

Medier og postmodernisme

af Ib Bondebjerg

Faktisk er historien om medierne og postmodernismen allerede temmelig gammel – i hvert fald ligeså gammel som den modernisme, som postmodernismen hævder at være et opgør med. Allerede i sine skrifter fra 1960'erne peger McLuhan på en lang række af de temaer, som siden er dukket op i den del af 80'ernes medie- og kulturdebat, som vi har lært at kende som det postmoderne. I artiklen 'Den simultane verden', der stod at læse i tidsskriftet *Vindrosen* (nr. 2, 1967) er hans påstand ganske klart at massekommunikation i den traditionelle forstand, altså en form for ensartet og standardiseret kultur afsendt fra en sender til et stort udifferentieret publikum er på vej til at ændre karakter. Teknologien alene vil i højere og højere grad skabe muligheder for et mere og mere aktivt publikum, og de vil i forlængelse heraf i højere og højere grad opføre sig som individer, der vælger mellem mange forskellige programmer.

På samme måde som den senere postmodernisme har talt meget om fortællingens sammenbrud og om de narrative strukturers forandring og nedbrydning, så peger McLuhan på hvordan den individualiserede masse vil begynde at leve i en mere fragmenteret verden af billeder og små fortællinger. Den nye billedkultur, siger han, er præget af 'bratte sammenstød', af at verden ses som 'en verden af happenings', hvor 'tingene ramler ind i hinanden, uden at der opstår forbindelser.' Han peger også på, at de æstetiske former i den moderne billedkultur, ligesom f.eks. i den moderne, avantgardistiske roman, datidens 'nouveau roman' i Frankrig, mangler 'handlingens røde tråd'. (McLuhan 1967, s. 29 og 30)

McLuhan har således tidligt i tresserne, fordi forestillingerne allerede er udviklet i hans tidligere værker, foregrebet 80'ernes diskussion af musikvideoen, art-videoen og det almindelige skred i den fortællende film og tv-serie. McLuhan er samtidig helt på linje med den postmoderne medie-filosofi, når han ser dette som en positiv udvikling. Udviklingen vil ændre og aktivere folks oplevelses- og informationsmønster fra det mere passive, som har præget den

medieformidling der docerer og etablerer helheden for folk, til det mere aktive, som opstår når man stilles overfor et mere pluralistisk og fragmenteret mønster, hvor man selv skal vælge og selv danne den fraværende helhed og fortælling. Men McLuhans modernistiske tresser-horisont får ham samtidig til at se den historiske kontinuitet: hvad massekulturen er ved at nærme sig, en ikke-narrativ formidlingsform, det har allerede længe været afprøvet i den moderne billedkunst, litteratur og musik.

McLuhan kan således ses som en art tidlig *postmoderne medie-utopiker*, der ser den nye massekultur og de elektroniske mediers udvikling som en vej til at nedbryde gamle skel og strukturer og som i fortællingernes og ideologiernes sammenbrud ser en mulighed for at skabe en mere mangfoldig og engagerende massekultur. Men bag McLuhans optimisme lurer også en melankolsk tabsoplevelse. Den enkeltes berigelse er også tendentielt den enkeltes tab.

Skabelsen af en global medieverden bliver da pludselig hos McLuhan *både* en berigelse og en befrielse og et tyngende ansvar og tab. En befrielse fra det gamle massesamfund med dets standardiserede traditioner, meninger, formler og roller og en berigelse via en pluralitet af former og roller, der kan vælges samtidig og er uden hierarki. Men et tab, fordi der egentlig er tale om et 'kunstigt paradis', som det kræver stort ansvar at styre og kommunikere i. Bag euforien over det kunstige kommunikationsparadis' globale fælleskab og den potentielle, individuelle frihed, det giver, lurer angsten for tabet af naturen og frygten for verden som et manipuleret show: 'Men pop-kunsten er et tegn på, at efterhånden som hele kloden omsluttes af en ny, menneskeskabt satellit- og informationsverden, så vil vi ikke længere have råd til at betragte menneskets boplads som noget, naturen har givet os. Vi må indse og tage ansvaret for, at hele menneskets omverden er et kunstprodukt, en kunstform, noget der kan iscenesættes og manipuleres på samme måde som Showbiz.' (McLuhan 1967, s. 39)

