

klassikere – Galtung/Ruge-kritikken f.eks., eller kapitlet om TV-nyhedernes »live«-karakter.

Der er med andre ord nok at tage fat på. Hjarvards bog er et vellykket eksempel på at det er muligt at forbinde detaljeret, empirisk analyse med overgribende teoretiske refleksioner, og den er samtidig et intelligent argument for at opgive den gamle refleksagtige modsætning mellem human- og samfundsvidenskabelig medieforskning.

*Peter Larsen, professor
Institutt for Medievitenskap
Universitetet i Bergen*

Torben Kragh Grodal: *Cognition, Emotion and Visual Fiction*, 1994, Copenhagen: Department of Film and Media Studies, University of Copenhagen.

In this audacious book, Torben Grodal attempts nothing less than a complete rewriting of the theory of cinematic spectatorship. Remarkably, this attempt is successful. His book is the most satisfying treatment of this topic to date. It is a comprehensive, systematic, convincing account of how we make sense of movies, what kinds of emotions we feel as we watch them, and how these two aspects of response are related to each other.

If there is one feature which most sharply differentiates Grodal's approach from those of his predecessors, that feature is his adoption of a bio-evolutionary psychological foundation for his theory. The basic assumption of bio-evolutionary psychology is that human beings as a species are characterized by certain genetically-determined psychological tendencies that have been shaped by the forces of evolution. In recent years, this assumption has been supported by a variety of cross-cultural studies on such topics as male and female mating preferences, standards of physical beauty, and status-related behavior. The presence of this general assumption in Grodal's work represents a radical shift in orientation with respect not only to previous film scholarship but also to the broader field of media studies as a whole. In contrast to almost all other contemporary scholars concerned with the reception of film and television, Grodal bases his account of the reception process not on the contingencies of historical accident, cultural singularity, or per-

sonal idiosyncrasy, but on those aspects of human cognition and affect that can be assumed to be essential ingredients of our species-wide genetic inheritance.

In searching for the determinants of people's cognitive and affective responses to movies, Grodal assumes that the process of viewing visual fiction is an extension of such evolutionarily adaptive human traits as the capacity to engage in as-if thinking or to experience empathy with another person's emotions. Grodal's discussion of these matters is grounded in a thorough familiarity with current developments in cognitive science and related fields, including scholarship on the nature of human emotion. Drawing on this research background, he describes a wide array of subtly differentiated modes of response to screen images and to the narratives in which they participate. At the heart of the book is a typology of eight major categories of emotional engagement with visual narration, corresponding to eight paradigmatic movie genres.

The first two of these genres, namely, »lyricism« and the »canonical narrative,« exemplify in pure form two fundamentally distinct types of visual narrative – or, alternatively, ways of responding to the screen. In the canonical narrative, the viewer's emotions arise in consequence of identification with an active, goal-oriented fictive subject whose interactions with the surrounding fictive world are the principal source of that world's meaning for the viewer. Grodal points out that the canonical narrative is »by far the dominant genre of visual fiction« (p. 146) and can be found in such sub-types as fairy tales, erotic comedy, action-adventure, crime fiction, and romance. In contradistinction to the canonical narrative, the mode of visual narration that Grodal calls »lyrical« denies the viewer any opportunity for identification. In this mode, there is no fictive subject to give focus to the world of the screen. Consequently, the viewer responds to that world in terms of the diffuse network of associations emanating from the sequence of on-screen images. As Grodal notes, in mainstream fictional movies such »lyrical« sequences are used mostly as an embedded device, interrupting the flow of narration organized around other principles.

To a certain extent, the other six genres in Grodal's scheme can be described in terms of various contrasts to the first two. The third category, »obsessive fiction,« encompasses certain types of crime dramas and thrillers (e.g., *Blue Velvet*, *The Treasure of the Sierra Madre*) in which the central subject's actions lose a clear connection to an

overall goal, so that the narration, as well as the viewer's engagement in it, becomes absorbed by process for its own sake, instead of as a means to an end. In categories number four and five, »melodramas of passion« and »horror fictions,« the viewer identifies not with an active subject but with a passive object. In the latter case, the consequent emotions are predominantly aversive; in the former case, however, they are more likely to involve resignation, fatalism, and melancholia.

