

# Den nye tv-stil

Af Lennard Højbjerg

*Med udgangspunkt i en række danske og udenlandske programmer undersøger artiklen fremkomsten af en ny tv-stil, som bl.a. viser sig i form af markerede og ekspressive audiovisuelle stiltræk. Fænomenet ses i sammenhæng med den voksende konkurrence på tv-markedet, men diskuteres samtidig i et receptions-perspektiv.*

Da *Transit* i begyndelsen af 1990'erne lancerede en ny visuel æstetik, blev det af mange enten overset eller blot forstået som en del af den eksperimenteren, der nu engang fandt sted i ungdomsafdelingen B & U/DR. Nogle år efter er det blevet mere iøjnefaldende, at den fortælle-mæssige ekspressivitet er benyttet i en lang række programmer, især importerede men også egenproduktioner, og at disse ikke længere alene har en ung målgruppe. Som så ofte er det en visuel stil, der kommer fra det amerikanske tv-marked, og hvis oprindelse skal søges i de tidlige 1980'ere, hvor serier som *Miami Vice* og *Hill Street Blues* og musikvideoen som genre indvarslede den efterfølgende periodes brug af de markerede audiovisuelle stiltræk, som nu ses i stort omfang på de 4 mest sete danske tv-kanaler (DR1, TV2, TV3 og TV Danmark). Brugen af håndholdt kamera, specielle kompositionsformer, markeret klipping, væltede linjer, farvemanipulation, sort-hvid, grov tekstur osv. ses i en lang række udsendelser, men derudover ses også en stilisering af flowet i form af breaks og idents, stilerede trailers inde i og imellem selvstændige programmer.

De interessante spørgsmål er, hvorfor denne udvikling finder sted nu og hvilke faktorer, der ligger til grund for den? Hvilken betydning får den nye stil for receptionen af tv?

## Stil

I medieforskningen har stil-begrebet i mange år været lavt prioriteret. Beskæftigelsen med filmens og tv's visualitet har været legitim nok, så længe resultaterne relaterede sig til det indhold, programmerne formidlede. I konsekvens af semiotikken, ideologikritikken og den deraf inspirerede medieforskning blev visualiteten set som et for-

midlingshylster, hvis eneste funktion var at »formulere« indholdet i de levende billeder. Med David Bordwells kognitivistiske filmteori (*Narration in the Fiction Film* 1984), Barry Salts empiristiske stilanalyse (*Film Style and Technology* 1988) og tv-teoretikeren John Caldwell (*Televisuality* 1995) blev der fokuseret på andre og mere centrale aspekter af den visuelle stil. Det er først og fremmest Bordwells stilbegreb, der er interessant, fordi det her bringes frem på baggrund af en gennemdiskuteret teori – den russiske formalisme – i sammenhæng med et receptionsorienteret synspunkt.

Bordwell formulerer en filmteori om modtagerens konstruktion af filmens mening på baggrund af de cues, der modtages. Forskellige informationer præsenteres for modtageren i en bestemt rækkefølge – subjettet – nogle af dem er byttet om tidsmæssigt, andre springes der imellem samtidigt, nogle informationer mangler helt (tomme pladser), og andre understreges meget. Modtageren bruger så de mentale skemata, som også bruges til at percipere virkeligheden med, på disse informationer og konstruerer sammenhæng i rum, tid og kausalitet i menneskelige handlinger og begivenheder. Resultatet – en sammenhængende historie i modtagerens oplevelse – kaldes for fabula, og subjett-fabula-aksen er så at sige det fremstillede og det bearbejdede indhold. Det fremstilles i kraft af de mediespecifikke teknikker, som er: *Mise en scène, cinematografi, klipping og lyd*. Den systematiske brug af disse teknikker er *stil*. Stilen er den audiovisuelle realisering af subjettet, og i sin klassiske form støtter den modtagerens konstruktion af fabulaen. Det, som tidligere blandt filminteresserede er blevet kaldt for filmens virkemidler eller filmens sprog, er en kombination af filmens stil og dens subjett – f.eks. er krydsklipping både en bestemt måde at or-

ganisere informationerne på og samtidig en klippestil. Den rent formalistiske stilopfattelse ser både stilen som et »hylster« for subjektet, det er informationernes tekniske mulighedsbetingelse, de fotografiske og auditive gengivelsessystemer, og samtidig er den *systematisk* i sin anvendelse af teknikkerne, hvormed der dannes *mønstre*. Når f.eks. skuespillere iscenesættes på en bestemt måde i rummet, og fotograferingen og lyssætningen rettes ind herefter, skyldes det, at vi perceptionelt »læser« de levende billeder på en bestemt måde. I den klassiske narration (Hollywood) tages der disse hensyn ved at lade skuespillere, dekorationer, fotografering osv. formelt rette sig ind efter denne perceptionsmekanisme. Man fokuserer den centrale information på en sådan måde, at modtagerens opmærksomhed fanger handlinger og replikker, og dermed kan modtageren konstruere en fortælling ud fra disse anbragte »informationer«. Derfor er stilen systematisk, det vil sige, at anvendelsen af teknikkerne viser os mønstre som udtryk for produktionssidens ønske om at formidle de centrale informationer. I Bordwells stilbegreb finder man således krydsningspunktet for afsenderens ønsker om at formidle en fortælling og modtagerens reception.

Styrken i den måde, Bordwell anskuer stilen på, er nuanceret. For det første er stilen et mønster, en form, en tekstuel fremstilling, som ikke er fortællerstil i klassisk litteraturteoretisk forstand. Det vil sige, at kompositionsforhold – fremstillingen af fortællingen som proces, synsvinkler, subjektivitet og refleksivitet – ikke regnes for hørende til stilen. For det andet er stilen enten *funktionel* eller *ufunktionel* – den støtter subjektet eller frigør sig (den parametriske narration) fra det. Og for det tredje er det nødvendigt at antage, at stilen følger historisk bestemte norm-systemer. Det er man nødt til at antage for at forklare de stil-forskelle, der rent faktisk kan konstateres i filmens 100 årige historie. Det fører Bordwell frem til en filmhistorisk stilopdeling i 4 »modes«: hhv. klassisk narration (Hollywood), art-narration (de kunstneriske film), historisk-materialistisk narration (Eisenstein, Pudovkin o.a.) og endelig parametrisk narration (avant-gardistiske spillefilm: Resnais, Ozu o.a.).

