

Tinnitus i hjärtat

En studie av musikkvideoen som
sammensatt tekst



Masteroppgave i lesevitenskap

Av Anna Oftedal





Universitetet
i Stavanger

DET HUMANISTISKE FAKULTET

MASTEROPPGAVE

Studieprogram: MLEHOV

vårsemesteret, 2010

Åpen

Forfatter: Anna Oftedal

.....
(signatur forfatter)

Veileder: Finn Tveito

Tittel på masteroppgaven: "Tinnitus i hjärtat", en studie av musikkvideoen som sammensatt tekst

Engelsk tittel: The music video as a multimodal text

Emneord:
Sammensatte tekster, Kunnskapsløftet,
retorikk, musikkvideo

Sidetall: 104
+ vedlegg/annet:

Stavanger, 18.05.2010
dato/år

SAMMENDRAG

Innføringen av begrepet sammensatte tekster i *Kunnskapsløftet* åpnet for å tenke nytt og spennig i norskfaget. Det er bakgrunnen for denne oppgaven som er en studie av musikkvideoen som sammensatt tekst.

Begrepet sammensatte tekster er knyttet til *Kunnskapsløftet*. *Kunnskapsløftet* kom som en reaksjon på resultat fra internasjonale elevundersøkelser og evalueringer av den gamle læreplanen. Et av hovedmålene for *Kunnskapsløftet* er å øke elevenes literacy. Innføringen av de sammensatte tekstene kan leses som et resultat av dette. Det store mangfoldet av tekster som vi møter i den digitale hverdagen vår, skaper et behov for en ny tekstkompetanse. Begrepet sammensatte tekster bygger på sosialsemiotiske teorier om hvordan ulike tegn brukes i kommunikasjon.

Musikkvideoen er en sammensatt tekst som består av tre ulike hovedmodaliteter: musikk, verbaltekst og bilder. Hovedmodalitetene er igjen bygget opp av mindre semiotiske ressurser. Det multimodal samspillet mellom de semiotiske modalitetene og ressursene er viktig for å lese meningen ut av dem. Musikkvideoen har blitt studert innen forskjellige fagretninger. Både litteratur- musikk- og medievitere har teoretisert sjangeren. En del sosiologer har også bidratt med sitt syn. Dette gir et variert teorigrunnlag.

For å sette teoriene om musikkvideoen som sammensatt tekst ut i praksis, har jeg analysert musikkvideoen ”Tinnitus i hjärtat” av Bob Hund. ”Tinnitus i hjärtat” egner seg godt for en norskfaglig analyse da den har både visuelle bilder og en verbaltekst som er spekket med metaforer og dermed gir rom for tolkning. Verbalteksten blir tolket i sammenheng med bilde og musikk. Jeg velger å analysere alle tre hovedmodalitetene på en gang da jeg er redd for at viktige synergier vil gå tapt dersom jeg ser på en og en av dem. Analysen er gjort ut fra moderne tekstteori som tar utgangspunkt i analysen som tekstimmanent og kontekstualiserende.

Kunnskapsløftet knytter de sammensatte tekstene opp mot retorikken. Det er ikke helt problemfritt å bruke en 2000 år gammel teori på moderne tekster, men det lar seg gjøre. Etter analysedelen viser at sosialsemiotikken er en teori som er velegnet å knytte til teorier rund både musikk, bilde og verbaltekst. Den viser også at musikkvideoen kan brukes som et redskap til å gjøre elevene oppmerksomme på ulike modaliteter i en sammensatt tekst, på

hvordan disse gir mening og på hvordan de binder teksten sammen. Dette er viktig kunnskap som kan overføres til andre områder innen norskundervisningen.

Oppgaven konkluderer med at musikkvideoen kan være et godt verktøy i skolearbeidet med sammensatte tekster. Dersom vi velger en musikkvideo som er velegnet for analyse, kan denne sjangeren være med på å bevisstgjøre elevene på de ulike tegnene som skaper mening i musikkvideoen, på forbindelsen mellom disse tegnene og også på hvordan retoriske virkemidler kan brukes i sammensatte tekster.

INNHold:

1. INNLEDNING	side 3
1.1 Problemstilling og målsetning	side 5
1.2 Metode og teori	side 7
1.2.1 Metodisk utfordring	side 9
1.2.2 Valg av analyseobjekt	side 12
1.2.3 Teoretisk forankring	side 14
1.2.3.1 Sosialesemiotikk	side 14
1.2.3.2 Sosialesemiotiske begrep	side 15
1.2.3.3 Literacy/lesevitenskap	side 18
2. SAMMENSATTE TEKSTER	side 20
2.1 Bakgrunnen for <i>Kunnskapsløftet</i>	side 20
2.2 Sammensatte tekster som eget hovedområde	side 22
2.2.1 Sammensatte tekster; Same shit new wrapping?	Side 25
2.3 Tekst eller sammensatt tekst?	Side 27
2.4 Hva er en sammensatt tekst?	Side 28
2.5 Multimodalt samspill	Side 30
2.6 Retorikk i de sammensatte tekstene	Side 34
2.7 Alle på en gang eller hver for seg?	Side 38

3. MUSIKKVIDEO	Side 40
2.1 Musikkvideoens opprinnelse	Side 40
2.2 Kunst eller reklame?	Side 42
2.3 Musikkvideoen som forskningsobjekt/musikkvideoen i academia	Side 44
2.4 Musikkvideoen som sammensatt tekst	Side 51
2.4.1 Tre hovedmodaliteter	Side 52
2.4.2 Musikkens rolle i musikkvideoen	Side 56
2.4.3 Verbaltekstens rolle i musikkvideoen	Side 62
2.4.4 Kohesjonsmekanismer	Side 64
2.4.5 Retorikken i musikkvideoen	Side 66
3. ANALYSE ”TINNITUS I HJÄRTAT”	Side 70
3.1 Kort om bandet	Side 71
3.2 ”Tinnitus i hjärtat”	Side 72
3.2.1 Kontekst	Side 73
3.2.2 ”Tinnitus i hjärtat” – reklamefunksjon	Side 74
3.2.3 Analyse	Side 76
4. DRØFTING OG KONKLUSJON	Side 89
KILDER	Side 95

1. INNLEDNING

Det er fredags kveld, og jeg sitter i sofaen og leser. I bakgrunnen står tv-en lydløst på. I sideblikket legger jeg merke til at skjermbildet skifter, og jeg ser så vidt opp fra boka. På skjermen vises en merkelig og maskert mann, kledd i hvitt. Han ser stivt fremfor seg og det ser ut som om han mumler for seg selv. Det ser litt stilig ut. Er det en performance av noe slag? Et teaterstykke? Jeg skruer opp lyden litt og hører musikk. En musikkvideo, kult. Den rare mannen begynner å synge, og jeg hører en melodios stemme synge med en bred skånedialekt. Tv-en har plutselig min fulle oppmerksomhet, og jeg tror pulsen stiger noen hakk. Jøss! Det er jo Bob Hund! Med en ny sang! Plutselig blir alt tydelig. At jeg ikke så det med en gang! De neste minuttene lar jeg meg fullstendig gripe av vakre bilder, musikk og fantastisk sangtekst.

Grunnen til at jeg forteller om denne episoden er at den viser noe viktig med den teksttypen oppgaven min skal handle om, den sammensatte teksten. Jeg opplevde her tydelig hvordan film, musikk og verbaltekst virket sammen. Uten lyd, var filmen noe helt annet. Da lyden ble skrudd opp, og jeg hørte musikk, forandret forståelsen min seg noe, men det var ikke før vokalisten begynte å synge at videoen ble tydelig for meg. Jeg lar meg lett fascinere av musikkvideoer nettopp på grunn av at den består av så mange forskjellige typer medier. Den oppleves gjennom forskjellige sanser, først og fremst syn og hørsel, men en kan også føle musikken dersom den spilles høyt nok. Kombinasjonen av disse ulike mediene fører til en større opplevelse av musikken. Fasinasjonen min for musikkvideoen var viktig da jeg valgte hva jeg skulle skrive om i masteroppgaven min.

Etter MTVs fødsel i 1981 har musikkvideoen blitt en etablert sjanger, spesielt rettet mot ungdom. Even Ruud snakker om ”musikk for øyet”, noe som understreker det kunstneriske aspektet i sjangeren. Lars Movin snakker derimot om ”Rockreklamer”, et navn som vektlegger det kommersielle i sjangeren. Benevnelsene peker på to viktige sider av denne allsidige sjangeren, og det er nettopp denne allsidigheten, kombinert med det at musikkvideoen først og fremst appellerer til ungdommen, som gjør musikkvideoen så velegnet for bruk i skolen. Mange, kanskje særlig unge, viser identiteten sin gjennom musikksmak, og bruker musikksmak til å plassere sine medmennesker. Musikken er med på å gi tilhørighet til bl.a. kjønn, sosial klasse og/eller etniske grupper. Musikken og musikkvideoen appellerer til følelsene våre, og fremstår ofte som lidenskaplige sjangere, på linje med for eksempel lyrikk. Lyrikken mangler derimot ofte musikkvideoens evne til å

fascinere ungdom. Det er noe av denne lidenskapen, kombinert med de mer rent faglige bruksområdene til musikkvideoen, jeg ønsker å overføre til norskundervisningen.

