Lukacs' traditionalistiske angreb på det nye, og det vil jo i dag bl.a. sige den særlige postmoderne æstetik både i avantgarde- og massekulturen. Der klæber stadig træk af aristokratisk kulturpesimisme til den kritiske teori, ikke mindst i holdningen til billedkulturen. I den litterære og intellektuelle offentlighed oplever man ofte en tendens til en falsk modstilling mellem visualitet og litteraritet, en dommedagsagtig modstilling af tekstkulturen

og billedkulturen. Billedkulturen tilskrives en slags forarmelse af sanse- og erkendelsesformerne, der langt hen overser, at forarmelsen ikke går mellem de to kulturer, men på tværs af dem, og som heller ikke i tilstrækkelig grad fastholder, at ligesom tekster producerer billeder, så producerer og bærer billeder også tekst.

Det er således vigtigt at udvikle en kritisk utopisk forståelse for massekulturen og billedkulturen, der tager den ligeså seriøst som alle andre kulturformer. Et sådant forsøg finder vi f.eks. hos Frederic Jameson, der er en af dem, der mest indgående har beskæftiget sig med forholdet mellem modernisme, postmodernisme, massekultur og kapitalismens udvikling. I en artikel fra 1979 om fremmedgørelse og utopi i massekulturen<sup>14)</sup>, hvis sigte bl.a. er at rekonstruere en utopisk dimension i massekulturen, trods dens kommercielle varestatus, peger han netop på det historiske sammenfald mellem modernismens og massekulturens opståen. Men mens massekulturen i kraft af sit behovs- og publikumsgrundlag er positivt forbundet med medieapparatet og markedets kommercielle logik, så er modernismen i høj grad, som Terry Eagleton har peget på i forlængelse af Jameson, baseret på "en strategi, hvorved kunstværket modsætter sig at blive til vare"<sup>15)</sup>.

Men ved at forsøge at unddrage sig én form for kommerciel varestatus, nemlig den som umiddelbart konsumerbart masseprodukt, bliver modernismen i realiteten bare tendentielt offer for en anden, nemlig den at få elitær fetich-værdi for de få og udvalgte. Eagleton tegner her et kritisk portræt af den aristokratiske modernisme som:

"(sætter) referenten eller den virkelige historiske verden uden for parantes, fortætter sine tekstlige strukturer og fordrejer sine former (...) drager sit eget sprog beskyttende omkring sig for at blive et mystisk objekt med sit eget formål, frit for al besmittende omgang med det virkelige" 16)

Man kan sige, at det er Adornos forestilling om modernismen, Eagleton beskriver og kritiserer, forestillingen om den "hensynsløse autonomi" om opsigelsen af "ethvert engagement for verden" som forudsætning for den sande protest mod markedets og kapitalismens væsen<sup>17)</sup>.



Adornos modernisme-begreb, der gjorde Becketts komiske absurdisme og dekonstruktion af de traditionelle former til målestokken, tjener ikke bare til en kritik af massekulturen, hvis fortællende strukturer, meddelende sprog og mytebårne optimisme han polemiserede imod, men også til en distancering til den engagerede avantgarde, som Brecht og Benjamin var talsmænd for. I deres position ligger der imidlertid præcis en form for avantgardisme og holdning til massekulturen, der udgør et tredje og dialektisk punkt mellem modernismens aristokratisme og postmodernismens populisme. Her ses en tydelig bestræbelse på at nedbryde institutionen kunst, at sammensmelte kunst med en bredere social og kulturel praksis, at overskride grænserne mellem det elitære og det massekulturelle kredsløb, og en række forsøg på bl.a. at anvende de nye medier og former positivt til at tale kritisk til de mange. At omfunktionere og kritisere, at gribe ind ved så at sige at være både eksperimenterende og populær på engang, det var sigtet. Bag dette lå så samtidig, bl.a. i teorierne om verfremdung, om at gøre mediet og fortælleformen synlig som en del af det fortalte, en kritik af den glatte og gennemsigtige formidling af virkeligheden, som vi finder i megen massekultur og i de traditionelle dramatiske og fortællende former.