Informationssamfundets utopikere

Den simultane, elektroniske medieverden af bratte sammenstød og happenings uden en rød tråd, og den individualiserede og pluralistiske receptionsstruktur, som McLuhan utopisk forudså i 60'erne, spiller en central rolle ikke bare for den postmoderne mediefilosofi, som vi skal vende tilbage til, men også for informationssamfundets utopikere. I populær og meget gennemslagskraftig form er det formuleret i Alvin Tofflers bog 'Den tredje bølge' (da. udg. 1980). Mens den *første bølge* hos Toffler er traditionssamfundet før massemedierne og industrialiseringen, med den snævre og personlige horisont, så er *den anden bølge* det industrialiserede masse-samfund, der skabte de centraliserede og standardiserede massemedier. Medierne går på tværs af regionale forskelle og skaber den sammenhængende nation og derudaf massebevidstheden og masseorganiseringen.

I *den tredje bølge* bryder den elektroniske informationsrevolution imidlertid igennem, således at de traditionelle masseideologier og informations- og magt-strukturer bryder sammen. Det fører iflg. Toffler til de gamle massemediers krise. Både for de trykte medier, for radioen og tv forudser han en decentralisering og fragmentarisering, fordi teknikken nu muliggør et utal af små special-blade, lokale stationer og kabelstationer. Medierne kan nu rette sig mod mange små publikumsgrupper i det globale publikum, i stedet for det store massepublikum nationalt, eller i bestemte globale kredsløb. Med udviklingen af video, interaktivt fjernsyn og computerens fremmarch privat, i arbejde og undervisning, så ser han yderligere en mulighed for individualisering og aktivisering af det gamle, mere passive massepublikum.

Den nationale enhedskultur sprænges i nye, lokale gruppekulturer og på tværs af de enkelte nationer opstår der muligheder for at grupper på tværs af nationer kobles sammen, fordi det globale informationsnet kan koble mange små interessegrupper sammen til en

større. Toffler taler om en 'blip-kultur', hvor vi udsættes for 'forestillinger i små fragmenter, der er modstridende og uden sammenhæng, men som rusker op i vores tidligere tanker og ideer' (Toffler 1980, s. 175). I modsætning til den kritiske medieteoris advarsler om at den globale landsby i virkeligheden blot vil blive et globalt, kommercielt marked og et slaraffenland for de stærke kræfter der vil udnytte mulighederne for at skabe centralisering via vidt forgrenede monopoler, så taler Toffler som McLuhan optimistisk. Hans mediefilosofi rummer en utopi, der næsten pr. automatik vil føre den teknologiske udvikling frem mod en mere og mere varieret kultur med mange små delkulturer, hvor stadig mere frit stillede individer kommunikerer indenfor en stadig tættere informationsstrøm.

For Toffler fører udviklingen altså utvetydigt til nedbrydningen af de gamle kulturelle og informative skel, som han illustrerer ved at modstille den anden bølges generation med den tredje bølges: 'I stedet for blot at modtage vor åndelige model af virkeligheden, tvinges vi nu til selv at opfinde den og genopfinde den atter og atter. Dette lægger en kolossal byrde på vore skuldre. Men det fører os også frem mod større individualisme. Personligheden bliver ikke en masse-personlighed, så lidt som kulturen bliver en masse-kultur'. (Toffler 1980, s. 176)

Baudrillard: simulering og hyperrealitet

De samme tendenser som vi har set hos McLuhan og Toffler ligger også indbygget i den nyere del af den postmoderne medie- og kulturfilosofi. Det fremgår både af Baudrillards bog 'Amerika' (1987) der ser hele den amerikanske virkelighed som et stort filmisk tegn, en slags kunstigt billedparadis i McLuhans forstand, og det fremgår af hans programatiske artikler (i Foster 1987 og Woodward 1980).