Jeg har i flere år jobbet som norsklærer i den videregående skolen. I denne tiden har jeg vært opptatt av å gjøre faget mer ”spenstig”. Mine erfaringer tilsier at mange elever opplever norskfaget som kjedelig. Dette mener jeg det flere grunner til. En del elever sier at de opplever en evig repetisjon av både grammatikk og litteraturhistorie fra åttende klasse og ut tredje videregående. De føler at de ikke får noe nytt inn. En annen viktig årsak til at mange oppfatter norskfaget som tungt og kjedelig, er at dette faget skal ende opp i tre karakterer. I første og andre videregående klasse har elevene fire timer norsk til rådighet i uken. Det blir dermed er stort fokus på vurderingssituasjoner dersom en skal få nok av disse til å sette en karakter. Karakterjaget kan lett ta fokuset fra innholdet i faget og gi faget et negativt preg. Kombinasjonen av tidsmangel og tre karakterer som skal settes, leder også gjerne til at lærerne velger å undervise tradisjonelt med utgangspunkt i det som har vært vanlig å gi på eksamen. Dette fører videre til en nedprioritering av stoff som en ikke umiddelbart kan putte inn i en eksamensbesvarelse, noe som gjerne forsterker opplevelsen av at norskfaget er et fag basert på gjentakelser. For at norskfaget skal bli et kjekt og interessant fag, må en i større grad knytte læreplanmålene opp mot ungdommens egen kultur og eget interessefelt.

Da Kunnskapsløftet ble innført i 2006 åpnet det for å tenke nytt om norskfaget. Et begrep som ble lansert her, var *sammensatte tekster*. Dette kom inn som et fjerde hovedområde i norskfaget, i tillegg til muntlige - og skriftlige tekster, samt språk og kultur. Sammensatte tekster brukes her som ”et utvidet tekstbegrep der tekst kan være satt sammen av skrift, lyd og bilder i et samlet uttrykk” (LK06:42). Jeg mener at begrepet åpner for nytenkning og kreativitet i faget, og at det er til hjelp dersom vi vil knytte det faglige innholdet nærmere ungdommens egen arena. Jeg har derfor valgt å studere de sammensatte tekstene nærmere i denne masteroppgaven, og da i sammenheng med musikkvideo. Jeg har brukt musikkvideoen i undervisningssammenheng tidligere, og det har alltid vært vellykket. Eleven liker godt å jobbe med dette mediet. De er i her aktive i valg av analysetekst, og det virker som om dette gir dem et større eierskap til arbeidet. På den måten kan en ”lure” inn nyttig lærdom, som videre kan utnyttes innen mange felt. De forskjellige ingrediensene i en slik video som for eksempel bilde, musikk, tekst og handling, virker til at musikkopplevelsen utvides, og ofte også forandres. Analyse av musikkvideo krever dessuten kunnskap om flere forskjellige

sjangere som film, lyrikk og reklame, noe som kan utnyttes innen flere områder av norskundervisningen.

Så hvorfor musikkvideo? Jeg hadde min tidlige ungdomstid på 1980-tallet. Dette var musikkvideoens store tiår, først og fremst på grunn av lanseringen av TV-kanalen MTV. Jeg ble da, som mange andre på min alder, fasinert av denne nye måten å absorbere musikk på. Musikkvideoen har gjennom årenes løp vist seg å være en sjanger som har kommet for å bli, til tross for dystre spådommer om en snarlig død. Selv om MTV ikke lenger viser musikkvideoer i samme omfang som før, har flere andre TV-kanaler dukket opp. Med datateknologi og Internett har musikkvideoen fått nye arenaer. Nettsteder som youtube og mspace har overtatt store deler av rollen MTV hadde tidligere. Fordelen med disse er at her kan en søke på den typen musikk en vil høre, mens en på musikkanaler på TV må ta det en får. Musikkvideoen er en sjanger som elever i videregående skole er fortrolige med, noe som gir arbeidet med sjangeren en god start.

Musikkvideoen er en mangfoldig sjanger, og jeg mener at den har uutforskede verdier i skolesammenheng. Selv om dens vanligste funksjon er å fungere som en promoterings- og markedsstrategi for artistene, er den også et estetisk kunstverk på mange måter, noe som vil bli nærmere beskrevet senere i oppgaven. Musikkvideoen fasinerer meg med sin ”villskap” og sin mangel på regler. I motsetning til bl.a. musikkutgivelser, konserter og skjønnlitteratur, mangler massemedia et sted hvor musikkvideoen blir anmeldt. Dette er en av grunnene til den lovløsheten vi finner her. Det kan virke som om alt er lov og sjangeren har ingen faste regler for oppbygging og lignende. Dette vil vi også komme tilbake til senere i oppgaven. En annen grunn er at musikkvideoen er rettet mot ungdom. Opprør og overraskelse er da naturlige ingredienser.

1.1 Problemstilling og målsetning

I masteroppgaven min ønsker jeg å utforske musikkvideoen som en del av det utvidete tekstbegrepet, som en sammensatt tekst. Jeg mener at musikkvideoen er undervurdert i skolesammenheng og ønsker derfor å studere sjangerens egenskaper som en sammensatt tekst. Hvordan går musikkvideoen inn som en del av det utvidete tekstbegrepet? Hva kjennetegner musikkvideoen som sjanger, og hva er dens styrke og svakhet som representant for den sammensatte teksten i skolens norskundervisning?

Problemstillingen for oppgaven er:

Hvilket potensial har musikkvideoen i undervisning om sammensatt tekst?

Dette er en vid problemstilling som krever spesifisering og avgrensning. Bruk av musikkvideo i skolen åpner opp for mange interessante spørsmål. Jeg kunne her valgt å se på hvordan holdningen til vold og narkotika blir vektlagt i musikkvideoen. Holdningene til kjønn og religion som kommer frem i denne type tekst er også interessant. Tema som går igjen i mange videoer er spennende, men i oppgaven min er jeg bare interessert i tematikk i et utvalgt analyseobjekt, som en del av analysen. Videre kunne jeg ha drøftet hvordan artistene fremstår som idol og forbilder for barn og unge i musikkvideoen. Det hadde også vært interessant å studere de ulike sjangrene innen musikkvideo eller studert musikkvideoen som fenomenologisk objekt. Musikkvideoen rommer med andre ord mange muligheter, men i denne oppgaven er det dens funksjon som sammensatt tekst jeg er ute etter.

Jeg er dermed opptatt av musikkvideoen som en hovedsjanger, ikke de ulike sjangrene innen musikkvideoen. Musikkvideoen som fenomen blir nok kommentert i oppgaven, men dette er ikke først og fremst en fenomenologisk oppgave.

Kunnskapsløftets kompetansemål for denne typen tekst blir viktig, og da særlig de målene som går på tolkning og analyse av de sammensatte tekstene. Oppgaven tar utgangspunkt i kompetansemålene for den videregående skole. Etter første videregående klasse sier disse kompetansemålene om de sammensatte tekstene at elevene skal kunne:

- tolke og vurdere samspillet mellom muntlig og skriftlig språk, bilder, lyd og musikk, bevegelse, grafikk og design og vise sammenhengen mellom innhold, form og formål og
- beskrive estetiske uttrykk i teater, film, musikkvideo, aviser og reklame og drøfte ulike funksjoner knyttet til språk og bilde.

Etter andre videregående klasse skal elevene:

- analysere og vurdere ulike sjangere i tekster hentet fra TV, film og Internett
- vurdere bruk av estetiske virkemidler i ulike medier

Etter tredje videregående klasse sier læreplanen om de sammensatte tekstene at elevene skal:

- analysere og vurdere argumentasjon i og påvirkning fra tekster i aviser, på TV og Internett ved hjelp av begreper fra retorikken.

I følge *Kunnskapsløftet* er det altså viktig med samspillet mellom de ulike modalitetene som finnes i en sammensatt tekst. I denne oppgaven vil derfor tekstsammenbindingen i musikkvideoen være viktig. Hva er det som binder sammen musikk, bilde og verbaltekst? *Kunnskapsløftet* fokuserer også på at elevene skal være bevisst på de estetiske virkemidlene en finner i sammensatte tekster, og i oppgavens analysedel vil jeg derfor se nærmere på de estetiske virkemidlene. Oppgaven vil også, i samsvar med *Kunnskapsløftets* kompetansemål, kort omhandle retorikken i musikkvideoen.

Erfaringen viser at læreplaner kommer og går. Derfor er det viktig at ikke *Kunnskapsløftets* instruksjoner blir for styrende for oppgaven min. Jeg er ute etter noe mer grunnleggende og varig enn bare en midlertidig læreplan. Derfor vil jeg studere de sammensatte tekstene grundig. Hva er det som ligger til grunn for disse? Hvorfor er de trukket inn i *Kunnskapsløftet*?