I forståelsen af stilen som noget formelt, som et mønster, får vi for første gang i filmteorien en fremstilling af et tekstuel begreb med udgangspunkt i oplevelsesformen. Filmforskningen i 1960'erne og 70'erne – semiotikken – havde som udgangspunkt, at filmen kunne forstås som et

sprog. Ifølge kognitivtisk filmteori er det en fejl-opfattelse. Stilen – filmens form – er, i kraft af mediets repræsentationelle karakter, den måde, hvorigennem det repræsenterede kommer til syne. Dermed bliver de betydninger, der dannes, et spørgsmål om forskellige genstande og rums repræsentation og ikke om en sproglig egenskab (artikulation). Som repræsentation åbner de levende billeder for et helt sæt af muligheder mht. at fortælle historier (fiktion) og fremstille virkelige forhold (fakta) parallelt med andre medier med et andet repræsentationsgrundlag (de skrifttekstbaserede medier). Samtidig skaber stilen – hvis man går et skridt videre end Bordwell gør det – rytmiske processer i modtagerens oplevelse af de levende billeder, idet anvendelsen af stilistiske parametre ikke blot er funktionelle. Man må også se mønstrene som oplevelsesbetingelse – ikke på enkeltbilledets vilkår – men som udfoldede i tid, mere i lighed med musikken. Begreber som *varighed*, *tempo* og *rytme* kan måske anvendes i forlængelse af mønsterbegrebet – for at forklare, hvilke oplevelsesforskelle, der er i mellem de forskellige typer af tv-programmer. Der er næppe tvivl om, at mediets æstetiske karakter spiller en langt større rolle for oplevelsen i dag – de nye målgrupper er langt mere interesseret i en rytmisk æstetisk oplevelse end tidligere generationer, så tv-mediet mere opleves som musik for øjne (og ører) end som fremstillinger af fiktive og faktiske områder. Indholdet er blevet lidt mindre væsentlig, formen er blevet opskrevet i oplevelsesværdi.

Stilen er med andre ord udtryk for mediets specificitet, og dermed er der sket en skift i den teoretiske diskurs. Tidligere – primært i semiotikkens regi – er visualiteten blevet begrebet som sprog, filmsprog, der artikulerede de levende billeders betydninger. I Bordwells forstand kan man ikke tale om et filmsprog – i det hele taget mener Bordwell, at lingvistikken som modeldisciplin (som i semiotikken) for alle andre humanvidenskaber, der beskæftiger sig med tekster i bred forstand, er en uargumenteret påstand. Og den slags har ingen tvungende karakter. At man helt skal se bort fra det talte sprog som model for andre udtryksformer som f.eks. de levende billeder, stiller et andet spørgsmål (hvad Bordwell dog ikke gør) om, hvordan betydningerne skabes i de levende billeder?

Derudover er filmteoretikeren Bordwells stilteori alene ikke i stand til at begribe den nye stil. For mere detaljeret at kunne beskrive den nye stil, vil jeg derfor i det efterfølgende analysere tre ud-

sendelser vist på dansk tv: *Traders* (TV danmark, 1997), *Astronauterne* (DR 1997) og *Oprøret på Nørrebro* (TV3, 1997).

## Mainstream eller avantgarde?

*Traders* er en canadisk føljeton i den mere ekstreme del af den nye stil, med high key lyssætning og farvefiltrering kombineret med håndholdt kamera, mens *Astronauterne* er, hvad man kunne kalde for en mainstream amerikansk episodeserie. *Oprøret på Nørrebro* er en faktaudsending om konflikterne imellem de lokale politimyndigheder og unge 2. generationsindvandrere på Nørrebro (1997) og et eksempel på en mere moderat brug af den nye stil.

Den canadiske serie *Mæglerne* (*Traders*), vist på TV danmark 1997, fortæller historier fra det pulveriserende børsmæglerliv. I de første 4 dialogscener i den her valgte episode anvendes forskellig visuel stil. I den første diskuterer bestyrelsen i det lille finansfirma Gardner & Ross, hvad de skal gøre overfor de store konkurrerende firmaer, og den dynamiske hovedperson Jack sætter sin stilling på spil, såfremt firmaet opkøbes af en storbank. I den efterfølgende scene med de arbejdende mæglere ved computerskærmene småsnakkes om bestyrelsens beslutninger. I den tredje taler Jack med en ny kunde, der vil købe sin mor ud af det parfume-firma, hun så selv vil overtage. I den fjerde scene taler Jack og hans assistent med den ledende mægler om mulighederne for, at en sådan forretning kan lykkes.

I de fire scener, som alle er dramatiske set up's, hvor mere end to personer er involveret i samtale, er stilen varieret fra scene til scene. I den første scene klippes fra forskellige vinkler med forskellig objektfylde. Det ældre medlem af bestyrelsen ses i ultranær og profil i en indstilling og almindelig nær og en face i den efterfølgende indstilling. Den klassiske norm for dialogklipping er, at de talende personer fylder lige meget i begge indstillinger, og at vinklerne er nogenlunde ens i begge indstillinger. Desuden er nogle indstillingerne taget med håndholdt tele, hvilket giver en særlig »artificiel« rystet indstilling, mens andre er helt stabile. I den anden scene skiftes der fra den talende til den lyttende ved konsekvent brug af rushpanoreringer (evt. kombineret med et klip). Når den stående kvindelige mægler taler, ses hun i en ikke rystet indstilling, og umiddelbart efter bevæger kameraet sig ned i mod den siddende mandlige mægler og kameraet låser sig fast (i et usynlig klip) på ham,

mens han taler, derefter en ny rushpanorering videre til den næste talende mægler osv. Objektfylden er her ens, mens det utraditionelle her er rushpanoreringerne. I den tredje scene bruges en blanding af små kamerabevægelser, traditionel shot/reverse shot og en kameravinkel i alle indstillinger som er let frø. De fotograferes alle nedefra – kunden, den sekretær, der kommer ind med nogle papirer og Jack og hans assistent. I den fjerde scene snakker Jack og hans assistent med den ledende mægler, og der klippes i en meget hurtig rytme imellem forskellige personer i lokalet og de tre omkring computeren, hvor de undersøger kurserne på parfume-firmaets aktier. Dialogen er her ganske rolig og intet i den motiverer den meget hurtige klipping imellem de forskellige personer.

I det hele taget synes der ikke at være noget særlig element, der i nogle af de fire scener motiverer til brug af utraditionelle eller normoverskridende stilistiske træk. Nok er det et drama, der fortælles, men som i andre dramaer er det ikke i sig selv grund til en stilistisk normoverskridelse. Sammenligner man desuden de fire tale-scener, så er ingen af dem ens. Der vælges helt konsekvent at variere de stilistiske overskridelse fra scene til scene – forskellig objektfylde i den første scene, rushpanoreringer i den anden, brugen af frøperspektiv i den tredje og den hurtige klipping i den fjerde – for blot at nævne et af de stilstræk i hver scene, som er anvendt utraditionelt. Der synes heller ikke at være nogen motivation for at bruge de mere ekspressive stilstræk udover selvbevidstheden og måske et ønske om blot at eksperimentere med det formelle udtryk.