Her taler han om en epoke 'den proteuske periode', som en periode, hvor subjektet kan lege med forskellige informationer, roller og fantasiverdener på sit eget, private, telematiske apparat. Individet bliver som den græske gud Proteus, der kunne forvandle sig hele tiden, men individet i den proteuske telematik er samtidig forbundet med et stort, sammenhængende netværk af medier og kanaler, der via feedback og flervejskommunikation sætter det foranderlige individ i forbindelse med et foranderligt fællesskab.

Denne grundlæggende ophævelse af individets grænser og grænserne mel-

lem det offentlige og det private skaber iflg. Baudrillard et helt ny og hidtil ukendt følelse af svimmel lyst og overvældende nærvær i en verden, der hverken er fantasi eller virkelighed, men netop både og, fordi grænsen er problematisk eller slet og ret ophævet. Denne nye ekstase, som Baudrillard beskriver i den første af de nævnte artikler, baserer sig altså på en flytning af mediernes reference til virkeligheden, til fakta, til substans og brugsværdi, således som vi er vant til at diskutere disse ting, når mediernes forhold til virkeligheden og modtagerens dagligdag står på dagsordenen. I stedet tegner Baudrillard billedet af et individ der ved skærmen og computeren eller sine andre telematiske apparater bliver herre over en rigt differentieret verden af fantasmer, forbrugsmuligheder og informationer.

Baudrillard bruger selv billedet af en mikrosatellit i kredsløb som metafor for det telematiske subjekts situation foran terminalen, der potentielt bringer ham/hende ind i hvilket netværkskredsløb som helst individet måtte ønske. Hjemmet bliver med andre ord til en satellit i kredsløb i en informations- og fantasiverden. For Baudrillard betyder dette samtidig enden på tegnets reference til virkeligheden, eller som han kalder det, den metafysiske dobbelthed, hvor tegnet dels referer til sig selv som kommunikativt tegn og dels til noget dybere, en bagvedliggende mening.

Af dette 'drab' på tegnets metafysiske udleder så Baudrillard sine begreber om *simulering* og *hyperrealisme*, som han senere udvider til at være centrale elementer i hele den måde den moderne tv- og film-kultur æstetisk set er opbygget. I Baudrillards egen, snørklede formulering hedder det: 'Ophøjelsen af det hjemlige univers til en rum-magt (...) betyder enden på metafysikken (...) Hyperrealismens æra begynder nu (...) det der før blev projiceret psykologisk og mentalt, det man før i sin jordbundne tilværelse kun kunne leve metaforisk ud, altså på en bevidsthedsmæssig eller kunstnerisk-metaforisk scene, det kan nu projiceres ud i virkeligheden, uden metaforisk omvej, ind i et faktisk rum, som også er en simulation'. (Baudrillard i Foster 1987, s. 128, min oversættelse).

Baudrillards begreber om simulering og hyperrealisme bygger på en ofte gennemkommende tankegang hos informationsfundets utopikere: det telematiske subjekt og det integrerede hjem. Hvis man forestiller sig en sammenkobling af alle de eksisterende teknologier som faks, telefon, tv og computer i et omfattende net af regionale, nationale og globale kommunikations- og infor-

mationsveje, så har vi den teknologiske utopi bag postmodernismen. Individet rykker i centrum som et telematisk subjekt, der på engang for sig selv og via sin plads i det hjem, hvor hele teknologien er integreret, både kan være i sin egen verden, den han/hun selv vælger og samtidig være i forbindelse med hele verden.

Kløften mellem jeg og omverden og mellem det private og det offentlige synes altså her ophævet til fordel for en ny virkelighed, der samtidig synes at slette det gamle skel mellem den medierede virkelighed og virkeligheden. Mennesket lever i en hyperrealitet, næsten mere virkelig end den gamle virkelighed, man havde begrænset adgang til, og kan i denne hyper-realitet simulere så mange virkeligheder og roller som han vil. Allerede nu kan man jo i computere simulere skibsbygninger og deres evne til at sejle, bilers evne til at køre, atomkraftværkers stabilitet og sikkerhed osv. Samtidig kan computeren jo også i stigende grad simulere ikke bare disse virkelige, fiktive verdener, men også fantaserede, fiktive verdener. Jeg'et kan blive hovedperson i sin egen fiktive verden, sit eget imaginære spil og kan således næsten direkte levendegøre fantasier, eller simulere fantasier, som før blev projiceret ud i romaner og tv-serier.