Andreas Huyssen har i sin artikel "Postmoderne - eine amerikanische Internationale?" peget på, at der allerede tidligt i 50'erne og 60'erne på amerikansk grund - hos bl.a. Leslie Fiedler - udviklede sig en slags antiintellektuelt, populistisk forsvar for massekulturen. Den var baseret på den samme dikotomi, som bl.a. Adorno etablerede mellem modernisme og massekultur, en slags manikæisk tænkning, hvor Fiedler bare forsvarer den anden side af dikotomien. Her var det finkulturen, både i dens traditionelle og modernistiske udgaver, der var det onde<sup>18)</sup>. Jamesons pointe, der ligger i forlængelse af Huyssens argumenter, er således at modernismen og postmodernismen er fanget i den samme manikæiske dobbelthed og negative dialektik: den modernistiske æstetik forsøger næsten krampagtigt og elitært at distancere sig fra den almindelige massekommunikation og den underliggende varestatus. Den isolerer sig i protest. Men postmodernismen forsøger ligeså bombastisk og krampagtigt at gå ind i en populistisk retorik, som

Terry Eagleton med en skarp tilspidsning karakteriserer som følger:

"I en kynisk kommentar til avantgardekunstværket vil den postmoderne kultur gøre sig til ét med selve det almindelige vareliv, hvis uophørlige byggetransaktioner og forandringer i ingen tilfælde anerkender nogen formelle grænser, som ikke ustandselig bliver overskredet".

Resultatet bliver en art fladhed, en mangel på kvalitative distinktioner hvor alt bliver til et æstetisk spil<sup>19)</sup>.

Bag disse mere eller mindre krampagtige reaktioner på samme dikotomi og samme fundamentale kulturelle, kapitalistiske logik ligger imidlertid, som både Huyssen og Jameson gør opmærksom på, en reel historisk tendens til udviskning af grænserne mellem elitekultur og massekultur og til

"opkomsten af en ny slags tekster fyldt med former, kategorier og substanser fra hele det landskab af reklamer og moteller, fra midnatsforestillingen og billigbogs-bestselleren - med andre ord fra selve den kulturindustri, som blev så lidenskabeligt forkastet af en ældre modernisme 20).

For Huyssen er dette slet og ret det potentielt produktive og progressive i forholdet mellem elitekultur og massekultur, som delvis er blevet sat på dagsordenen af postmodernismen. Allerede hvis vi kigger på rockmusikkens nyere historie, så lader dikotomien sig ikke længere opretholde meningsfuldt, og både i reklamen og den øvrige visuelle massekultur ser vi stadigt hyppigere, dels at avantgardistiske strategier finder vej ind i massekulturen og dens trivi-genrer, og omvendt at trivi-former anvendes og påvirker avantgardekunsten.

Vi er hermed på vej til et historisk brud med de traditionelle narrative strukturers dominans både i den trykte og den visuelle massekultur. Der er dog langt fra tale om fortællingens død. Serie- og føljeton-strukturens basale, narrative skemaer og formater er stadig det konstituerende træk i massekulturens måde at skabe sammenhæng og oplevelse på. Men det man kan iagttage, især på den visuelle massekulturs område, og måske især hos det yngre publikum, er en større receptionsevne og lydhørhed overfor eksperimenterende fortælleformer, overfor nedbrydningen af de store, afrundede strukturer, overfor hybrid-genrerne, der blander de faste skabeloner,

overfor indslag der nedsætter den narrative fremdrift og forta-ber sig i det lyrisk-emotionelle, overfor parodi og pastiche, hvor det narrative bevæger sig udover sine grænser, og endelig også en større accept af at de æstetiske produkter synliggør sig selv og deres konstruktionsmekanismer.

Indenfor den visuelle massekultur er det tydeligt musikvideoerne, der vidner om samspillet mellem en avantgardistisk æstetik og de narrative strukturer, men spillet med fiktionsformerne er også virtuost blevet udnyttet i "Ungdomsredaktionens" føljetoner. Her bruges fiktionsbevidstheden til at sætte den dokumentarisk-journalistiske virkelighedsudforskning i relief. Og selv i de mest traditionelle, narrative genrer af alle, de hollywoodske TV-serier, ses det også stadig tydeligere, hvordan der indenfor den narrative ramme sker et opbrud, Dallas og Dollars har overskredet føljetonens afrundede og finale karakter og opløser sig i stadig mere fantastiske intriger og under-historier, Miami Vice og Moonlighting bruger i høj grad den kriminalistiske intrige til udfoldelse af affekt-tilstande og kønsrolle-akrobatik, og i Cosby & CO. opstår den komiske spænding og befrielse mindre i komedienens plot end i de situationer, hvor verbal- og kropsakrobatikken udfolder sig med sin egen rablende logik.