*Oprøret på Nørrebro* er en kort dokumentar/faktaudsending om 2. generationsindvandrerens konflikter med politiet og andre beboergrupper på Nørrebro. Udsendingen er bygget op omkring to interviews med hhv. Javad og en lokal politibetjent (der blev gennembanket af en gruppe fra »den hårde kerne« af 2. generationsindvandrerne). Ind imellem interviewene er der dokumentariske billeder, andre – mindre interviews – med skoleledere, forældre til børn o.a. Ved første syn virker udsendingen som alle andre faktaudsendinger, der har været vist på danske tv-kanaler de sidste 20 år – men der er nogle markante stilistiske forskelle mellem denne udsending og f.eks. faktaudsendinger for 10 år siden. Imellem interviewene bruges der billeder fra de ildebrande, der blev påsat under urolighederne i foråret 1997 – i slow motion. Enkelte billedsekvenser gentages, der skiftes

flydende fra farveoptagelser til sort-hvid og tilbage igen til farve, der bruges indstillinger, som er stærkt perspektivisk forvrængede (af bydelsrådets bygning) kombineret med en panorering, der er subjektivt kamera uden nogen forankring i et subjekts oplevelse (en slags dokumentation for de mørke gaders »trussel« i mod andre beboergrupper) osv. I det krydsklippede interview imellem Javad og politibetjenten er der benyttet forskellige typer af indstillinger. I de indledende indstillinger er Javad placeret i venstre side af billedet med »luft« over håret og torso-formateret, og betjenten er tilsvarende fotograferet på samme måde – blot placeret i højre side af billedrammen. Men i en del af indstillingerne er begge de to interviewpersoner fotograferet i nær – dvs. personerne får skåret en del af det øverste af panden væk af billedrammen, mens en hel del af halsen stadigvæk er med. Dermed virker balancen i billedet en anelse skæv og med megen luft til hhv. højre og venstre for personerne. Det er en meget utraditionel kompositionsform, som bryder normerne for fotografering i levende billeder, og som utvetydigt hører til i blandt den nyere stils mange figurer.

Sammen med de andre nævnte træk fra *Oprøret på Nørrebro* karakteriserer det mange faktaudsendelser på de danske tv-kanaler. De er ikke så markerede og gennemførte stil-overskridelser som f.eks. *Yderzoner* (TV Danmark 1997) eller *Fak2eren* (TV2 – især en række udsendelser i perioden 1996-1997), men de udgør en mere moderat blanding af mainstream stil og ny stil.

I *Astronauterne* (episoden 11.2.97) handler historien om, hvordan en far til en af astronauterne BJ, selv tidligere astronaut men nu senator Bob Woods, kommer på inspektionsbesøg på Cape Canaveral med den skjulte dagsorden at finde nedskæringsmuligheder (evt. nedlægge hele rumprogrammet). BJ er glad for sin fars besøg, men opdager hans skjulte hensigter og tager slutteligt et opgør med ham. De forskellige trin i konflikten dramaturgiske udvikling er næsten alle sammen visualiseret i dialogscener. Der er dialogscener imellem astronaut-chefen og senatoren, imellem far og søn (3 slags), imellem astronauterne osv. De 7 dialogscener, som udgør det meste af denne del af handlingen, er ikke optaget med håndholdt kamera, eller speciel belysning, eller med overskridelse af centerlinjereglen – eller andre af den nye stils markerede træk. Tværtimod synes de at følge de tommelfingerregler, alle, der producerer film og tv, følger (og lærer under deres uddannelse), at

centerlinjereglen overholdes, at de talende taler og/eller ser på hinanden, at de fylder lige meget i hver sin indstilling, og de er filmet i samme vinkel og med samme afstand i hver indstilling. En mere detaljeret analyse afslører imidlertid, at så enkelt er det alligevel ikke. Hver eneste dialogscene er forskellig mht. mindst en af de stilistiske parametre. I den første dialogscene imellem astronautchefen Bull og senator Woods taler de sammen med siden til hinanden – deres tale og blikretning er parallelle – den psykiske afstand imellem dem er her stileret i en varieret brug af kropsproget, mens kameraet i det meste af scenen er stationært. I BJs middag på astronauternes favoritrestaurant er far og søn holdt i den klassiske shot/reverse shot-stil. Der klippes til den talende hen over skulderen på den lyttende. I scenen, hvor BJ konfronterer sin far med hans skjulte dagsorden, er stilen varieret efter den aggressive diskussion, der finder sted. Faderen sidder ned, BJ står op – kameraet er placeret i BJs hoftehøjde (der ser på faderen), og fra faderens POV – siddende. Kompositionen af BJ (set fra faderens POV) viser os ham i venstre side med megen luft til højre, mens indstillingen, der viser os faderen siddende er komponeret med faderen i højre side af billedet og med BJ (set fra hofte) i venstre side af billedet. Den ene indstilling er langt mere kompakt end den anden, og placering af tale- og blikretning i rummet forstærker sønnens overtag i forhold til faderen – opgøret med ham – hhv. som far, tidligere astronaut og senator. Centerlinjen overholdes her som en klassisk stilistisk regel. Også tale- og blikretninger er klassiske, men kompositionen og synsposition i hver indstilling varierer indenfor det, man i narrationsteoriene kalder for den klassiske *norm*. I stedet for at bruge de samme tommelfingerregler hver gang man optog dialogscenerne til *Astronauterne*, har man detaljeret planlagt at variere forskellige stilistiske parametre indenfor hver scene. I sammenligning med episoderien *Traders* er *Astronauterne* tydeligt mainstream stil – brugen af de stilistiske udtryksforhold er holdt indenfor et sæt af regler, der fastlægger, hvad der kan varieres, og hvad der skal bibeholdes. Men fører vi sammenligningen videre og inddrager faktasiden også – *Oprøret på Nørrebro* og andre mindre stilistisk avancerede faktaudsendelser – f.eks. *TV Avisen* – ser man en klar og tydelig udvikling siden 1960'ernes, 1970'ernes og 1980'ernes tv. Det er ikke blot en udvikling fra mainstream stil – eller det Caldwell kalder for zero degree style – til en mere normbrydende ny stil – tværtimod, både

mainstreamstilen og den nye stil er udtryk for overskridelser hhv. indenfor normen og af normen. *Astronauterne* er i sammenligning med det, der kaldes for mainstream stilen i 1970'ernes og de fleste af 1980'ernes serier, udtryk for en langt mere varieret brug af stilistiske parametre. I f.eks. 1970'er-serierne *McCloud*, *Canon*, *Rockford Files* o.a. er dialogscenerne stort set visualiseret på samme måde – uafhængigt af de dramaturgiske pointer eller tematiske forhold – man har brugt de samme tommelfingerregler i alle scener. Men i sen-firsernes og 1990'ernes mainstream-serier er den visuelle stil langt mere varieret end tidligere, så den simple modstilling imellem ny stil og mainstream har indlejret et historisk dynamisk aspekt.