Grodal's sixth category, »schizoid fiction,« is of special interest in light of contemporary trends in the subject matter of horror movies. As in the previous two categories, here too the viewer is presented with a passive object as the focus of attention. But the structure of the schizoid narrative (e.g., such »splatter« movies as *Dawn of the Dead*) leads the viewer to abandon his/her feelings for the victim's suffering and, instead, respond to the spectacle of suffering in a non-empathic way. Grodal interprets this withholding of empathy as a defensive act, something the viewer does in order to avoid getting hurt. But this may be the one point in the book at which the full implications of a bio-evolutionary psychology have yet to be worked out. If so many contemporary movies are offering their viewers the spectacle of a kind of suffering with which most of us would not want to empathize, might it be reasonable to conclude that the issue of empathy is actually irrelevant and that these movies are implicitly providing an opportunity for a different – and positively gratifying – form of emotional experience, with evolutionary roots of its own? At some point, visual-communication scholarship will have to confront this question more directly than it has thus far.

Grodal's discussion of his seventh category, »comic fiction,« is actually of some relevance to the above issue. As he observes, comedy shares with his »schizoid« category the fact that the viewer does not empathize with the protagonist. Instead, the protagonist's failures lead to positive viewer affect. Furthermore, as Grodal himself points out, schizoid narratives are themselves often viewed in a comic mode, depending in part on the real-world context of reception (type of audience, setting, etc.). These observations highlight the well-known link between laughter and (perhaps ambivalent) hostility. On the other hand, however, there are certainly other dimensions to comic fiction, as indicated by the fact that this genre often shares with Grodal's final category, »metafictions,« the quality of breaking the fictive frame, and generating emotion through the violation of expectations. This brief exposition of Gro-

dal's genre typology can hardly begin to do justice to the subtlety and the nuances of his analysis. No sensitive reader can go through this book without being overwhelmed by admiration for the author's immense intelligence and prodigious erudition. For the foreseeable future, the book is likely to stand as the definitive treatment of its subject. It is an instant classic.

Paul Messaris
Annenberg School for Communication
University of Pennsylvania

Ole Christensen og Niels Kryger: *Lydmediet i skolen, Danmarks Lærerhøjskole 1995. 118 s., kr. 70. (Bogen købes på Danmarks Lærerhøjskole, Emdrupvej 101, 2400 Kbh. NV)*

For en umiddelbar betragtning retter *Lydmediet i skolen* sig først og fremmest mod undervisere i folkeskolen. Bogen er en analyse af lydmediets muligheder som pædagogisk redskab fra 1. klasse til 8. klasse, og undervejs følger vi en række undervisningsforløb, hvor lærere og elever på forskellige klassetrin går på opdagelse i lydmediet.

Bogen indledes med to kapitler med en række mere grundlæggende overvejelser. I det første argumenterer forfatterne for mediernes væsentlige rolle i et moderne dannelsesperspektiv, et perspektiv hvor det ikke blot drejer sig om mediernes indflydelse på børn og unge, men også om hvad børn og unge kan få ud af medierne ved selv at bruge dem. Desuden indeholder kapitlet argumenter for påny at installere den æstetiske dimension i læreprocessen, vel at mærke ikke i sin fin-kulturelle betydning men som hverdagsæstetik, fordi den i stigende grad reflekterer børn og unges tilgang til omverdenen.

Det andet kapitel beskæftiger sig med lyd som erfaring og udtryk dels generelt, dels i forhold til skolen. Pointen er her at lyden til forskel fra skrift er sanselig erfaring, at lyde spiller en væsentlig rolle i dagligdagen som udtryksform og orienteringspunkt, og at verbalsprogets æstetiske kvaliteter først og fremmest er knyttet til lyd. I de næste to kapitler rapporteres og analyseres en række undervisningsforløb bygget op omkring lydproduktion, iværksat af forfatterne sammen med en gruppe lærere. De to sidste kapitler går nærmere ind på lærerrollen, skolekulturen og medieværkstedets rolle.

Som regel beskæftiger mediedidaktiske bøger og artikler sig med de audiovisuelle medier (tv og video). Det er derfor i sig selv interessant at en bog beskæftiger sig med lydmediet. Men man skal ikke læse bogen for at få noget afgørende nyt at vide om lyd. Der opereres med forholdsvis grove kategoriseringer: reallyd, lydkulisse, musik og verbalsprog. Men kategorierne diskuteres ikke nærmere og slet ikke i forhold til hinanden.

Bogen nøjes med en kort definition og en række eksempler. Således defineres 'reallyd' som »selvstændige lyde, som det menneskelige øre er i stand til at registrere som »enkeltlyde«, mens 'lydkulisse', der kan bestå af mange reallyde, bestemmes som »baggrundslyde, som giver lydbilledet rumlighed og tidsmæssig struktur«. Her mangler man et ræsonnement bag opdelingen, og ikke mindst en diskussion af kategorierne i forhold til hinanden. Bl.a. er det ikke ualmindeligt at en reallyd kan indeholde mange komponenter og lyde fra mange forskellige kilder. Og definitionen giver fx ingen mulighed for at skelne mellem reallyd og effektlyd. Kategorierne forekommer snarere som en ad hoc løsning i forhold til den pædagogiske sammenhæng de indgår i.