Sosialsemiotiske teorier er viktige for den sammensatte teksten. Sosialsemiotikken vil dermed, sammen med semiotiske teorier generelt, være grunnleggende for oppgaven. Semiotikken er studiet av sosialt betingede tegnsystemer og den mening de kan gi. Studiet av de meningsbærende tegnene i musikkvideoen vil være påkrevd for å kunne oppfylle problemstillingen. Jeg vil studere hvordan det skapes mening i musikkvideoen ved hjelp av forskjellige tegn som virker sammen. Hvilke tegn er det snakk om? Og hvilket forhold er det dem imellom? Hva kan elevene lære om tegn og mening av denne typen tekst? Kan kunnskapen elevene oppnår ved å arbeide med musikkvideo som sammensatt tekst overføres til andre sjangre? Hvordan kan musikkvideoen øke elevenes lese- og skrivekompetanse? Dette er alle spørsmål som vil bli søkt besvart i denne oppgaven.

1.2 Metode og teori

Oppgaven vil først og fremst være teoretisk. Jeg vil bruke stor plass på å gjøre rede for og diskutere de teoriene som ligger til grunn for de sammensatte tekstene og for musikkvideoen. Men siden jeg skal bruke analyse som arbeidsredskap, vil oppgaven også bli empirisk og hermeneutisk. Empirisk, da jeg vil arbeide ut fra en hypotese om at musikkvideoen har et stort potensial i skolearbeidet med de sammensatte tekstene, og at den dermed også har et potensial for å øke elevenes skrive- og lesekompetanser. Analysedelen vil også bli hermeneutisk, da jeg her vil fortolke en musikkvideo, ut fra mitt ståsted som lærer i videregående skole og som

masterstudent i lesevitenskap, men også ut fra mitt ståsted som fan av Bob Hund, som er opphavet til analyseobjektet mitt.

Oppgavens hoveddel vil bli tredelt. Den første hoveddelen, kapittel to, vil omhandle de sammensatte tekstene. Her vil jeg se på hva som ligger i dette begrepet, det teoretiske grunnlaget for begrepet. Da jeg bestemte meg for denne oppgaven, var det med bakgrunn i min arbeidshverdag, som først og fremst er styrt av *Kunnskapsløftet*. Altså vil læreplanen i norsk for *Kunnskapsløftet* være styrende for deler av oppgaven. Da *Kunnskapsløftet* antageligvis er en midlertidig affære, er det viktig for meg å vise til at bakgrunnen for læreplanverket har en forankring i utviklingen av samfunnet, og dermed er et bilde på tanker i tiden. Jeg ønsker også å knytte begrepet sammensatte tekster opp mot samfunnsutviklingen, og dermed frigjøre begrepet noe fra *Kunnskapsløftet*. Jeg vil derfor innledningsvis i kapittel to, bruke litt plass på å vise hva som ligger bak innføringen av læreplanen *Kunnskapsløftet* og av begrepet sammensatte tekster i denne læreplanen.

Bak de sammensatte tekstene ligger sosialsemiotikken. Theo van Leeuwens og Gunther Kress' teorier om sosialsemiotikken vil være viktige for denne oppgaven. Anne Løvland har jobbet med disse teoriene knyttet opp mot den norske skolen. I hennes doktoravhandling, *Samansette elevtekstar. Klasseromet som arena for multimodal tekstskapning* (2006), er teoridelen på mange måter en tilpasning av van Leeuwens og Kress' teorier til *Kunnskapsløftet*. I tillegg til Løvland har Gunnar Liestøl jobbet mye med temaet sammensatte tekster, og hans arbeid blir også trukket inn her.

I den andre hoveddelen, kapittel tre, vil jeg gå inn på musikkvideoens egenart; hva som er karakteristisk for denne sjangeren og på hvordan den har blitt teoretisert siden gjennombruddet på 1980-tallet og frem til i dag? Jeg vil først og fremst være interessert i musikkvideoens muligheter til å skape mening, utformet gjennom forholdet mellom bilde, verbaltekst og musikk. Videre skal jeg knytte denne sjangeren opp mot begrepet sammensatte tekster.

Kunnskapsløftet krever at elevene skal kunne bruke retoriske begrep i arbeidet med de sammensatte tekstene. Derfor vil både kapittelet om de sammensatte tekstene og musikkvideokapittelet ha et eget underkapittel som kort tar for seg retorikk. Siden retorikken

er en 2500 år gammel kunst, krever den litt bearbeiding for å kunne brukes på nye tekster som for eksempel musikkvideoer.

Siste del av oppgaven vil være en analyse av en musikkvideo. Dette gjør jeg for å få satt teorien ut i praksis. Musikkvideoanalyse er et viktig verktøy for å lære om for eksempel bruk av virkemidler i denne sjangeren, og bli bevisst på semiotikken i den. I analysen må elevene bruke forskjellig kunnskap om de ulike mediene som inngår i musikkvideoen, og de må knytte dem sammen. I denne delen vil retorikken bli flettet inn. Det er viktig å påpeke at dette ikke først og fremst er en retorisk analyse, men en generell analyse som forklarer virkemidler gjennom retoriske begrep. Det retoriske fokuset kan, etter min mening, nemlig lett bli påtrengende dersom det blir for stort, og dermed virke nærmest klisjéaktig.

1.2.1 Metodisk utfordring

En av hovedårsakene til at jeg har valgt dette temaet, er den lidenskapen som ligger i musikken. Musikken er i stand til å gi mennesker sterke opplevelser. Problemet blir ofte at språket ikke strekker til for å forklare disse følelsene. I musikk- og plateanmeldelser i massemedia ser en ofte at upresise adjektiv, som for eksempel magisk og fantastisk, blir brukt. Dette kan bli et problem når en skal bruke musikkvideoen som analyseobjekt. Analysen som sjanger krever et presist språk. En utfordring med denne oppgaven blir derfor å finne en presis måte å beskrive musikken på.

Et annet problem oppstår når vi overfører en ”fritidssjanger” inn i skolen. Sture Nome viser til to viktige innvendinger mot å trekke populærkulturen inn i skolen. Den ene av disse kommer fra den tyske pedagogen og sosiologen Thomas Ziehe. Han mente at fritidskulturen skulle holdes utenfor skolen for å unngå at kulturelle rammer i skolen skulle sprenges. Den andre innvendingen går ut på at dersom en trekker ungdommens egne tekster inn i skolen, kan en tømme dem for opprør. Dette kan bl.a. skje dersom en underlegger musikklyrikken forståelsesmåter som ikke er ungdommens egne (Nome 2009:417).

Den første av disse innvendingene viser et noe gammeldags syn, som hevder at tekster fra ungdomskulturen må utestenges for å opprettholde den klassiske dannelsen. Dannelse er et viktig moment for norskfaget, noe vi skal komme tilbake til i kapittel to. Dannelse defineres som en sosialiseringssprosess som leder til at en forstår, behersker og kan delta i de vanlige,

oppvurderte kulturformer. En del av dannelsesrollen er dermed å orientere seg etter nåtida, på same tid som en bevarer gamle tradisjoner. På samme tid som en tar vare på det gamle, må en holde øynene åpne for det nye. Definisjonen på dannelse sier ingenting om hvilke aldersgrupper som danner dannelsesgrunnlaget. Voksenkulturen har vært dominerende, men også barnelitteratur har blitt vektlagt noe. Det er merkelig dersom en skal bevisst styre unna ungdomskulturen. Nome argumenterer mot Ziehe's syn ved å vise til moderne involveringspedagogikk som hevder at det er viktig å bruke elevenes kompetanse og interesse når en jobber med tekstforståelse i skolen. Han trekker inn musikklyrikken som et utmerket eksempel på denne involveringspedagogikken. Det å utvikle et kritisk perspektiv til tekstene fra populærkulturen kan også, ifølge Nome, føre mer mening til interessen for populærkulturen. Det vil ikke rane en kulturskatt fra ungdommene (ibid).

Den andre innvendingen mot å bruke populærmusikk i undervisningen, er vanskeligere å argumentere imot. Det er en viss fare for at opprøret som ligger i musikkvideoen, forminskes og ufarliggjøres etter at det har hvert gjennom en analyse i skolen. Bare det at læreren, som ofte representerer den strenge og oppdragende voksenkulturen, tar plass i denne ungdomskulturen, kan nok virke negativt på kulturens naturlige innhold av opprør. På samme tid kan en analyse få elever til å få enda mer ut av en sangtekst, få dem til å bli mer bevisst på innholdet i den. En musikkvideo som består av flere forskjellige tegnsystem, har et stort potensial for å øke sitt meningsinnhold for elever gjennom en analyse. Faren med å forminske, og dermed ødelegge, kunstens opprør ved å trekke den inn i skolen, finner vi ikke bare i ungdomskulturen. Det er en risiko når det gjelder flere typer kunst, som ønsker å skape reaksjon hos mottakerne. På samme tid krever skolens dannelsesforpliktelse at en ikke utelukker noen form for kunst.