I denne proces, hvor teknologien skaber muligheder for simulering og hyperrealisme, peger postmodernisterne således ikke bare på ophævelsen af skellet mellem elitekultur og massekultur, fordi alle kulturformer bliver lige tilgængelige som retter på en flade, men også på en realisering af avantgardens gamle drøm om at ophæve grænserne mellem kunst og virkelighed. Baudrillard taler således direkte om at den elektroniske virkelighed og valgfrihed ophæver de kropslige begrænsninger og de sidste barrierer for frit at bevæge sig i tid og rum. Hyperrealiteten bliver mere virkelig end 'virkeligheden' og det simulerede mere konkret end sit forbillede. (Baudrillard i Foster 1987, s. 129).

Her har vi altså kimen til den forestilling, Baudrillard og postmodernismen fremfører, om at tegnene ikke længere refererer til nogen virkelighed, men selv danner kæder af simulerede virkeligheder, der refererer til sig selv i et uendeligt spil: den teknologisk skabte kommunikationsvirkelighed er blevet til en simuleret hyperrealitet. Denne konstatering følges ikke hos Baudrillard af nogen kritisk afstandtagen eller bekymring. Det er tværtimod karakteristisk at han både dyrker sammenbruddet i det sammenhængende og overskuelige menings- og informationsdannelser og

det dertil knyttede sammenbrud for de sociale og ideologiske bevægelser, hvis aktive protest nu bliver tavsheden eller det hedonistiske mediebrug.

Det stadig mere omfattende bombardement af nyheder, oplysning, fiktion og underholdning fører iflg. Baudrillard ikke bare til den sammenhængende menings forsvinden, men også til en informations entropi. Den øgede mængde af information ødelægger mulighederne for at overskue information. De sociale og meningsbærende strukturer af overordnet karakter nedbrydes og erstattes af mange små fragmenter og scenarier, som man kan bruge eller ikke bruge, som man kan gå ind i og ud af som man vil, og som man kan lade sig fascinere af, uden at spørge til deres betydning eller den sammenhæng de indgår i.

På sæt og vis gør Baudrillard sig her demagogisk til talsmand for 'the silent majority', han deponerer sin intellektuelle fornuft i en populisme, der blot understøtter tendenser til underholdning uden mening: 'Masserne forbliver skandaløst modstandsdygtige overfor dette imperativ om rationel 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 seriositet 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'. (Baudrillard i Woodward 1980, s. 145).

Det er et karakteristisk intellektuelt, romantisk træk ved Baudrillard som postmoderne intellektuel, at han på engang under- og overvurderer 'massernes' interesse for populærkulturen og mediefiktionerne. Han spejler sig i dem, og lader sig selv forsvinde, og samtidig projicerer han sin egen forestilling over på deres medieforbrug: hvorfor skulle ikke netop populærkulturen som en kombination af meningsfuldhed og fascination/dramatik stadig være en mere gyldig måde at beskrive massekulturens funktion på end den postmoderne påstand om sammenhængens sammenbrud? Den engelske medieforsker Stuart Hall har da også reageret skarpt imod forestillingen om 'implosion' og istedet peget på at der er tale om eksplosion: dvs. at det øgede medieudbrud følges af et øget receptionsberedskab, en mere varieret evne til at afkode hos publikum. (Hall 1986).

Det er derfor også påfaldende at der bag hele Baudrillards euforiske, postmoderne populisme alligevel gemmer sig en melankoli, en ubestemt tabsoplevelse af

samme karakter som hos McLuhan. I slutningen af den artikel, som er citeret ovenfor, spørger han sig selv hvorfor masserne, som han siger, stadig efter adskillige revolutioner og et stort politisk og demokratisk opdragelsesarbejde, foretrækker en fodboldkamp for en vigtig, politisk og humanistisk meningstilkendegivelse eller handling.