Set i et historisk perspektiv er mainstream stilen den på et givet tidspunkt måde den klassiske norm viser sig, og heroverfor tegner den nye stil sig som en avantgardistisk udfordring – hvis man kan tale om avantgarde i denne sammenhæng. Den nye tv-stil overskrider normen, mainstream-stilen definerer normen – men det er en norm, som udvikles historisk, og som er langt mindre fikseret i bibeholdelse og variation af stilistiske parametre end tidligere antaget. Man kan antage, at den nye stil i kraft af sin opposition til den »konservative« stil aftvinger mainstream-normen en udvikling, en udvikling som gør sig gældende indenfor næsten alle genrer (1). Modsætning imellem mainstream-normen og den nye stil aftvinger mainstream-normen en udvikling, som kun er synlig i en samling af samme genrer over en historisk årrække. Fra en umiddelbar oplevelig position synes den at være ekstrem konservativ, men set over en årrække er selv den traditionelle stil mere dynamisk end den umiddelbare erfaring fortæller os.

Set i et teoretisk perspektiv er den nye stil i nogle tilfælde – f.eks. *Traders* og den danske føljeton *Riget* samt en række andre danske og udenlandske faktaprogrammer – klart *ufunktionelle* i brugen af visuelle udtryksstørrelser – f.eks. det håndholdte kamera, mens andre nye stil-elementer er klart *funktionelle*. Den funktionelle stil sikrer i almindelighed modtageren, at rum og tid hænger sammen som meget væsentlige forudsætninger for, at modtageren kan konstruere et sammenhængende indhold i billederne. Men gør det sig også gældende for den ufunktionelle stil i f.eks. *Traders* og *Riget*? Besvarelsen af spørgsmålet beror på, hvordan vi begriber de levende billeders repræsentation.

## De levende billeders repræsentation

Den fornyede teoretiske diskussion om billedmediernes æstetiske karakter er både en diskussion om billedmediernes »sprog« og deres repræsentation. Studiet af den audiovisuelle stil har reaktualiseret de store spørgsmål, der blev diskuteret i 1970, hvor bl.a. ideologikritikere som Comoli, Pleyne og Francastel – og herhjemme Niels Aage Nielsen (1972) – gik i rette med den semiotiske opfattelse af, at selvom filmen kunne betragtes som et sprog, så er filmbilledet i sit fotografiske reproduktionsaspekt en slags *analogon* til virkeligheden. Men så enkelt er det ikke, mener de franske ideologikritikere. Det perspektivsystem, der benyttes i fotografiske objektiver, er konstrueret under renæssancen. Malere og videnskabsfolk skabte flere forskellige næsten identiske perspektivsystemer, men det, der i dag går under betegnelsen centralperspektivet, er det Albertianske system, der fremstiller sit univers vha. en centerstråle (en konstrueret modtagerposition, en position, hvorfra tingene nødvendigvis må ses) og en række linjer, der alle mødes i ét forsvindingspunkt. Det er konstrueret som en »videnskabeligt« system i den forstand, at det ud fra matematiske og geometriske love formår at fremstille *genstandes indbyrdes proportioner og rumlige placering* mere korrekt end noget andet perspektivsystem. De franske ideologikritikere påpeger, at der findes mange andre (og historisk betingede) repræsentationssystemer, der må opfattes som måder at betragte verden på, og derfor er de ikke ideologifri. Tværtimod må centralperspektivet i og med dets gennembrud i den førkapitalistiske periode og dets indskrivning i de fotografiske linser netop være en ideologisk måde at »se« verden på. David Bordwell anfører i sit meget spændende afsnit *Narration and Space* (Bordwell 1985), at intet visuelt gengivelsessystem kan kopiere det empiriske rum komplet, men at centralperspektivets styrke er den »korrekte« afbildning af de indbyrdes relationer mellem genstande og deres placering i rummet. Centralperspektivet er klart mere komplet end alle andre perspektivsystemer, der hver for sig har andre kvaliteter. Og det er nok noget tvivlsomt, om filmpublikummet indskrives i den kapitalistiske ideologi, fordi centralperspektivet er et mere komplet gengivelsessystem end alle andre perspektivsystemer. Herudover kan man referere til den meget omfangsrige litteratur om striden om perspektivsystemerne (se bl.a. Gombrich 1962).

Man må altså konstatere, at den fotografiske reproduktion af den foreliggende virkelighed skaber en mere *komplet* og en mere realistisk repræsentation end noget andet gengivelsessystem. Det forhindrer ikke producenterne i at manipulere, i at formgive billederne gennem brug af skæve vinkler, forvrængede optikker, farvemanipulation, specielle montageformer osv. Alligevel giver de levende billeder så megen realistisk information fra sig, at modtageren som regel vil være i stand til at genkende det afbillede, det vil sige fastlægge repræsentationens status. På trods af manipulationer og billedernes evne til at lade sig formgive er en så stor del af billedets betydninger bundet til dets repræsentationelle funktion; at gengive det foreliggende. Noget tilsvarende gør det sig faktisk gældende for mange billedlige repræsentationsformer.

I forbindelse med den nye stil er det tydeligt, at aspekter af denne viden om de levende billeders repræsentation (som allerede blev foregrebet af Jean Mitry i 1963 – og senere diskuteret i en andet perspektiv af Paul Messaris 1994) er forudsat. I de mest grænseoverskridende film og tv-programmer, hvor centerlinjen overskrides, hvor brugen af rum-etablerende indstillinger ofte er helt fraværende, og hvor brugen af det håndholdte kamera er ekstremt ekspressiv, vil modtageren være konfronteret med et tidsligt forløb af billeder, der ikke har mange lighedspunkter med den klassiske continuity-stil. I fiktionen er det som regel den narrative logik, der skaber en sammenhængende tekst. I f.eks. Lars von Triers *Riget* (DR 1994) er der mange scener, hvor kameraet bevæges umotiveret, centerlinjen overskrides, og klipningen er abrupt i en grad, hvor man med god vilje kan sige, at rummet ikke fremstilles i overensstemmelse med klassiske normer, og i hvert tilfælde ikke ligner vores almindelige perception af rum i bred forstand. Alligevel vil de færreste modtagere have problemer med at begribe sammenhængen i tid og rum, netop fordi den narrative kontekst er så markant. Vi vil altid som modtagere søge at forklare det, vi oplever ud fra de skemata, der er en del af vores almindelige perceptionelle beredskab, og i den sammenhæng er de narrative skemata i direkte forlængelse heraf. Vi ser menneskelige handlinger og prøver at begribe dem kausalt – som udspringende af en intention med en eventuel forudsigelig eller uforudsigelig konsekvens af de foretagne handlinger. Den narrative kontekst udgør så stærk en række tekst-signaler, at vores perception automatisk forudsætter en kontinuitet i rum og tid (som basal forudsæt-