Eroderingen af de narrative skemaer har ramt det helligste af alt, de hollywoodske serier og den hollywoodske film, men som allerede Peter Larsen har peget på, så sker det i massekulturen stadig i høj grad indenfor og på de narrative rammers betingelser<sup>21)</sup>. Peter Larsen peger med Greimas som udgangspunkt på samspillet i massekulturen mellem linearitet, kausalitet på den ene side og væv på den anden side, eller mellem på den ene side narrativ strukturering og symbolsk strukturering. I det moderne, visuelle sprog åbnes der for en større vifte af aflæsnings- og afkodningsmuligheder, fordi der ikke bare længere er tale om at følge en lukket, narrativ diskurs og et genre-format, men fordi der på den ene side spilles på det aktive arbejde hos modtageren med at etablere en sammenhængende fortælling, og på den anden side etableres en mulighed for at følge med i en symbolsk billedstrøm. Det sidste appellerer ved sin mangel på ydre logik til det mere ubevidste

sprog, og samtidig lægger det også op til en større bevidsthed om og æstetisk leg med koder og udtryksformer.

Thomas Elsaesser har i artiklen "American Grafitti und Neuer Deutscher Film - Filmmacher zwischen Avantgarde und Postmoderne", som tidligere er blevet inddraget for sin påvisning af hvordan en postmoderne æstetik i disse år vinder indpas i amerikansk film, defineret det imaginære som en vigtig, moderne politisk kategori. Han taler her om, hvordan filmen og den nye visuelle massekultur har fået stigende betydning som "identitetsmaskine", som central faktor i "konstruktionen af tilskueren som subjekt"<sup>22)</sup>. Han påviser, hvordan allerede den klassiske film hviler på den fascination, som tilskueren får ved at få bekræftet sit "imaginære mesterskab". Det beror dels på en meget åbenlys identifikationsstruktur og dels på en relativt klar fortællerposition og fortællestruktur, der sætter tilskueren i stand til både at leve med, fortabe sig og dog have kontrol over forløbet. Det imaginære mesterskab, der her bygges op til i tilskueren, er hverken ideologisk eller politisk uskyldigt, men bygger netop på en narrativ kode og en visuel stil, der næsten er blevet naturlig og dermed usynlig<sup>23)</sup>.

Det er denne naturlighed og usynlighed, den postmoderne æstetik er ved at bryde op med sin eksperimenteren med det narrative og sin leg med den visuelle æstetiks koder. Opbruddet rummer potentielt frigørende træk, ligesom også nedbrydningen af grænserne mellem massekultur og avantgarde-kultur gør det. Men hvis dette opbrud betyder, at publikum bliver fanger af det imaginære, at forbindelsen til den dagligdags erfaring og til den historiske bevidsthed kappes, så er vi naturligvis kommet fra asken i ilden. Så risikerer vi at havne i det, Jameson kalder "historicitetens gradvise formørkelse, (..) (og at tabe) enhver vital sans for fortiden i al dens radikale forskellighed fra os, og den tilsvarende evne til at danne sig billeder af eller projektere radikalt forskellige fremtider"<sup>24)</sup>. I den situation vil vi få brug for et for-svar for fortællingen, både den store og de mange små.

Med en uhæmmet kommercialisering af den visuelle massekultur er det ikke vanskeligt at forestille sig postmodernismen som dys-topi:

en verden forvandlet til lutter billeder eller simulacra, hvor det heterogene og fragmentariske er slået igennem som et ødelæggende og altdominerende princip, og hvor subjektet:

"har mistet sin identitet, dvs. sin evne til at fastholde tiden og at organisere sin fortid og fremtid i en sammenhængende erfaring" 25)

Stillet overfor postmodernismens på en gang realistiske og kyniske filosofi og ideologi, dens både frigørende og opløsende æstetik har vi brug for en ny type fortællinger, der krydser grænsen mellem massekulturen og avantgardekulturen.