Ved slutningen af artiklen kan Baudrillard derfor virke som den trætte, kritiske intellektuelle, der opgiver sine tidligere 'illusioner' om publikum og overgiver sig til mediernes manipulation og markedslogik. Regeret og manipuleret bliver der under alle omstændigheder, og derfor kan man lige så godt opgve det stadig vanskeligere job, der består i at analysere kvalitativt og forsøge at bestemme de regler og sammenhænge, der styrer forholdet mellem tegn, modtagere og kultur. Således synes Baudrillards skjulte logik egentlig at være.

Lyotard: Postmodernisme og kritisk avantgarde

Baudrillard repræsenterer således en udformning af postmodernismen, der ender i *laissez-faire* og populisme, både i politisk og æstetisk forstand. Markedets og forbrugets overfladelogik erstatter i næsten bogstaveligste forstand den kritiske dybdetænkning og evnen til at se mediernes funktioner og informationer som meningsfulde, symbolske og kommunikative handlinger. Det forhindrer imidlertid ikke, at der i dele af den postmoderne kommunikations- og æstetikopfattelse og analyse bliver peget på centrale tendenser i den moderne mediekultur. Den postmoderne filosofi forbinder sig nemlig også med en ny type avantgardisme: den stadig mere avancerede blanding af koder og kommunikationsformer fra begge sider af det oprindelige store skel mellem elitekultur og massekultur, en brug af *klischeer*, tegn og strukturer, der både citerer, skaber nye æstetiske former og på et metakommunikativt plan sætter selve konstruktionen af virkeligheden gennem medierne i centrum.

Baudrillards på engang melankolsk opgivende og utopiske dyrkelse af den store, forskelsløse medie-simulering er på mange måder en slags troldspejl af den tidligere kritiske teori totale forkastning af den moderne massekultur, som én stor manipulation og forfølgelse af masserne. I den kritiske teori går der imidlertid en brudlinje mellem den gamle frankfurterskole-tese om massekulturen som bedrag, således som den f.eks. findes hos Adorno i 50'erne og 60'erne, og så en mere kritisk-utopisk mediefilosofi, som f.eks. den Enzensber-

ger tidligt gjorde sig til talsmand for (Adorno 1972, Enzensberger 1971). Det samme brud synes at gå ned igennem postmodernismen, nemlig mellem på den ene side den populistiske Baudrillard og den kritiske Lyotard.

Det er derfor heller ikke så mærkeligt, at der, trods f.eks. striden mellem Lyotard og Habermas (jvf. Jay 1984 og Rorty 1984), findes adskillige paralleller mellem den kritiske medieutopi hos Enzensberger og Lyotards postmoderne mediefilosofi. I Lyotards bog *Viden og det postmoderne samfund* (1982) er det da også karakteristisk at en udpræget sociologisk analyse af tendenser i videns- og informationsstrukturen i det post-industrielle samfund kombineres med overvejelser over den kulturelle transformation af både de narrative og modernistiske medie- og æstetikformer. Det er opløsningen af disse, eller rettere deres blanding i en ny medieorden og kulturel tilstand, som Lyotard finder karakteristisk for postmodernismen, som periode og tendens.

Lyotard peger i sin analyse på hvordan de meta-diskurser ('store fortællinger') der har styret videnskaben, (ud)dannelsen og kommunikationsformen fra det 19. årh. og frem, nu er på vej til at blive nedbrudt af den informationsteknologiske udvikling. Viden som informationsteknologi kan forarbejde og formidle vil blive skilt fra dannelsen og i stedet blive styret af markedet og andre lokale kræfter, end de der hidtil har båret institutioner og nationalstater. Lyotard peger ligesom Baudrillard på at der i denne proces ligger en slags befrielse fra det, der kan ses som noget tvangsmæssigt i meta-diskurserne og i den institutionaliserede dannelse og dens værdi-hierarki, en frigørelse som kan føre frem mod en anden og mere aktiv og åben måde at tilegne sig viden på.