En tredje metodisk utfordring i oppgaven er de forskjellige teoriene rundt musikkvideoen. Teorien bak sosialsemiotikken er blitt grundig gjennomarbeidet, fra Ferdinand de Saussures grunnleggende innspill, til Kress' og van Leeuwens videreutvikling av disse. Anne Løvlands arbeid med å knytte teoriene opp mot den norske skolehverdagen og *Kunnskapsløftet*, har sortert ut teorier som er viktige for skolehverdagen. Oppgavedelen som omhandler de sammensatte tekstene, består dermed i stor grad i å redegjøre for Kress', van Leeuwens og Løvlands arbeid. Løvlands videreutvikling av sosialsemiotiske teorier er i stor grad konstruert for oppgaver omkring skolen. Dette gjelder ikke for arbeidet med musikkvideo som sammensatt tekst. Så vidt jeg vet, er dette nybrottsarbeid. Løvland har riktignok en

musikkvideoanalyse i boka *På mange måtar* (2007), men denne tar bare utgangspunkt i musikkvideoen som en tilfeldig tekst. Den er ikke sjangerbevisst. Jeg mener at kjennskap til sjangeren er avgjørende når en skal jobbe med tekster i skolen, ikke minst når en skal se på retorikkbruken i dem. Jeg vil fokusere på musikkvideosjangeren i denne oppgaven, og det er her den største metodiske utfordringen ligger.

I motsetning til Kress, van Leeuwen og Løvlands mer eller mindre samkjørte teorier, spriker teoriene rundt musikkvideoen i ulike retninger. Sjangerens kompleksitet gjør at den har vært interessant for ulike fag. Det er særlig musikkvitere og medie- og kommunikasjonsvitere som har vært engasjert i teoretiseringen av musikkvideo, men en ser også at sosiologer og litteraturvitere har arbeidet med sjangeren. Teoriene bærer preg av teoretikerens bakgrunn, og kan derfor være nokså forskjellige. Vi ser for eksempel at musikere har en tendens til å favorisere og vektlegge musikken i videoen, mens litteraturviterne er ofte opptatt av å plassere den i en litteraturvitenskaplig sammenheng. I denne oppgaven er det musikkvideoen som sammensatt tekst som er utgangspunktet, og jeg er opptatt av hvordan den skaper mening. Derfor er det viktig å trekke inn forskjellige teorier som kan belyse de forskjellige meningsskapende tegnenes informasjonsansvar. Musikkvideoen er en allsidig sjanger, og det bekrefter også behovet for et bredt teoretisk grunnlag. To videoer kan være helt forskjellige, en heavy metal konsertvideo vil for eksempel være svært forskjellig fra en romantisk fortellende boybandvideo, og de forskjellige videoene trenger forskjellige innfallsvinkler når de skal analyseres. På samme tid bør det fokuseres på det som er felles for sjangeren, som for eksempel en felles gruppering/inndeling i undersjangre som konsertvideoer, lyriskevideoer og lignende. Flere teorier vil ha noe viktig å si om musikkvideoen, og må derfor tas i betraktning under arbeidet med oppgaven.

Min løsning på problemet med sprikende teorier, vil altså være å sette meg inn i de forskjellige retningenes tilnærming til sjangeren, og trekke ut det som er aktuelt for *min* oppgave. Det betyr først og fremst å finne, og å lese, store mengder variert litteratur om musikkvideoen, mens jeg hele tiden er bevisst min rolle som lærer og leseviter. Videre skal jeg kort beskrive de mest vesentlige teoretikerne som vil bli brukt i musikkvideodelen.

Etter musikkvideoens gjennombrudd på 1980-tallet er det skrevet en del bøker og artikler om dette fenomenet. Størstedelen av musikkvideoteorien er angloamerikansk, så en del vil bli hentet herfra. Her kan nevnes Andrew Goodwin, Richard Middleton, Simon Frith, Marsha

Kinder og E. Ann Kaplan, som alle har jobbet med musikkvideo, og har lagt mye av grunnlaget for musikkvideoteorien som har kommet etter. Goodwin og Middelton er musikkforskere, Frith er sosiolog mens Kinder og Kaplan er litteraturvitere, og de vil dermed ha forskjellige innfallsvinklinger til musikkvideoen som fenomen.

Det er gjort en del forskning på musikkvideoen i Norden også. Danske Lennart Højbjerg har skrevet om fortellerteori i musikkvideo og reklamefilm. Her trekkes det klare likhetstrekk mellom disse to sjangrene, og musikkvideoens reklamepotensial er ikke å komme utenom. Højbjerg er opptatt av moderne resepsjonsteorier. Svenske Alf Björnberg har jobbet med musikkvideoen knyttet opp mot semiotikken.

I Norge har Even Ruud utmerket seg innen studier om musikkvideo. Hans bok *Musikk for øyet – om musikkvideo* kom ut allerede i 1988. Ruud har, i tillegg til musikkutdannelse, også psykologi i fagkretsen sin og han har jobbet mye med musikk og identitet. Identitet er også viktig i Læreplan i norsk for *Kunnskapsløftet*. Den starter med å presisere følgende: ”Norskfaget er et sentralt fag for kulturforståelse, kommunikasjon, danning og identitetsutvikling.”¹ Dette må ses på som overordnede mål som gjelder for alle hovedområdene, og som dermed også blir en del av de sammensatte tekstenes ansvarsområde. Musikkvideoen er etter min mening et godt verktøy i denne sammenheng. I tillegg til Ruud, har Gunnar Strøm arbeidet med musikkvideo i Norge. Også Ruud og Strøm viser at teoretikerens bakgrunn er viktig for hvordan en nærmer seg mediet. Mens Ruud er musikkforsker, er Strøm medievitner, noe som kommer frem i måten de vektlegger de forskjellige modalitetene i videoen.

1.2.2 Valg av analyseobjekt

Oppgavens siste del er en musikkvideoanalyse. Denne gjør jeg for å få satt teorien ut i praksis, jeg vil vise konkrete eksempel på semiotikken i musikk, bilde og verbaltekst, sammenhengen og tekstbindingen mellom disse ulike tegnsystemene, konkrete eksempel på estetiske og retoriske virkemiddel i teksten og lignende. Analyse er dessuten den arbeidsmetoden jeg anser som mest anvendelig for elever å bruke i arbeid med musikkvideo. I analysen må elevene bruke forskjellig kunnskap om de ulike tegnsystemene som inngår i denne type tekst, og de må knytte tegnene sammen.

¹ <http://www.udir.no/grep/Lareplan/?laereplanid=1001576>, hentet 10.09.2010

Videoen jeg har valgt å analysere er Bob Hunds ”Tinnitus i hjärtat”, produsert i 2008 av det svenske filmselskapet Conjunction². Et viktig argument for valget av nettopp denne musikkvideoen er selve sangteksten. Den er spekket med språklige bilder, noe som gjør den interessant i en norskfaglig sammenheng. Da oppgaven er rettet mot norskfaget, bør verbalteksten være nordisk. Norsk, svensk og dansk er så like på hverandre at faren for å misforstå viktige litterære virkemiddel er liten. Dessuten sier *Kunnskapsløftet* at elevene skal jobbe med nordiske tekster. Det er tilfeldig at teksten er svenskspråklig. Jeg vurderte først en norsk tekst av Seigmen.³ Seigmens tekst har også en verbaltekst med mange metaforer, som i kombinasjon med musikk og visuelle bilder, åpner opp tolkning. Grunnen til at det til slutt ble ”Tinnitus i hjärtat” var rett og slett at denne videoen er nyere enn Seigmens.

I tillegg til at musikklyrikken i videoen er velegnet for analyse, virker bilde, musikk og tekst forsterkende på hverandre. Videoen viser godt hvordan disse tre områdene er knyttet sammen, altså samspillet i teksten. Videoen er dessuten med på å bygge opp Bob Hunds image, og dermed i stor grad med på å promotere bandets egenart og identitet.

Bakgrunnen for oppgaven er å gjøre norskfaget mer lystbetont, med utgangspunkt i de nye retningslinjene som *Kunnskapsløftet* gir, nemlig de som går på tekstbegrepet sammensatte tekster. Med dette utgangspunktet er det viktig å ikke bare velge en video som fungerer med tanke på verbaltekst, bilde og lyd, men også velge en video som appellerer til meg – som gir meg lyst til å jobbe. For meg er Bob Hunds musikk godt egnet. Jeg har hørt mye på dette bandets musikk fra de startet i 1991, og har dermed mange personlige opplevelser og minner knyttet til den. Faren med å velge på denne måten, er at det kan være vanskelig å være kritisk overfor noe en liker svært godt, men jeg mener likevel at gleden ved å jobbe med tekster en virkelig liker, er viktigere enn objektivitetsbestrebelse. Det ligger i musikkvideoens natur at objektivitet er vanskelig, noe de mange forskjellige teoretiske innfallsvinklene som er nevnt ovenfor, er gode eksempler på. Streben etter objektivitet er heller ikke ønskelig da analysedelen av oppgaven vil dels være hermeneutisk. I en hermeneutisk analyse må fortolkerens være bevisst sin egen rolle i, og betydning for, fortolkningsprosessen. Forståelsen henger sammen med konteksten eller situasjonen det forstås innenfor. Konteksten vil ikke være en fast, objektiv ramme, men den vil variere avhengig av mottakerens situasjon og

² <http://www.youtube.com/watch?v=-bIeYeiUqjk>, hentet 10.09.2009

³ http://www.youtube.com/watch?v=vMacjf8Kkja&a=wZq0AkMDRt0&playnext_from=ML, hentet 07.05.2010

bakgrunn. Hermeneutikken krever at en tar med egne erfaringer og personlige kriterier i fortolkningsprosessen.