ning for at menneskelige handlinger kan udfolde sig), som så ekstrapoleres i forhold til stilens manglende kontinuitet i rum og tid. At de fotografiske baserede indstillinger ikke i klassisk forstand bærer modtageren igennem, betyder altså ikke, at billedmediernes repræsentationelle karakter opløses. Der er altid repræsenteret rum i levende billeder – det er så at sige et fundamentalt træk ved den fotografiske repræsentations karakter og derfor en uomgængelig egenskab ved de audiovisuelle mediers udtrykssubstans. De levende billeder vil derfor altid (2) indeholde informationer om det rum, der afbilledes og altid informationer nok til, at andre dele af mediet – f.eks. den narrative tekstopbygning – sikrer en kontinuitet, som de mere fragmentariske rum-repræsentationer kan kædes op på.

For modtageren betyder det, at han/hun på trods af, at alle stilens parametre ikke er funktionelle, dvs at nogle stadigvæk er funktionelle, andre er blevet »frigjorte« i forhold til den traditionelle funktion, stadigvæk vil være i stand til med sin perceptionelle kompetence (skemata) at konstruere et sammenhængende rum (og tid) for de begivenheder, der udfolder sig fiktionelt eller i en faktafremstilling. Det håndholdte kamera, overskridelse af centerlinjen i klipningen og en ekstrem nærbilledstil er alle eksempler på, hvorledes modtageren ikke får stillet samme mængde af information til rådighed som i mainstream-stilen. De nævnte stiltræk er også eksempler på, hvorledes nogle stiltræk kan eksplorere, lege, dekorere og skabe rytmer uden sammenhæng med resten af visualitetens fremstilling. En hel del af det, vi forstår som ny stil, udfolder sig på denne måde – mens andre stiltræk er langt mindre markerede og ikke har samme konsekvens for opfattelsen af de levende billeders repræsentation (f.eks. letterbox-formatet, stilskeft fra farve til sort-hvid, kælkede linjer, ekstreme vinkler osv.). Den ekstreme stil-ekspressivitet kan ikke ændre fundamentalt på den kendsgerning, at de levende billeder fremstiller rum og den realisme, der er knyttet her til, ikke kan suspenderes – med mindre det, der fremstilles (fakta, fiktion, argumenter) ikke længere kan begribes som en kohærent fremstilling af et eller andet (f.eks. avantgardefilm, hvis mål er ikke at vise noget med et medie, der egentlig er skabt til at repræsentere).

I forlængelse heraf kan man mere præcist bestemme hvad, der definerer den nye stil. Modsætningen imellem den gennemførte funktionelle stil og den frigjorte stil svarer ikke analogt til gammel

og ny stil. Hvad der hører til ny stil, og hvad der hører til gammel stil, er et spørgsmål om den historiske norm indenfor en given medieinstitution – her tv. Her er brugen af f.eks. sort-hvid, letterbox, farvemanipulation, væltede linjer osv. funktionelle, og alligevel er brugen af disse stilparametre en del af den nye stil i modsætning til 70'ernes og 80'ernes langt mere realistiske og mindre ekspressive stil. Den ekstreme brug af det håndholdte kamera som tilsvarende hører til den ikke-funktionelle stil vil – ligegyldigt hvilken periode man ser den i – næsten altid være ufunktionel – og derfor altid være en overskridelse af den continuity tradition – som viser sig indenfor flere forskellige stilnormer (3). Men det, der historisk omfattes af den nye stil, er altså både funktionelle stiludtryk såvel ikke-funktionelle stiludtryk, fordi de tilhører samme historiske bevægelse.

### Flowets nye stil

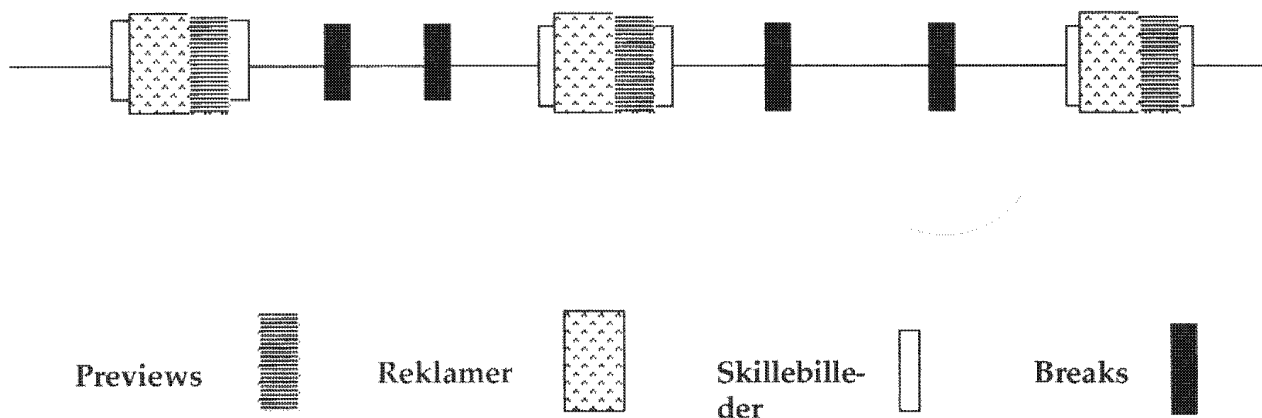
I både udenlandske og danske tv-programmer kan vi i den enkelte udsendelse således se den nye stil komme til udtryk. Også i lanceringen af programmerne – de såkaldte previews – og inde i de enkelte udsendelser er den visuelle stil ændret ganske markant i de senere år. Der er med andre tale om, at flowets stil har ændret sig.

Afviklingen af de enkelte programmer og hele flader er af bl.a. beskrevet af Raymond Williams, John Ellis, Henrik Søndergård og andre som tv-fladens opbygning i selvstændige på hinanden følgende segmenter. Det kan derfor være vanskelig at opretholde begrebet om tv-programmet som en

tekst, da det både i sig selv er inddelt i segmenter og samtidig indgår som segment blandt andre segmenter i en fortløbende række af programmer.