Men denne udvikling ligger der kun som en mulighed, en mulighed for at teknologien giver os magten over vores egen måde at danne os selv på. Samtidig peger Lyotard, klarere end Baudrillard på at denne frigørelse meget let kan føre til en ny og stærkere binding. Den binding består i den effektivitetens terror, der ligger i at adgangen til viden, informationsteknologi og alle andre former for mediefremmedlet oplevelse nu i langt højere grad kan blive styret af penge, af markedets logik og af en global tendens, som vil bringe de multinationale mediegiganter på banen i endnu stærkere grad.

Lyotard kalder den legitimering, der enten udgår fra de moderne meta-diskurser eller fra markedets effektivitetskrav for *den performative legitimering*:

den foreskriver og definerer handlinger. Pointen i Lyotards analyse af den postmoderne kultur er imidlertid at argumentere for at det ikke skal blive disse legitimeringer, der kommer til at styre udviklingen, men det han kalder *den paralogiske legitimering*. Med begrebet paralogi ønsker Lyotard at pege på den form for interaktion og kommunikation, der dels hviler i sprogspil og spil i det hele taget og dels hviler på det han kalder den narrative viden.

Hvis de overordnede kontrakter og diskurser bryder sammen og bliver utidssvarende, så er det handlende og kommunikerende individ så at sige overladt til de lokale kontrakter, dvs. de der gælder for bestemte lokale grupper og kulturer. De legitimeres ikke ovenfra, men i kraft af spillernes praksis, den sproglige og kommunikative interaktionsform, der så at sige opstår og styres af de deltagende selv i det enkelte spil. Den universelle konsensus erstattes af den lokale konsensus. På samme måde taler så Lyotard om at de store fortællinger, de store ideologier, de institutionaliserede måder at homogenisere og skabe linearitet i diskurserne bliver erstattet af den narrative videns små fortællinger. Denne narrative viden har den folkelige populærkultur som model: myterne, eventyrerne, legenderne, vitserne osv. og den mere pluralistiske og uorganiserede måde at formidle viden og kommunikere på.

I analogi med f.eks. Habermas' utopi om den herredømmefri kommunikation og hans forsvar for den mere uorganiserede livsverden i forhold til systemverdenen (Habermas, 1981), og i analogi med Enzensbergers forestilling om decentraliseringen af magten over medierne og afskaffelsen af specialisten og den afsondrede kunstner og medieproducent (Enzensberger 1971), så taler Lyotard om spredningen af viden og kreativitet. Mod meta-diskurserne sætter han den kreative opfindsomhed i de små fortællinger, mod systemets overordnede logik sætter han de lokale sprogsplis logik og mod faren for teknologisk kontrol og commercialisme sætter han de små gruppe-offentligheder, den frie adgang til informationer og den aktive mediebrug.

Lyotard taler ikke så meget i sin bog om den moderne visuelle kommunikation og dens forhold til disse generelle, postmoderne tendenser, men det er ikke vanskeligt at se, at hans begreber og analyser også peger mod de ændringer af de overordnede og narrative strukturer og den æstetiske fornyelse, der siden 80'ernes begyndelse har været meget fremtrædende både i de visuelle fakta-

gener og fiktions-gener. Indenfor fakta-generne bliver blandingen af fiktion og fakta stadig mere fremtrædende og dramatisering og visualisering træder frem foran det verbale og dokumentariske i traditionel forstand. Det vil sige, at der netop sker et skred i den traditionelle informations-diskurs og faktakode, at simuleringen bliver en accepteret del af den fakta-formidling, der før var bundet meget stærkt til bestemte dannelses- og vidensformidlingskrav.

På samme måde skal man ikke se så langt ind i den visuelle fiktions klassiske former, den fortællende amerikanske film, tv-seriernes standardformater osv. for at konstatere at de traditionelle narrative strukturer og næsten naturgivne fortælleformer og æstetiske udtryksmåder er under forandring. Der er klart kommet mere avantgardistiske træk i massekulturens standardformater, de store fortællinger er blevet mere fragmenterede, koderne fra de forskellige gener og kredsløb blandes mere kreativt. Samtidig har der udviklet sig nye hybridformer og anti-narrative gener, specielt i de korte videogener, der går til ekscenserne i anvendelsen af eksperimentelle billedelementer. Altsammen peger det mod en ny type avantgardisme, som man godt kan betegne en postmoderne avantgardisme, og som naturligvis rummer både kritiske og kommercielle tendenser.