I en anden artikel har jeg argumenteret for, at denne nye type fortælling bl.a. er realiseret i én af sine mange mulige former med Edgar Reitz' TV-føljeton Heimat<sup>26)</sup>. Her forenes koncentrationen om mikro- og dagligdagshistoriens små fortællinger og forløb med fastholdelsen af den store histories lange linjer. Her sættes erindringens motor aktivt igang i sit dybtgående perspektiv på fortid, nutid og fremtid, og her trækkes æstetisk både på massekulturens og avantgardekulturens former. Det er ingen action-serie, og dog appellerer den både til seerens behov for at konstruere en sammenhængende fortælling og for at fortabe sig i den symbolske billedstrøm. Netop seriens rolige rytme på overfladen, dens bevidste æstetiske konstruktion og dens synliggørelse af sin egen stil muliggør en dialektik mellem de to behov og mellem det store og det små, som altfor ofte går tabt i den kommercielle mainstream. Heimat er et eksempel på, at TV fortsat kan bruges progressivt i sin rolle som vores kulturs centrale, kollektive fortæller og skjald. Det er en serie, som både nedbryder og opbygger myter, og som reflekterer sit publikums postmoderne erfaring, uden at forskrive sig til den æstetiske populisme.

#### NOTER

1. Fiske og Hartley: Fjernsynets sprog. (Busck, 1981, s. 73)
2. Jvf. Edm. Leach: Culture and Communication. (1976), her dog citeret efter den i note 1 nævnte bog, s. 73.
3. De 6 punkter der er opridset her er inspireret af Fiske og Hartleys argumentation, jvf. bogen i note 1. Der er dog tale om min egen bearbejdning og mine egne udfoldelser.

4. En række af pointerne stammer fra Janice Radways bog, Reading the Romance. (University of North Carolina Press, 1984). Især kap. 7 og konklusionen. Der er dog tale om fortolkninger, bearbejdnings og perspektiveringer.
5. Peter Brooks: Reading for the Plot. (Oxford University Press, 1984, s. 6, min oversættelse).
6. Jean Baudrillard: Amerika. (Akademisk forlag, 1987), s. 60).
7. samme, s. 84.
8. Frederic Jameson: "Postmodernismen og den sene kapitalismes kulturelle logik" (i Kultur & Klasse, nr. 51, s.88).
9. Thomas Elsaesser: "American Grafitti und Neuer Deutscher Film". (i Huyssen & Scherbe (ed): Postmoderne. (Rowohlt, 1986, s. 312).
10. Jvf. Carsten Thau: "Fra Bauhaus til Las Vegas. Moderne og postmoderne arkitektur". (i Kultur & Klasse, nr. 53).
11. J. Baudrillard: "The Implosion of Meaning in the Media and the Implosion of the Social in the Masses". (i Woodward, K. (ed): Technology and Post-industrial Culture, (Routledge and Kegan, 1980)(s. 142-143).
12. Stuart Hall: "On Postmodernism and Articulation. An Interview with Stuart Hall (by Larry Grossberg)" (i Journal of Communication Inquiry, 1986, nr.2).
13. Jvf. Walter Benjamin: Kulturindustri. Udvalgte skrifter. (Rhodos, 1973,s.225)
14. Frederic Jameson: "Reification and Utopia in Mass Culture. (i Social Text, Winter 1979).
15. Terry Eagleton: "Kapitalisme, modernisme og postmodernisme" (i Kultur & Klasse, nr. 52, s. 17).
16. samme, s. 17.
17. Th. W. Adorno: Kritiske modeller. (Rhodos, 1972, s. 119-120).
18. A. Huyssens artikel står i den i note 9 nævnte antologi af Huyssens & Scherbe, og diskussionen af Fiedler findes her s. 21.
19. Den artikel af Jameson, der her refereres til, er den i note 8 nævnte fra Kultur & Klasse, nr. 51. Eagletons artikel er den i note 15 nævnte, og citatet står s. 18.
20. Citeret fra den i note 8 nævnte artikel af Jameson, s. 83.
21. Peter Larsen: "Hinsides fortællingen om musikvideoen og tendenser i moderne billedfiktion" (i Argos, nr. 2, 1986).
22. Citeret fra den i note 9 nævnte artikel af Elsaesser, s. 305.
23. Samme, s. 307.
24. Citeret fra den i note 8 nævnte artikel af Jameson, s. 91.
25. Samme, s. 91.
26. Jvf. Ib Bondebjerg: Den elektroniske fiktion. Æstetik, fascination og ideologi i TV-serierne "Dallas" og "Heimat", Kultur & Klasse, nr. 60, 1988).

Ib Bondebjerg er lektor ved Center for massekommunikation, Københavns Universitet.