Også i analysedelen vil sosialsemiotisk teori i kombinasjon med teori om musikkvideoen, være viktig.

1.2.3 Teoretisk forankring

Oppgaven er gjennomgående knyttet opp til sosialsemiotikken, og jeg vil derfor gjøre rede for de teoriene som ligger til grunn for retningen. Det er nødvendig å definere noen viktige sosialsemiotiske begrep, som vil gå igjen i hele oppgaven. I tillegg til sosialsemiotiske begrep vil jeg også presentere begrepet *literacy*. Å øke eleveres literacy er et hovedanliggende for oppgaven, og dette begrepet knytter også oppgaven opp til studiet i lesevitenskap. Men først skal vi se nærmere på sosialsemiotikken.

1.2.3.1 Sosialsemiotikk

Sosialsemiotikken er bærende for både teoridelen om de sammensatte tekstene og for analysedelen i denne oppgaven. Teorien er ikke rendyrket og selvstendig, men den må mer regnes som et teoretisk perspektiv som må ses i forhold til andre teorier (van Leeuwen 2005:1). Det vil være aktuelt å blande inn forskjellige medie-, musikk- og litteraturteorier i oppgave, og knytte sosialsemiotikken til disse.

Vitenskapen om de meningsskapende systemene i samfunnet vårt kaller vi semiotikk. Selve ordet *semiotikk* kommer fra det greske *semion* som betyr *tegn* eller i medisinsk språk *symptom*. De meningsskapende systemene består av ulike tegn som sammen skaper mening, avhengig av konteksten de oppstår i. Sosialsemiotikken er særlig opptatt av at disse tegnene er sosiale prosesser som fører til kommunikasjon mellom mennesker.

Semiotikken som teori kan trekkes tilbake til den franske lingvisten Ferdinand de Saussure og den amerikanske filosofen Charles S. Peirce. Disse to skapte to hovedretninger innen semiotisk forskning. Hovedretningene har senere dannet utgangspunkt for forskjellige medieanalyser. Saussure var mest interessert i verbalspråket, og regnes som grunnleggeren av den moderne lingvistikktradisjonen. Hans teori om systematisk-funksjonell lingvistikk kan brukes for å få en grunnleggende forståelse av sosialsemiotikken. Peirce studerte tegn generelt

og klassifiserte disse i et system basert på deres forhold til referansen. Tegnene ble plassert i tre hovedgrupper: *ikon*, *indeks* og *symbol*. Ikon går på et tegns likhet med objektet det refererer til, for eksempel vil et varselskilt med en elg på ligne på en levende elg. Indeks refererer til fysisk kontakt eller nærhet mellom tegnbærer og referent. Det at vi fysisk har plassert oss ved en butikkdisk, vil for eksempel indikere at vi ønsker kontakt med en ekspeditør. Det samme vil et kremt. Symbol representerer konvensjoner, som når en gutt blunker til ei jente på en kafé. Da bruker han et tegn som er konvensjonelt, uten noen fysisk tilknytning (Svennevig 2009:39).

I 1969 vedtok *Det Internasjonale Selskap for Semiotikk* at begrepet semiotikk skulle brukes om den amerikanske tradisjonen etter Peirce og den franske tradisjonen etter Saussure. Før denne tiden var det kun den amerikanske tradisjonen som ble kalt semiotikk, mens den franske ble kalt semiologi (Hausken 1999:2).

Saussures og Peirces arbeid har siden blitt videreutviklet av forskjellige forskere. Den som kanskje er viktigst for sosialemiotikkens utvikling, er Michael Halliday. Han jobbet videre med semiotikkens grunntanker, og da spesielt med Saussures teorier. Han mente at å studere semiotiske system var å studere bruken av tegn, skapt av menneskene i et samfunn eller i en kultur for å kunne utveksle mening, å kunne kommunisere. Det finnes flere slike system, alt fra kleskoder til familiestrukturer, men Halliday framhever språket som det viktigste. Språket hjelper oss med å organisere verden rundt oss, og sette ord på virkeligheten i gitte sosiale kontekster (Halliday 1978). Hans systemisk-funksjonelle lingvistikk er viktig for sosialemiotikken, bl.a. fordi denne teorien ser på språket som noe dynamisk som tilpasser seg meningskapningsbehovene i enhver kommunikasjonssituasjon. Men når Halliday snakker om tekster, er han ikke så opptatt av det utvidede tekstbegrepet. Han konsentrerer seg om hverdagsspråklige meningssystemer og ser ikke på kunstmaleri, filmer, musikkstykker og lignende som tekst. Teoriene hans har derfor sine begrensninger for denne oppgaven. Andre har jobbet mer med de visuelle semiotiske ressursene.

De som er mest aktuelle her, er Günther Kress og Theo van Leeuwen. Deres visuelle grammatikk springer ut fra, foruten Hallidays teorier, Pragerskolen (1930) og Parisskolen (1960 og 1970-tallet). Pragerskolen omfattet mange russiske og tsjekkiske lingvister og den bygget på Ferdinand de Saussures ideer. Pragerskolen regnes som en av de toneangivende retningene innenfor den funksjonalistiske språkforskningen. Den er opptatt av at

skriftspråkene må tilpasses de sjangrer og stilregistre som finnes i en skriftkultur (Berge 2004:12). Saussures tanker lå også til grunn for arbeidet til Parisskolen. Her ble disse idéene anvendt på bl.a. malerkunst, moter og fotografier.

1.2.3.2 Sosiosemiotiske begrep

Innenfor Kress` og van Leeuwens sosiosemiotikk, er det særlig multimodalitetsteorien som er interessant for denne oppgaven. Med multimodalitet menes at det blir skapt mening ved å kombinere to eller flere *modaliteter*. I og med at oppgaven min etter hvert beveger seg inn i musikkens verden, er det viktig at begrepet modalitet er avklart, og ikke blandes med musikkens modalitetsbegrep. Kress og van Leeuwen har en noe forskjellig definisjon her. Kress hevder for eksempel om modalitet (mode): ”Mode is the name for a culturally and socially fashioned resource for representation and communication. Mode has material aspect, and it bears everywhere the stamp of past cultural work, among other things the stamp of regularities of organisation.” (Kress 2003:45). Van Leeuwen definerer “modality” på følgende måte: “The term modality refers to semiotic resources for expressing *as how true* or *as how real* a given representation should be taken. Modality resources allow both degrees and kinds of modality to be expressed.” (van Leeuwen 2005:281). Det kan se ut som om Kress` definisjon av modalitet (mode) glir over i det van Leeuwen kaller *semiotic resource*. Da det på noen områder er en noe ulik bruk av begreper hos teoretikerne, vil jeg videre i oppgaven forholde meg til definisjonene som van Leeuwen kommer med i *Introducing social semiotics*, og Anne Løvlands tolkninger av disse. Hennes tolkning av van Leeuwens bruk av begrepet er: ”Modalitet er klassar av uttrykksmåtar (semiotiske ressursar) som liknar kvarandre og som skapar mening i ein gitt situasjon (t.d. skrift, fotografi og musikk). Klassifiseringa bygger på kombinasjon av den kulturskapte organiseringsmåten og den materielle forma.” (Løvland 2007:146). Her ser vi at modalitet blir definert som en slags overordnet gruppe, for mange mindre undergrupper.

I definisjonen av modalitet dukker et nytt begrep opp, nemlig *semiotisk ressurs*. Van Leeuwens definisjon av semiotisk ressurs er følgende:

Semiotic resources are the actions, materials and artefacts we use for communicative purposes, whether produced physiologically – for example, with our vocal apparatus, the muscles we use to make facial expressions and gestures - or technologically – for example, with pen and ink, or computer hardware and software – together with the ways in which these resources can be organized. (van Leeuwen 2005:285)

Semiotisk ressurs er altså alle enkeltelementene i kommunikasjon, som handlinger, kulturprodukter eller materialer vi bruker i kommunikasjonsprosessen. Med andre ord: alle typer tegn som uttrykker noe. Eksempler på tegn er bilder, tale, mimikk, noter osv. Anne Løvland definerer, ut fra van Leeuwens teorier, semiotiske modaliteter som en gruppering av kulturelt og sosialt formede semiotiske ressurser på grunnlag av materiell form og/eller organiseringsmåte. Hva som defineres som en modalitet, er dermed relatert til hvordan de semiotiske ressursene blir brukt i ulike kulturer og kommunikasjonssituasjoner (Løvland 2006:28). De semiotiske ressursene og modalitetene i en tekst er altså avhengige av konteksten teksten opptrer i. Løvland peker på at det ikke er klare skiller mellom *semiotisk* ressurs og modalitet i litteraturen. Noen ganger blir begrepene brukt synonymt, mens en andre ganger finner et skille mellom dem (Løvland 2006:29). I denne oppgaven vil modalitet bli brukt om overordnede grupper av tegn, mens semiotisk ressurs er tegnene som til sammen utgjør en modalitet.