Men det er ikke at yde bogen fuld retfærdighed udelukkende at fokusere på beskrivelsen af selve lydmediet. Bogens ærinde er ikke først og fremmest at beskrive lydmediets udtryksformer og særlige karakteristika, men at gøre opmærksom på dets muligheder som middel i en pædagogisk proces. Her peger bogen på at lydmediet ikke giver eleverne samme spændetrøje som skriftsproget, når de går på opdagelse i det, at mediet lægger op til andre samværsformer end dem der traditionelt præger skolen, og at det giver mulighed for umiddelbart at fastholde også mindre velfriserede erfaringer og erfaringsformer. Og dette dokumenteres i rapporteringen fra en række konkrete undervisningsforløb i 1. klasse, 3. klasse, 7. og 8. klasse.

Spændende læsning, fordi man her får mulighed for at følge nogle eksperimenterende pædagogiske cases i øjenhøjde, hvor lydmediets muligheder foldes ud. Men fremstillingen bærer præg af, at det især er den *pædagogiske proces* der er i fokus. Ofte nøjes forfatterne med at tale om »spændende«, mere eller mindre »vellykkede« lydoptagelser eller om at eleverne lavede et »godt« interview med den og den. Den mere detaljerede analyse af produktet der kunne begrunde karakteristikken, får man ikke i nær samme grad, som man får en understregning af den pædagogiske funktion ved at skabe det. Og det er lidt synd.

Til gengæld indfanger den anlagte synsvinkel

nogle væsentlige mediedidaktiske pointer, pointer som også rækker ud over folkeskolen: For det første at elevernes brug af medier har en værdi i sig selv, hvis de får lov at lege, eksperimentere og gå på opdagelse, og her er lydmediet formentlig mere velegnet end det noget mere krævende videoudstyr. For det andet at en bevidst pædagogisk planlægning kan sikre, at det ikke kun er de i forvejen velformulerede der kommer til at sætte sig på proces og produkt. For det tredje at man skal være varsom med at lade professionelle normer sætte standarden, fordi man så risikerer at proces og produkt helt bliver overtaget af de »professionelle«.

For det fjerde at der stilles andre krav til læreren end traditionelle faglige kvalifikationer, bl.a. fornemmelse for hvad det vil sige at fordybe sig i æstetiske processer og at give sig hen i en søgen efter æstetisk tilfredsstillende udtryksformer. Og for det femte at man som underviser – og fagligt ansvarlig – må være forberedt på anfægtelser: Får de nu lært nok?

Sine mangler og svagheder til trods giver *Lydmediet i skolen* et tankevækkende mediedidaktisk bud, der sætter elevernes egen brug af mediet i centrum. Og selvom bogen først og fremmest er skrevet til folkeskolens lærere, er der ingen tvivl om, at de mere generelle mediedidaktiske pointer har relevans også for folk der befinder sig andre steder i uddannelsessystemet.

Ib Poulsen, lektor
Institut for Nordisk Filologi
Københavns Universitet

Jostein Gripsrud: *The Dynasty Years*. Routledge, London & New York 1995. 316 sider. Pris: ca. 200 kr. i paperback.

Dynasty som symptom

En bog om *Dynasty* femten år efter. På et tidspunkt, hvor serien ligesom er uddebatteret, receptionsanalyserne foretaget og det sidste forklarende punktum sat. Det er allerede flere år siden, det begyndte at handle om *Beverly Hills 90210* og *Baywatch*. Hvorfor udkommer bogen nu? Er Jostein Gripsrud bare blevet overhalet af den nyeste udvikling, sådan som det undertiden går i medieforskerbranchen, eller er der mening i forsinkelsen? – Sådan tænkte jeg, da jeg hørte om *Dynasty*-bogen, og jeg er nok ikke den eneste universitetslærer, der skal tilbage til 1987 for at finde sin

sidste studenteropgave om *Dollars*.

I 1993 modtog jeg så en anden opgave. Den havde den tankevækkende titel »*Beverly Hills 90210* – børn af *Dollars* og *Dallas*.« Titlen fokuserer dels på det genremæssige forlæg, som *Dallas* og *Dollars* udgjorde. Dels på det tematisk interessante, at konsekvenserne af alle de ulykkelige forhold og ægteskaber nu skyller ind over skærmene i form af unge, 'børn' med en hærskere af psykiske problemer, der jo udgør råstoffet for efterfølgerne. Titlen angiver altså, at den ældre generation af aftensoaps har sat sig spor, og at den dermed måske slet ikke er så uddebatteret endda.