I mange faktaudsendelser (f.eks. *Boomerang* (TV2 1997-), *Journalen* (DR 1996-), *Rapporten* (DR 1996 -) o.a.) er det efterhånden blevet en ny norm at bruge udsendelsens logo eller andre former for grafisk markering i mellem udsendelsens argumenter, eller når rapporteren bevæger sig fra det ene sted til det andet sted for at interviewe eller imellem helt særskilte indslag. Før blev den slags overgange som regel signaleret verbalt » ... og nu til noget helt andet ...« men er efterhånden blevet visualiseret som *breaks* eller *idents* – enkeltbilleder eller små montager kombineret med en jingle, der enten er udsendelsens kendingsmelodi eller en passage, som er komponeret over samme tema. Breaks bryder forløbet op i mindre enheder – ekstremt markerede – og når et sådant audiovisuelt fragment også er direkte identitetsskabende (med f.eks. udsendelsens titel og kanalens logo bygget ind i grafikken) kaldes blandt dem, der producerer dem, for *idents*. De findes i snart sagt hver eneste udsendelse (men ikke i nyhedsudsendelserne, som stadigvæk bruger ændret blikretning, eller kropsdrejning til det andet studiekamera som signal for en nyt indslag) – både i sport (i særdeleshed i *Kick* (DR 1997-98) og *Superfodbold* (TV2 1997-98) i underholdningsudsendelser, forbrugeroplysende programmer, baggrundsreportager og i fiktion. I nyere amerikanske serier bruges de audiovisuelle breaks til sceneskift f.eks. i *NYPD Blue* (TV2 1994), hvor små montager af 2-6 indstillinger (det varierer meget) skiller f.eks. indendørs og uden-

### TV 3 - flowet i den enkelte udsendelse



dørs scener ad. De har ingen funktion udover at virke dekorative – at være narrationens ornamentik. De fortæller ikke noget om de handlinger, der foregår i det fortalte univers, og må betragtes som helt umotiverede i forhold til fortællingen. Ofte er der 4-6 (og i enkelte tilfælde helt op til 10) breaks i et serieafsnit på 45-50 minutter. Tilsvarende finder man breaks i de australske serier *Adrenalin Junkies*, (TV3, 1997) og *Good Guys Bad Guys* (TV Danmark 1998-), de amerikanske serier *NY Undercover* (TV3, 1996-), *The City* (TV3 1996-97) og *Swift Justice* (TV3 1999-). Især dem, der vises på TV3 – hvor der også er reklameblokke – er i særdeleshed underkastet en fragmenteret form. Tillige vises der også – i forlængelse eller før reklameblokkene – fragmenter med previews omkring kommende film/serier eller andre udsendelser på samme kanal. Sammen med det grafiske skillebillede (der bruges før en udsendelse – og i varieret form i mellem reklameblok og udsendelsens fortsættelse) ser en enkeltudsendelse f.eks. således ud på TV3:

I 1970'ernes og 1980'ernes medieforskning blev det ofte fremhævet, at reklame-tv opsplitter sendefloden og udsendelserne i mindre og mindre bestanddele – sådan som man allerede så det i amerikansk tv. Ser man på den enkelte udsendelse i dansk reklame-tv – hvor der stadigvæk er store forskelle imellem f.eks. TV3 og TV2 – så er den nye forløbs-stil udtryk for en yderligere opsplittning i mindre fragmenter. Før både udsendelser på DR og TV2 bruger samme breaks – de har bare ikke reklamer og previews inden i udsendelserne. Udsendelser som de ovenfor nævnte, og f.eks. *Tæskeholdet* (DR 1997) bruger også mange breaks. Konsekvenserne heraf skulle bl.a. være, at selve værket mister sit præg af enhed, af at være en samlet afgrænset tekst. Det er en kritik, som blev fremført af bl.a. postmodernistiske teoretikere og for tv-teoriens vedkommende af især John Ellis (1982) og Raymond Williams (1974, 1976 og 1979). Men som Jostein Gripsrud påpeger i sin artikel »Television, Broadcasting, Flow: Key Metaphors in TV« (1988), så taler publikum faktisk om bestemte udsendelser, efter at de har set dem med familien, med arbejdskammerater o.a. Enkeltudsendelser diskuteres, anmeldes i dagspressen, og der skrives kronikker, læserbreve, foretages videnskabelige analyser – medierne evaluerer selv deres udsendelser osv. Der foregår med andre ord en lang række aktiviteter i private og offentlige sammenhænge, der som given præmis har, at vi også oplever og ar-

bejder med udsendelser som sammenhængende tekster. Ud fra den måde vi diskuterer, beskriver og forholder os til tv, kan man tværtimod konkludere, at det er den enkelte udsendelses/series status som en kohærent tekst, der muliggør den ekstreme fragmentering, vi efterhånden ser i tv-mediet. Netop fordi modtageren (næsten) altid er i stand til at konstruere en sammenhængende meningsfuld tekst, kan stiliseringen af den enkelte udsendelses flow finde sted. Breaks, idents, reklameblokke, kanalskilte og previews kan skille en fiktionsseries selvstændige fortælling op i en lang række mindre segmenter, men modtageren vil alligevel være i stand til at konstruere en sammenhængende fortælling ud af de forskellige fragmenter. Fortællingens forløb og rytme opleves også anderledes, end hvis alle afbrydelserne ikke var der, men det ændrer ikke på, at fiktionsseriens fortælling ikke er stileret mere i flowet, end at modtageren med sin kognitive kompetence evner at forstå fortællingen. Og tilsvarende med fakta – f.eks. baggrundsreportager, sport, dokumentarfilm produceret for tv – selvom der også i flere udsendelser bruges breaks, mister de ikke af den grund deres kohærens. Både i nyheds- og sportsudsendelser er det endda oplagt at bruge audiovisuelle segmenter til at skille nyhedsindslag og forskellige sportsbegivenheder fra hinanden. Nyhedsudsendelserne bruger imidlertid ikke breaks, men markerer grafisk gennem blikretnings-skift til det »andet« kamera i studiet, at der tilsvarende er sket et skift i indslag. Før i tiden blev verbale »skiftere« benyttet – de er nu skiftet ud med mere visuelle markører – så selv på nyhedsområdet sker en stilisering af flowet – blot ikke så markant som på andre områder. Indenfor sportens område er udviklingen derimod gået over i det ekspressive – brugen af breaks, af musikvideo-montager og previews inde i programmet er gået igang med TV2 og DR som direkte konfronterede aktører. I *Kick* (DR) og TV2 forskellige sportsudsendelser (bl.a. *Rundt om Frankrig* (1997), *Rundt om Danmark* (1998), *Illustreret sport* (1997), *Superfodbold* (1997-98 -)) bruges det selvstændige musikvideosegment, som også ses i visse fiktionsserier. I 1997 viste TV2 Brøndbys mulige kommende deltagelse i Champions League som interviews klippet parallelt ind i en sort-hvid cinemascoppe afmasket montage i slow motion af Brøndby-spilleres reaktioner ovenpå nederlaget til Widzew Lodz året forinden – underlagt klassisk musik. I mange af cykelløbsudsendelserne er indsat kortere eller længere montager af ugens/dagens



højdepunkt til et rocknummer – f.eks. i Rundt om Frankrig 1997 – hvor indstillinger fra bjergetaperne blev vist i montageform – tintet lilla-blåt med underlagt U2-musik.