Fordi semiotisk ressurs blir definert som alle typer *tegn* som inngår i en kommunikasjonsprosess, er det nærmest synonymt med begrepet tegn. Så hvorfor bruker vi ikke bare den velkjente termen tegn? Både de Saussure og Peirce brukte tegn i sine semiotiske teorier. De Saussure var opptatt av den indre konstruksjonen av tegnet, mens Peirce jobbet med hvordan ulike tegn representerer, noe som bl.a. førte til hans klassifisering av tegnene i gruppene ikon, indeks og symbol. Felles for begge er at definisjonen deres av tegn, er at tegnet representerer noe som er gitt på forhånd, uavhengig av konteksten det fremstår i (Løvland 2006:31). Dette blir vanskelig for sosialsemiotikken, som er opptatt av at mening blir til som følge av en sosial prosess og til enhver tid er avhengig av konteksten rundt kommunikasjonen. På denne måten kan det som tegnet representerer være forskjellig i forskjellige situasjoner. Begrepet semiotisk ressurs blir derfor benyttet innen denne retningen, og de semiotiske ressursene er ikke statiske (ibid : 32).

Det siste begrepet innen sosialsemiotikken jeg vil nevne, er *modal affordans*. Det er den amerikanske psykologen James Gibson som står bak termen *affordans* (Løvland 2006:33). Kress og van Leeuwen har videreutviklet uttrykket innen sosialsemiotisk teori. Modal affordans er den semiotiske ressursens potensial, både når det gjelder det som allerede er oppdaget og utnyttet, og når det gjelder det som ikke er det. De ulike modalitetene har ulik

modal affordans, og derfor også ulike begrensninger og muligheter. For eksempel er det bedre å bruke noter til å beskrive musikk enn bilder og ord, og et kart egner seg best til å beskrive geografiske forhold. Bilder kan være bedre enn ord til å plassere elementer i rom, mens verbalskrift ofte er bedre enn stillbilder til å plassere elementer i tid.

1.2.3.3 Literacy/lesevitenskap

Denne masteroppgaven avslutter et to års langt studie i lesevitenskap. I dette studiet er literacy et nøkkelord. Literacy er også et ord som har betydning for denne oppgaven, da det å øke elevenes literacy er en av årsakene til at jeg har valgt temaet musikkvideo som sammensatt tekst. Literacy- begrepet er forsøkt oversatt til bl.a. lese- og skrivekunnskap, men begrepet inneholder mye mer enn bare å kunne lese en tekst. Det innebærer blant annet å kunne orientere seg i samfunnet, og å kunne delta i samfunnet. På grunn av mangelen på en presis oversettelse, vil jeg beholde den engelske termen.

Literacy er i dag på en måte et sett av sosiale praksiser, der skriftspråket og andre symbolske redskaper er involvert for å kommunisere (Barton 2007:34). Det er evnen til å bruke tekstene⁴ som omgir en i hverdagen, og det er tilhørigheten til fellesskap av mennesker som kan bruke de samme tekstene. Å være ”litterate” betyr at en kan orientere seg i den tekstmengden en omgir seg med i dagliglivet. Begrepet er stadig i utvikling, parallelt med at samfunnets kommunikasjonssystemer utvikler seg. I dag ser vi ofte at literacy-begrepet nærmest blir brukt synonymt med kompetanse. Det gjelder først og fremst i forbindelse med andre presiserende termer som for eksempel digital (digital literacy) eller matematikk (matematikk literacy).

Literacyforskningen har øket de siste ti-årene, noe som nok først og fremst skyldes utviklingen i den digitale tekstkulturen. Som en følge av den digitale tekstkulturen, har det oppstått en rekke nye kommunikasjonsmåter som for eksempel sms, chat og blogging. Det innebærer at vi stadig må orientere oss etter nye måter å kommunisere på. Litteracy-begrepet er uløselig knyttet til de kontekstuelle føringene som finnes i ulike samfunn. Atle Skaftun (2009) peker på at dersom vi ikke kan den kontekstuelle koden, vil vi stå alene utenfor det språklige praksisfellesskapet. Det er på samme tid viktig å kunne bevege seg både inn og ut av dette fellesskapet. Dersom vi ikke makter å stille oss utenfor vil vi miste innflytelsen på de rammene som skaper mening når vi er innenfor (Skaftun 2009:40). Skaftun konkluderer med

⁴ Tekstbegrepet vil bli nærmere diskutert i kapittelet ”Tekst eller sammensatt tekst”

at ”Litteracy er dermed både en betingelse for deltakelse og en betingelse for å gjøre egne interesser gjeldene i språklige praksiser” (ibid). Literacystudier er dermed ikke bare studier som går på å avkode og å bruke de semiotiske ressursene, men de er også kulturstudium.

2. SAMMENSATTE TEKSTER

Denne delen av oppgaven skal handle om sammensatte tekster. Dette er et begrep som ble innført sammen med *Kunnskapsløftet*, høsten 2006. Det opprinnelige navneforslaget var *multimodale tekster*. Multimodale tekster et begrep som brukes i akademiske kretser. Da læreplangruppen for norskfaget la frem forslaget om å innføre omgrepet multimodale tekster, ble dette avvist. En mente at begrepet var for fremmed. Det ble hevdet at sammensatte tekster var mer forståelig for de fleste. Vi ser her at begrepet sammensatte tekster er eksplisitt knyttet til *Kunnskapsløftet*. *Kunnskapsløftet* spiller derfor inn i denne oppgaven når jeg skal utforske musikkvideoens tekstegenskaper. Jeg vil begynne denne delen med å se på hva som lå til grunn for å innføre ny læreplan i 2006.

2.1 Bakgrunnen for *Kunnskapsløftet*

Da *Kunnskapsløftet* ble innført i 2004, var dette den tredje store skolereformen som ble innført i løpet av de siste ti årene. Dette kan muligens være et bilde på stadig skiftende regjeringer som ønsker å sette sitt preg på samfunnet, men det er nok først og fremst et tegn på den voldsomme teknologiske utviklingen vi har sett i de siste tiårene. Ikke desto mindre krevde en så økonomisk – og mentalt – krevende reform gode begrunnelser. Og de var det mange av.

Den årsaken som har blitt vektlagt tyngst, i alle fall i media, er nok de nedslående resultatene i internasjonale undersøkelser av elevers ferdigheter, som viste tydelig at Norge ikke lå i toppsjiktet når det gjaldt utdanning. Dette til tross for at innenfor OECD⁵-området er det få land som bruker mer penger på hver elev, noe som skulle tilsi noen av de beste vilkårene for utdanning. Likevel, PISA⁶ 2000 viste at Norge lå langt fra OECD-toppene, både når det gjaldt resultat i lesing, matematikk og naturfag. PISA 2000 ble fulgt opp av PIRLS⁷ i 2003, og en ny

⁵ OECD er industrilandenenes samarbeidsforum for økonomiske og sosiale spørsmål. Organisasjonen har 30 medlemsland som det er naturlig for Norge å sammenligne seg med. http://www.regjeringen.no/nb/dep/ud/dok/veiledninger/2008/kort_om_oecd.html?id=507107, hentet 07.05.2010

⁶ PISA er et internasjonalt prosjekt i regi av OECD. Prosjektet har som mål å sammenlikne 15-åringers kompetanse og ferdigheter innenfor fagområdene lesing, matematikk og naturfag. <http://www.pisa.no/>, hentet 07.05.2010.

⁷ PIRLS er en internasjonal studie som måler elevers leseferdigheter på fjerde trinn i de landene som deltar. http://www.regjeringen.no/nb/dep/kd/dok/rapporter_planer/rapporter/2007/pirls-undersokelsen.html?id=498373, hentet 07.05.2010

PISA-undersøkelse samme året. Disse bekreftet de nedslående resultatene. TIMSS⁸ 2003 var også med på å stadfeste at matematikk og naturfagskunnskapene ikke var gode nok. Den norske skolen lå langt etter land det er naturlig å sammenligne seg med. Det som var enda mer urovekkende, var at da en sammenlignet resultatene fra PISA 2000 med den nye undersøkelse tre år etter, viste det seg i tillegg at Norge var et av de landene som gikk mest tilbake. PISA 2003 viste at fortsatt var nesten en femtedel av alle norske elever i den svakeste lese-kategorien. Dette tilsvarte gjennomsnittet i OECD-området, men var langt under resultatene i de andre nordiske landene (Hølland 2007:21).

En annen grunn til innføring av ny læreplan var evalueringen av grunnskolereformen, *L 97*. Denne ble ledet av Peder Haug, og viste en skole som var lite systematisk og som manglet læringsstrategier og klare krav til hva elevene skulle lære. Gutter, elever med foreldre med liten/ingen utdanning og elever med minoritetsbakgrunn, kom systematisk til kort. Skolen var med andre ord ikke så tilpasset og likeverdig som den var ment å være. Lærerne som brukte *L97*, gikk fra å være positive til den nye reformen til å bli mer og mer negative etter som de så at den ikke fungerte i praksis. De fagspesifiserte læreplanene var så omfattende at lærerne måtte hver for seg prioritere og nedprioritere stoff, noe som videre førte til større forskjeller fra skole til skole og fra klasse til klasse. *L 97* la vekt på prosjektarbeid og på at elevene skulle få ansvar for egen læring, noe som i mange tilfeller gjorde at lærerne ble passive og overlot for mye til elevene (Hølland 2007:23). Evalueringen viste at *L97* ikke førte til mer læring, og evalueringsresultatene viste tydelig behovet for forandring.