Men det er ikke generationsperspektivet eller arvingerne, der er interessante for Jostein Gripsrud. Denne synsvinkel er faktisk slet ikke med. Det interessante for ham er det historiske perspektiv, som den begyndende afstand til 1980'erne åbner, og som han i bogen diskuterer på tre niveauer, nemlig i forhold til 1) den generelle medieteoritiske debat, 2) den kulturdebat, som udsendelsen af *Dynasty* i Norge affødte, og 3) *Dynasty* som produkt. *Dynasty* bruges på den måde som en anledning til medieteoritisk stillingtagen og kulturpolitisk redegørelse, jvf. titlen *The Dynasty Years*. Det er 1980'ernes åndelige klima og de ændringer i tv-fiktion og medieteorier, det afstedkom, der står i fokus og til debat. *Dynasty* betragtes som symptom på fundamentale ændringer i tv-kulturen internationalt og nationalt.

Medieteorier til revision

Det fremgår af bogens indledning og metodiske fremgangsmåde, at den plæderer for en vis teoretisk forsoning i forhold til de skarpe opdelinger og skoledannelser, der har præget 1980'ernes medieteoritiske udvikling. Jostein Gripsrud argumenterer for metodisk pluralisme. Nej til hverken-eller, ja til både-og, dog med en tydelig forkærlighed for et grundlæggende hermeneutisk udgangspunkt.

Produktionsanalyse kan give megen god information og spare spekulationer og overfortolkninger. Receptionsanalysens forskellige dimensioner gør os meget klogere på de forskellige muligheder for samspil mellem tekst og publikum. Men ingen af delene bør afskaffe tekstanalysen. Teksten opfattes trods alle angreb på dens selvstændighed og eksistens stadig som det primære bindeled mellem producent og publikum. Adornos fremstilling af det passive, tryllebundne publikum på den ene side, og fremtrædende receptionsanalytikerens ophøjelse af modtagerens herredømme over teksten på den anden side karakteriserer Jostein Gripsrud som ekstremer,

der fører til relativisme og simplificeret sociologisk tænkning. En tendens, der er blevet forstærket, efterhånden som receptionsanalysen er blevet blandet op med postmoderne, poststrukturalistiske og dekonstruktive teorier.

I forhold til denne tendens er det logisk nok, at Jostein Gripsrud vedkender sig inspirationen fra den kritiske teori, fra Adorno og Habermas, i form af en opfordring til generel opvurdering af kritisk, intellektuelt arbejde. Budskabet bliver altså: ud af 1980'ernes strikte opdelinger i skoler, der bekæmper hinanden – brug det bedste fra både produktions- og receptionsteori med teksten som grundlag. Men det sker ikke uden sværds slag, hvor både John Fiske og Stanley Fish udsættes for velargumenteret kritik.

Som sagt efterlever Jostein Gripsrud selv sin opfordring til metodisk pluralisme ved at bygge bogen op i et hovedafsnit, der behandler produktionen af *Dynasty*, to, der behandler receptionen i Norge, og ét, der – opdelt i flere kapitler – diskuterer serien i relation til genre, tekst, musik, betydning.

Kulturdebatten

I modsætning til seerne i Sverige og Danmark var seerne i Norge ikke blevet forberedt gennem *Dallas*, som NRK havde valgt ikke at vise. *Dynasty* var deres første møde med den populære aftensoap. Den debat, der fulgte i kølvandet på NRKs lancering af serien i 1983, blev af Fr. Dahl karakteriseret som »The Cultural Debate of the Ages«. Det er store ord i betragtning af, hvor mange kulturdebatter, der gennem dette århundrede har rystet Norge. Men Gripsrud deler vurderingen og argumenterer overbevisende for, at kulturdebatten eller »the *Dynasty* event«, som han kalder det, var unik af mange forskellige grunde.

På et generelt plan blev den krystalliseringspunkt for en bredere debat om 'frit valg', 'kultur', 'kvalitet', 'internationalisering', 'kommercialisering af medierne' etc. – altsammen begreber, der i løbet af 1980'erne skulle føre frem til en opløsning af monopolsituationen på det elektroniske område og en anderledes forståelse af forholdet mellem public service-begrebet, medieforretning og frit forbrugsvalg. Debatten blev anledning til et historisk skift i opfattelsen af 'publikum'. At 'almindelige' mennesker blandede sig i debatten og hævdede deres ret til at have deres egen smag gav anledning til eftertanke for programplanlæggerne. Og dermed fulgte også et skift i begrebsdannelsen fra institutionen NRKs side: fra 'publikum' til 'kunder'.

Gripsruds redegørelse for disse skift bygger på