Musikvideoen som selvstændigt segment stammer tilbage fra begyndelsen af 1980'erne og tilskrives bla. MTV-kanalens opståen. Segmentet blev først set i *Miami Vice* – hvor mange overgange imellem scener blev visualiseret som små montager med underlagt rockmusik og andre serier har senere fulgt med (bl.a. i 1990'erne – *NY Undercover*, *Paradise Beach*, *Thunder in Paradise*, *Swift Justice* o.a.) Men brugen af musikvideosegmentet kan faktisk føres tilbage til en række film fra slutningen af 1960'erne (bl.a. *Easy Rider*) og senere i slutningen af 1970'erne at blive mere almindelig med filmen i Rocky-serien. Der er dog næppe tvivl om, at det var MTVs opståen og succes, der demonstrerede for tv-producenterne, at der både var et ungdomssegment, man kunne producere tv-serier for, og at musikvideoen som genre ikke var et kortvarigt modefænomen. Nu ses musikvideosegmentet overalt – i nogle film (f.eks. *Cool as Ice*, 1991 og *Career Opportunities* 1991) som de segmenter, der holder sammen på en spinkel historie og i mange tv-serier – enten som mindre segmenter (f.eks. i *Paradise Beach* TV3 1997 (bl.a.)) eller som hele selvstændige segmenter (afgrænset af rocknummerets varighed). De er så enten som lyriske indslag i fiktionen (der næsten stopper handlingen) eller en del af narrationen (ofte elliptiske sekvenser). De helt utraditionelle musikvideosegmenter ses ved sjældne lejligheder som pausefilm imellem to programmer. BBC har produceret meget dramatiske naturfilmsekvenser (rovfisk der hygger sig med andre fisk) ledsaget af klassisk musik (vist på DR 1997), mens de mere positiverede National Geographic musikvideofilm (speciel musik til naturfilmssekvenser) til gengæld er indlagt i børneudsendelser (f.eks. *Børne Tæren*, DR 1997).

Både i den enkelte udsendelse og i selve fladen er der i 1990'erne sket en stigende grad af segmentering. Såvel public service kanalerne (DR og TV2) som hel og halv-kommercielle kanaler (TV3 og TV Danmark) bruger stærkt opsplittede flader med mange mindre segmenter efter hinanden. Flowets nye stil er foregrebet af Williams og Ellis, men de drager den konklusion, at tv-flowet egentlig betyder værkets opløsning, hvad der som allerede nævnt er en meget problematisks konklusion (Gripsrud 1997). Den øgede stilisering i 80'erne og 90'erne har bidraget med flere brud af oftest ikke-

funktionel audiovisuel karakter, og man kunne derfor foranlediges til at antage at værkopløsningen af den grund blev øget. Modsat synes en del af segmenterne at styrke enkelte værker i fladen – f.eks. de mange previews – der forannoncerer en spillefilm, en serie eller en baggrundsreportage. Gennemsnitsseeren ser langt flere previews for den samme udsendelse end tidligere – og udover den reklamemæssig slagfærdighed indeholder previews som regel så mange informationer, at modtageren kan identificere tema og vinkel i den annoncerede udsendelse. Hvor visse træk i segmenteringen tilsyneladende tenderer det værkopløsende, skaber indholdet i andre dele af segmenteringen en forstærkning af værket som selvstændig tekst.

### Hvorfor ses den nye stil nu på danske tv-kanaler?

Caldwell anfører i *Televisuality*, at grunden til at stilen bliver excessiv er den øgede konkurrence imellem de forskellige tv-stationer, VHS-markedets ekspansion og kabel-tv's vækst i begyndelsen af 1980'ernes USA. Den langt mere ekspressive stilanvendelse har først og fremmest en markedsføringsfunktion – den skal forsikre modtagerne om, at det er her på kanalen, det foregår. De »bedste« og mest ambitiøse programmer høj-stiliseres som et signal til modtageren om at vælge denne kanal. Derfor ses den mest ekstreme stil oftest i previews – f.eks. herhjemme, når *Søndagsmagasinet* reklamerer for sine ugentlige udsendelse, sker det ofte i en meget hurtig og meget ekspressiv stil – oftest i ganske stor modsætning til den stil programmet selv er holdt i. Den amerikanske mediekonkurrence er imidlertid ikke den samme som den danske – af samme grund aktualiseres den stilistiske nyudvikling først for alvor med TV2 opdukken som konkurrent til DR, og senere TV3 og TV Danmark. De flere TV-kanaler betyder også, at man kan begynde at konkurrere om mindre segmenter – alsidighedskravet slækkes en hel del – det hele skal ikke kunne ses af alle – når man udenfor prime time konkurrerer om langt mindre dele af publikum. Igennem den audiovisuelle stil kan man signalere til en bestemt målgruppe, at det er et bestemt stof og en bestemt måde, det formidles på, og samtidig signaleres generelt, at man har magt over kommunikationen.

Imidlertid kan den ekspressive stil i såvel enkeltudsendelser som flow også ses som en æstetise-

ring af zapperadfærden. I den øgede selvbevidste ekspressivitet og den mere og mere fragmenterede kanalflade mimes zappe-adfærden på udtrykssiden samtidig med, at der indholdsmæssigt leveres en øget redundans (de samme informationer gentages og gentages). Der er imidlertid også andre forhold som tydeligvis har indflydelse på den audiovisuelle stil.

For det første er der opvokset en helt ny generation af mediarbejdere – journalister, fotografer, researchere, planlæggere – en generation, der ligesom alle andre generationer har brug for at profilere sig selv og næsten naturnødvendigt i forhold til tidligere generationers valg af indhold og stil. Den generation som er vokset op med *Ingrid og Lillebror* og hele B&Us programrække i 60'erne og 70'erne ser man nu parodiere samme programmer – og samtidig fremstille egne programmer i den nye ekspressive stil (f.eks. *Transit* og *Gotha*). Spørgsmålet er så, hvorfor dette generationsoprør fik et så ekspressivt og i mange henseender ekstremt varieret stiludtryk? Svaret er ganske enkelt. I monopol-tiden var tv en 0-stil – en stil, hvor kamera og klipning kun skulle registrere, hvad der foregik foran det og intet andet. Det udsprang dels af mediarbejdernes holdning overfor det underholdende i modsætning til det oplysende – det var vigtigere at orientere borgerne og verden udenfor end at lege med mediets muligheder, og det var dels i overensstemmelse med periodens tidsånd, der dikterede social- og hverdagsrealisme. Den nye ekspressive stil er netop opgøret med den tunge realisme, i mod det dogmatiske stiludtryk.