En annen evaluering som avdekket behov for ny læreplan, var prosjektet *Differensiering og tilrettelegging i videregående opplæring*. Dette er det største enkeltstående prosjektet på videregående nivå noen sinne. Prosjektet bygget på over 1700 utprøvingstiltak som ble satt i gang i skolene, og på evalueringen av disse. Prosjektets hovedmål var å undersøke om målene om tilpasset opplæring fungerte på landets videregående skoler. Evalueringen viste at til tross for høy trivsel hos både lærere og elever, var svært få av lærerne fornøyde med elevenes arbeidsinnsats. Løsningen på kravet om tilpasset opplæring, var ofte å redusere kravet til elevene, noe som igjen ledet til en slags stille tiende kontrakt mellom elev og lærer om ikke å

⁸ TIMSS er et internasjonalt forskningsprosjekt om matematikk og naturfag i grunnskolen som gjennomføres hvert fjerde år. <http://www.timss.no/>, hentet 07.05.2010

stille krav til hverandre (Hølland 2007:26). Det økende frafallet og den dårlige progresjonen i videregående skole er med på å styrke denne oppfattelsen.

I *Kunnskapsløftets* grunnlagsdokument, St.mld.30 2003-04, begrunnes den nye reformen på følgende måte: ”Samtidig må skolen forandres når samfunnet forandres. Ny kunnskap og erkjennelse, nye omgivelser og nye utfordringer påvirker skolen og måten den løser sitt oppdrag på.” (St.mld. 30 2003-04:3). Her ser vi at det er samfunnsutviklingen som vektlegges. Det kan se ut som om reformen har tatt opp i seg kritikken fra semiotikere som for eksempel Günther Kress. I boken *Literacy in the New Media Age* kritiserer han den manglende sammenhengen mellom de multimodale tekstene som vi møter i hverdagen og den sterke fokuseringen på den tradisjonelle skriftkulturen en opererer med i skolen. Kress går inn for å utvide literacybegrepet til å også inneholde multimodal resepsjon og produksjon (Løvland 2006:17). Et slikt utvidet literacybegrep finner vi i stor grad i *Kunnskapsløftet*. Her ser vi at digital kompetanse er tatt inn som et hovedområde. Det vil si at digital kompetanse er et overordnet mål for alle fag. Den digitale verdenen bruker mange andre tegn enn bare skrift: tabeller, reklamefilmer og hjemmesider på Internett er noen få eksempler på teksttyper som dukker opp med dette nye hovedområdet, og denne måten å tenke literacy på, gjennomsyrrer mesteparten av læreplanen. Det er ikke for ingenting Kjell Lars Berge kaller *Kunnskapsløftet* for en *literacy-reform*. Med dette mener han at det er en reform der skrivekyndighet legges som grunnlaget for alle typer avansert læring som skolene tar seg av (Berge 2005:165). Dette tydelige literacygrunnlaget i *Kunnskapsløftet* bryter i et norsk perspektiv med tradisjonell pedagogisk tenkning. Reformen har tatt opp i seg mange av de synspunkter og teoretiske perspektiv som er utbredt i internasjonal utdanningspolitikk. Og dersom resultatene skal måles i, og skolene stemples etter, internasjonale undersøkelser som PIRLS og PISA, er dette kanskje en nødvendighet.

2.2 Sammensatte tekster som eget hovedområde

De internasjonale undersøkelsene viste altså at norske elevers literacy ikke var som forventet, og reformen *Kunnskapsløftet* ønsket å forandre på dette. Innføring av sammensatte tekster som et fjerde hovedområde i norskfaget, kan ses på som et grep for å øke denne ferdigheten. Det finnes flere direkte årsaker til at det nye tekstbegrepet ble innført i *Kunnskapsløftet*. Det samfunnet elevene lever i i dag, er svært annerledes enn det var da *Reform 94* ble innført. I dag orienterer vi oss forskjellig fra den gang, og dette viser igjen i alle fag. Læreboka er

fortsett viktig, men vi ser i større og større grad at datateknologien overtar mange av områdene som før tilhørte læreboka. Et eksempel her er vi nå finner mye av stoffet som tidligere tilhørte læreboka, som arbeidsoppgaver til kapitlene i boka og lignende, på nettsteder knyttet opp mot læreboka⁹. På samme måte er den tradisjonelle lærerpermen som skal hjelpe læreren å planlegge undervisningen, blitt elektronisk. Her er dessuten lysarkene blitt erstattet av powerpointpresentasjoner.

Også utenfor skolen gjør den digitale virkeligheten seg mer og mer gjeldende. En må benytte digitale verktøy enten vi skal betale regninger, sende meldinger eller ta ut kontanter. For bare en generasjon siden var det å ha datamaskin hjemme nesten utenkelig, og de få som hadde mobiltelefon, trengte store muskler for å bære den med seg. I dag er gjennomsnittsalderen for å få mobiltelefon ti år for norske barn¹⁰, og mobiltelefonen er et absolutt ”must” for alle som vil være en del av det sosiale miljøet i ungdomsskolen. Alle barn har kjennskap til data når de begynner i videregående opplæring. De aller fleste bruker Internett når de skal orientere seg, fra tidlig barneskolealder. Her møter de helt andre teksttyper enn det foreldrene deres møtte da de gikk på skolen. For å kunne avkode meningen i disse tekstene, som ofte er sammensatte, må en ta i bruk andre lesestrategier enn den lineære strategien som brukes på rene verbaltekster. Det er derfor nødvendig at skolen tar på seg ansvaret for en ny type opplæring som er mer i tråd med samfunnsutviklingen. Elevene må læres opp til å bruke nye redskaper og benytte nye strategier for å forstå tekstene de møter. De må lære å orientere seg ved hjelp av disse redskapene. Internett byr på et hav av informasjon, og det er viktig å utvikle en kritisk sans om en skal kunne finne fram i denne informasjonsjungelen. Dette har i *Kunnskapsløftet* bl.a. ført til at begrepet sammensatte tekster er tatt inn som et fjerde hovedområde i norskfaget. Den nye samfunnsstrukturen har også ført til at kravet om digitale ferdigheter er inne som den femte grunnleggende ferdigheten. De grunnleggende ferdighetene skal gå inn i alle fag, og innføringen av sammensatte tekster kan ses som en konsekvens av denne femte grunnleggende ferdigheten, nemlig å kunne bruke digitale verktøy.

Sosialsemiotikken og Halliday er viktig for å forstå hva som ligger i begrepet sammensatte tekster. Hallidays teorier ligger altså til grunn for at dette feltet kommer inn i dagens skole. Mange av hans teorier viser igjen i *Kunnskapsløftet*. Ifølge Halliday-skolen er ikke

⁹ <http://signatur.samlaget.no/kapittel.cfm?id=86-390-2>, hentet 03.05.2010

¹⁰ <http://www.medietilsynet.no/no/Trygg-bruk/Tema/Mobil/Nar-far-barn-mobil>, hentet 01.05.2010.

språkopplæringen bare morsmålsfagets ansvar (Berge 1999:19). Språkopplæringen er like viktig i fag som matematikk og naturfag, både skriftlig og muntlig. *Kunnskapsløftet* er tydelig preget av dette ved at en nå skal lese og skrive (og regne) i alle fag. Områder som før hørte til norskfaget, er altså nå inne i alle andre fag. På samme tid ser en at element fra andre fag, som for eksempel mange typer sammensatte tekster for eksempel i form av tekst og grafer som er kjente fenomen fra bl.a. matematikken og naturfagene, nå er kommet inn i norskfaget. *Kunnskapsløftet* vil vise sammenhengen mellom fagene, og en kan se på de sammensatte tekstene som et steg i denne retningen.

Kjell Lars Berge skriver at for Halliday-skolen er språkopplæringen en dannelsesreise. Barna skal utvikle forskjellige måter å tenke og handle på gjennom språklige erfaringer de får gjennom reisen (Berge 2009:19). I Utdanningsdirektoratets rapport *Framtidas norskfag. Språk og kultur i eit fleirkulturelt samfunn*, står det: ”Den nye norskplanen byggjer på eit vidt tekstomgrep der både skriftlege, munnlege og samansette tekstar har plass, både gjennom lesing, analyse, drøfting, vurdering og produksjon. Grunngevingane for dette er knytt til ei danningstenking der ein legg vekt på at elevane skal bli i stand til å delta i samfunnet med alle dei tekstformene som finst der.”¹¹ Dannelsesgrunnlaget er altså en viktig grunn for at bl.a. sammensatte tekster ble innført i den nye planen. Så hva ligger i begrepet dannelse? En vanlig definisjon er at dannelse er en sosialiseringssprosess som leder til at en forstår, behersker og kan delta i de vanlige, oppvurderte kulturformer. Dette innebærer både tenkemåter, handlingspotensial og kunnskaper innenfor et variert felt. Dannelse er kulturbestemt. Det er forskjellige sosialiseringssprosesser som trengs i de forskjellige kulturene. Dannelse henger videre nøye sammen med historien. En finner dannelse mellom tradisjon og samtid. En del av dannelsesrollen blir dermed å orientere seg etter nåtida, på same tid som en bevarer gamle tradisjoner. Derfor er det så viktig at en også omdefinierer tekstbegrepet etter hvert som nye media gjør seg gjeldende.