Postmodernismen har altså fat i centrale elementer i den nyeste mediekultur og det informationssamfund, som er ved at udvikle sig mellem hænderne på os. Men både hos Baudrillard og hos den mere kritiske, reflekterede Lyotard er der en tendens til på engang at romantisere og overvurdere styrken i den individuelle modtagers frihed til selv at skabe betydninger og bruge medierne og teknologien efter sin egen logik. Dvs. at der omvendt er en tendens til at undervurdere både kommunikationens kollektive basis og de styringsmekanismer der er så tydelige på det globale billedmarked.

Lyotards besnærende tese om den narrative viden i hverdagsbevidstheden og den populære fiktion, der skal erstattes de store fortællinger, glemmer at vores hverdagskultur og -bevidsthed er sammensat af både specifikke erfaringer, fragmenter og en fælles, socialiseret viden. På samme måde er de populære fiktioner på den ene side præget af at forholde sig til vores subjektive og fortrængte bevidsthed, af spontane elementer og overskridelser, og på den anden side bundet til det kollektivt fælles, de narrative formler og klicheer, som er forudsætningen for både produktio-

nens og konsumtionens afvikling og succes.

Både medieproduktion og mediereception foregår som et spil mellem de individuelle og de sociale dimensioner. Selvom friheden til at skabe nye betydninger i princippet er uendelige, så bygger både produktion og reception på et væld af fælles koder og forestillinger. Disse er opstået på basis af styrende strukturer, dvs. de store fortællinger eller diskurser, der selvom de er nok så meget i krise, dog fungerer i familien, i offentligheden og i de medieinstitutioner der reguleres herfra og fra markeds kræfterne.

Man kan med andre ord sige, at selvom der sker skred i de store fortællinger, de legitimerende diskurser og de dominerende narrative og æstetiske formidlingsformer, så er samspillet mellem de store og de små fortællinger alligevel afgørende. De sociokulturelle makrostrukturer og de socialpsykologiske mikro-strukturer fungerer ikke i noget lineært determinationsforhold, men de spiller sammen – ikke mindst i tv-mediets og tv-fiktionens kollektive produktionsmaskine. Med deres påstand om implosion, fragmentering, simulering og hyperrealitet og i deres dyrkelse af den paralogiske kommunikation er den postmoderne mediefilosofi på sporet af tendenser i både den visuelle kommunikation og informationssamfundet som sådan. Men både den melankolske populisme og den kritiske avantgardisme rummer en romantisk tendens til at se bort fra makrostrukturernes uomgængelige betydning og magt.

Referencer:

- Adorno, Th.W. (1972): Kritiske modeller.
Baudrillard, J. (1987): Amerika.
Baudrillard, J.: The Implosion of Meaning in the Media and the Implosion of the Social in the Masses. (i Woodward 1980).
Baudrillard, J.: The Ecstasy of Communication. (i Foster 1987).
Enzensberger, H.M. (1971): Byggesæt til en medieteor. (I Vindrosen, nr. 3, 1971).
Foster, H. (ed) (1987): Postmodern Culture.
Habermas, J. (1981): Theorie des Kommunikativen Handelns. 1-2.
Hall, Stuart (1986): On Postmodernism and Articulation. An interview by Larry Grossberg. (i Journal of Communication Inquiry, nr. 2 1986).
Huysen, A. (1986): After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism.
Jay, M. (1984): Habermas and Modernism. (i Praxis International, vol 4, nr. 1, 1984).
Lyotard, J.F. (1982): Viden og det postmoderne samfund.
McLuhan, M. (1967): Den simultane verden. (i Vindrosen, nr. 2, 1967).
McLuhan, M. (1967 a): Mennesket og medierne. (am. udg. 1964).
Toffler, A. (1980): Den tredje bølge.
Woodward, K. (ed) (1980): The Myths of Information. Technology and Postmodern Culture.