Det har de klare konsekvenser, at mediet blandt store dele af målgrupperne og producenterne har ændret rolle. Den er ikke længere kun et spørgsmål om alvorlig fremstilling af faktuelle forhold, der kan indgå i den samfundsmæssige debat. Den nye stil og den udviklede mainstream-stil er et signal om, at mediet er begyndt at forstå sig selv som leg og nydelse for øjet, hvor indholdet ikke længere er afgørende for, hvordan formen sættes op, men at formen i sig selv er et mål. For de to public servicekanaler er det ensbetydende med en gradvis ændring af selvforståelsen, som nu ses som æstetisk udtryk.

For det andet er det en kendsgerning, at nyt udstyr – bærbare lettere kameraer og digitalt redigeringsudstyr – gav muligheder for produceren og klippeteknikkeren at sætte breaks ind og i det hele taget stilmanipulere med alle optagelserne uden ekstra ressourceforbrug. Det nye udstyr mulig-

gjorde en langt mere fleksibel redigeringsform og skabte i forhold til den klassiske on-line båndredigering et hav af muligheder.

Sammenfattende kan man sige, at den nye stils indførelse i dansk tv skal ses i sammenhæng med såvel den overordnede konkurrenceparameter (fællestræk med andre landes tv-situation), den teknologiske udvikling (fælles med andre landes tv) og det mere nationalt betingede opgør med tv som oplysende i 0-stils fremstilling.

Man kan diskutere, om den nye stil i sig selv skal betragtes som et gode, idet nogle mener, at indholdet ikke har ændret sig væsentligt i mange år. Det er de samme krimihistorier, de samme melodrammer, situationskomedier, nyhedsudsendelser – indholdsmæssigt set – mens stilen er fornyet.

## Noter:

1. Undtagelserne er sitcom'en og soap-serierne, der i langt de fleste tilfælde har bibeholdt studieoptagelser med en meget konservativ teateragtig stil (f.eks. *Cosby Hour*).
2. De avantgardistiske tv-udsendelser, kortfilm og andet, som også vises på tv er undtagelsen her for. Avantgardismen i levende billeder, har stort set haft det formål at ophæve narrationen og den realistiske repræsentation og henlede modtagerens opmærksomhed på mediets andre muligheder.
3. Se artiklen »Stilens betydning« 1998 for en nærmere fremstilling af de forskellige stiltyper.

## Litteratur

- Anderson, Christopher: (1994) *Hollywood TV – The Studio System in the Fifties*. Austin.
- Baudry, Jean-Louis: (1986) »Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus«, in: Rosen 1986.
- Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Methuen. London
- Browne, Nick: (1987) »The political economy of the television (super)text« in: Newcomb 187.
- Caldwell, John T.: (1995) *Televisuality – Style, Crisis, and Authority in American Television*. Rutgers University Press. New Jersey
- Comolli, Jean-Louis: (1986) »Technique and Ideology: Camera Perspective, Depth of Field«, in: Rosen 1986.
- Corner, John: (1997) »Television in theory« *Media, Culture & Society*. London.
- Ellis, John: (1982) *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. London.
- Geraghty, Christine and Lusted, David: (1998 (ed)). *The Television Studies Book*. New York.
- Gombrich, E.H: (1962) *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton.
- Gripsrud, Jostein: (1998) »Television, Broadcasting,

- Flow: Key Metaphors in TV Theory« in Geraghty and Lusted 1998.
- Højbjerg, Lennard: (1998) »Stilens betydning« *Kosmorama* 221.
- Højbjerg, Lennard: (1997) »Some Aspects of Style and Space« *POW 4* Århus
- Højbjerg, Lennard: (1997) »Visuel stil som repræsentation« *Sekvens* 1997.
- Jensen, Jens F. 1991 (ed). *Analysen af tv & tv-kultur*. København.
- Jensen, Klaus Bruhn: (1991) »Flow: Tv-reception, Magt og Mening« in Jensen 1991.
- Messaris, Paul: (1994) *Visual Literacy*. Boulder.
- Nielsen, Niels-Aage: (1972) »Ideologikritik og ideologi« *Die Asta* 17.
- Newcomb, Horace: (1987. (ed)) *Television. The Critical View*. New York.
- Søndergård, Henrik. 1994. *DR i tv-konkurrencens tidsalder*. Samfundslitteratur. Frederiksberg.
- Williams, Raymond: (1974) *Television. Technology and Cultural Form*. London
- Williams, Raymond: (1976) *Communications*, London
- Williams, Raymond: (1989) *Raymond Williams On Television: Selected Writings* London and New York.

Lennard Højbjerg er lektor ved Institut for Film og Medievidenskab, Københavns Universitet.

# Anmeldelser

Pierre Bourdieu: *Om TV's og journalistikkens magt*, København: Tiderne Skifter, 1998. Anmeldes af Niels Brügger.

Henrik Dahl: *Hvis din nabo var en bil – en bog om livsstil*, København: Akademisk Forlag, 1997. Anmeldes af John Thorup.

Kirsten Drotner, Klaus Bruhn Jensen, Ib Poulsen og Kim Schrøder: *Medier og kultur. En grundbog i medieanalyse og medieteor*, København: Forlaget Borgen, 1996. Anmeldes af Gitte Stald.

Mette Johansen, Stig Püschl og Stephen Schwartz: *Radiomontager. Om lyd der skaber billeder*, Aarhus: Forlaget Systime i samarbejde med DR Multimedie, 1998. Anmeldes af Per Jauert.

Albert Moran: *Copycat TV. Globalisation, Program Formats and Cultural Identity*, Luton: University of Luton Press, 1998. Anmeldes af Hanne Bruun.

Lars Kjerulf Petersen: *Miljøbevidsthed på MTV. Om naturen i massekulturen*, København: Forlaget Sociologi, 1997. Anmeldes af Troels Degn Johansson.

Finn Rasmussen: *Massemedier – Nyhedsformidling og meningsdannelse*, København: Forlaget Columbus, 1996. Anmeldes af Povl Erik Brøndgaard.

Bodil Marie Thomsen: *Filmdivaer: Stjernens figur i Hollywoods melodrama 1920-40*, København: Museum Tusulanums Forlag, 1997. Anmeldes af Rikke Schubart.

Espen Ytreberg: *Allmennkringkastningens autoritet. Endringer i NRK Fjernsynets tekstproduktion 1987 – 1994*, Oslo: Institutt for medier og kommunikasjon, Oslo Universitet, 1999. Anmeldes af Stig Hjarvard.