Norskfaget har tradisjonelt blitt sett på som det viktigste dannelsesfaget. Dannelsesområdet er en viktig del av norskfaget sin egenart. Det skyldes nok først og fremst den rollen faget har som utvikler av morsmålet. Utviklingen av språket er viktig for utviklingen av tanken (Vygotkij 2001:190), og blir dermed viktig for den kognitive utviklingen hos elevene. Faget har også som oppgave å formidle og tolke fortidas og nåtidas tekster og peke på likheter og

¹¹ *Framtidas norskfag. Språk og kultur i eit fleirkulturelt samfunn*, side 29 henta frå: http://udir.no/upload/Rapporter/Framtidas_norskfag.pdf, 07.04.09

forskjeller. Det er et viktig fag for å bevisstgjøre elevene. Norskfaget skal gjennom grunnskole og videregående opplæring være med på å danne elevene slik at de fungerer i samfunnet. Allmenndanningen skal i følge *Kunnskapsløftet*: ”gi innsikt i det komplekse å være menneske, om relasjonen mellom den enkelte og de andre, samt mellom menneske og samfunn” (LK06:31). Videre sier læreplanen om norskfaget at det er: ”et sentralt fag i kulturforståelse, kommunikasjon, dannelse og identitetsutvikling” (LK06:41). Det er ikke vanskelig å kjenne igjen sosialsemiotikkens teorier i disse formuleringene. Laila Aase ledet læreplangruppen som foreslo begrepet multimodale tekster som et fjerde hovedområde. I et intervju i *Utdanningsnytt* sier hun at gjennom de moderne media har ulike tekstformer fått større plass. Hun sier videre i intervjuet:

Å mestre tekstkulturen vil si å kunne delta på en kvalifisert måte i situasjoner der ulike tekstformer brukes. Det kan være å skrive, lese, lytte til, tale, produsere tekst, analysere og tolke kritisk. Da må man ha et bredt syn på de tekster en arbeider med. Vi må også ha for øye at tekstkulturen er dynamisk, den endrer seg. Nye sjangrer oppstår, endres og får andre funksjoner. Å ha blikket for den historiske dynamikken er nødvendig for selvforståelse. Har man ingen historie, har man heller ingen kultur¹²

Her ser vi hvor viktig tekstforståelse er for dannelsen, og videre hvor viktig det er å få med disse nye tekstformene inn i *Kunnskapsløftet*. Innførselen av sammensatte tekster er med andre ord viktig for dannelseselementet i norskfaget.

2.2.1 Sammensatte tekster; same shit new wrapping?

I skolesammenheng er ikke arbeid med sammensatte tekster noe nytt. En har i årtier i bl.a. arbeidet med språkbruksanalyse og sett på betydningen av layout og bilder i ulike tekster. Arbeid med sammensatte medier som tegneserier og film er heller ikke noe nytt i videregående opplæring. Mange norsklærere stilte seg undrende til innføringen av dette nye hovedområdet, da de mente det var gammelt nytt. Men er dette bare ”same shit, new wrapping”?

En kan se en tydelig forandring i hvordan lærebøkene nærmer seg emnet sammensatte tekster. Lærebøkene etter *Kunnskapsløftet* har tatt opp i seg sammensatte tekster som noe nytt og spennig. De fleste norskverkene i videregående opplæring har egne kapitler som heter

¹² http://www.utdanningsnytt.no/templates/udf20_14275.aspx, hentet 27.02.2009

”Sammensatte tekster”. Her er adaptasjon fra bok til film, evt. fra film til dataspill populære tema. På samme tid ser vi tydelig at det å jobbe med sammensatte tekster i skolen, ikke er noe nytt. Lærebøkene før *Kunnskapsløftet* hadde også med stoff om sammensatte tekster, bare at benevnelsen var noe annet. Før *Kunnskapsløftet* fant vi gjerne de sammensatte tekstene under benevnelsene språkbruksanalyse, tegneserie eller reklameanalyse. Hva er så årsaken til at *Kunnskapsløftet* så behovet for å presisere tekstbegrepet, i form av et eget hovedområde? Og ligger det egentlig noe nytt i begrepet?

Innføringen av sammensatte tekster i *Kunnskapsløftet* henger, som før nevnt, sammen med den nærmest eksplosive digitale utviklingen som har funnet sted de siste årene. Med utberedelsen av tv og data har denne teksttypen utviklet seg, og blitt en form alle må forholde seg til. Det blir brukt store pengesummer på forskning innen disse mediene. Det er særlig reklameindustrien som ønsker å finne ut hvordan den på best mulig måte kan nå frem til, og påvirke, mottakergruppen. Og da gjerne uten at mottakergruppen oppdager det. Musikkvideindustrien henger tett sammen med reklameindustrien, og har mange av de samme målene for tekstene sine, altså å påvirke oss til å kjøpe noe. De forskjellige konsekvensene av denne digitale utviklingen, gjør at mottakergruppen også må trenes i bruk av, og bevissthet rundt, disse tekstene. Her kommer *Kunnskapsløftet* inn. Ved å føre inn dette nye hovedområdet, vises viktigheten av denne teksttypen, og både lærere og elever blir fokusert på samspillet av de forskjellige semiotiske ressursene i en slik tekst. Dette tekstbegrepet fører bl.a. til en større bildebevissthet og en større bevissthet rundt farger og typografi, noe som kan brukes i arbeidet i alle fag.

I sin artikkel ”Alle tekster er sammensatte” (2006), kritiserer Johan Tønnesson Kress, for å hevde at det multimodale er noe helt nytt. Kress hevder i boken *Literacy in the new Media Age* (2003) at vi tidligere levde i bøkens tidsalder, hvor tekstene stort sett besto av tekst i lineær form. Så kom den digitale teknologien og forandret dette. Tønnesson kritiserer også Kress` utsagn om at vi tidligere bare skrev enkle bokstaver nedover et ark, mens vi i dag designer tekster (Tønnesson 2006:14). Her vises to av ytterpunktene i diskusjonen: Kress som mener sammensatte tekster er helt nytt, og Tønnesson som mener at fenomenet har eksistert fra skriftens oppstandelse. Jeg mener at begge har noe rett. Det finnes enkle sammensatte tekster, hogget i stein: Helt siden mennesket begynte å kommunisere ved hjelp av skrifttegn, har de illustrert teksten med bilder. På samme tid kan en si at den digitale revolusjonen som har funnet sted de siste tiårene, har medført en helt ny type sammensatt tekst. Denne nye

typen tekst har gjerne et mindre fokus på skrift enn det de eldre tekstene har. De eldre sammensatte tekstene brukte ofte bildet som et forklarende eller et forsterkende element, eller rett og slett bare pynt. De nye tekstene har en mer bevisst bruk av forskjellige semiotiske ressurser. Formålet med disse nye sammensatte tekstene er å skape en effektiv kommunikasjon i situasjonen de brukes i. Det er den store utberedelsen av de nye sammensatte tekstene som har ført til at dette er et eget hovedområde i norskfaget i dag. Selv om det er viktig å være historisk bevisst, og ha en forståelse av at kombinasjonen av forskjellige semiotiske ressurser nærmest alltid har vært i bruk, er det de moderne sammensatte tekstene som er viktigst i skolearbeidet.

Dette inngående fokuset på bakgrunnen for innføringen av *Kunnskapsløftet* og videre innføringen av de sammensatte tekstene, vil være viktig når jeg skal studere hvordan musikkvideoen fungerer som sammensatt tekst, og på hvilke områder denne type tekst kan bidra til å utvikle elevers tekstforståelse. Men før dette kan gjøres, må selve tekstbegrepet studeres mer inngående.

2.3 Tekst eller sammensatt tekst?

Skal en tro Kjell Lars Berge, har altså *Kunnskapsløftet* et overordnet mål, nemlig å fremme literacy. Dette er nok én av forklaringene til det økende fokuset på tekstbegrepet som innføringen av sammensatte tekster førte med seg. I denne nye læreplanens norskdell, har hele tre av fire av hovedområdene ordet tekst som fundament. Læreplanen velger å presisere tekstbegrepet i muntlig, skriftlig og sammensatt tekst. Så hva ligger egentlig i begrepet tekst?

Paul Ricœur sier om tekst at det er enhver ytring som er fastholdt i skrift (Ricœur 2001: 59). Dette er fortsatt en vanlig måte å tenke om tekst på. Tradisjonelt har en forbundet det skrevne ord med tekst. Vi snakker om at tegneserier består av *tekst* og bilder, billedbøker har lite, eller ingen *tekst*. Ser vi en musikkvideo, kan det kanskje være vanskelig å høre *teksten*. *Tekst* blir på denne måten mye det samme som *skrift* eller muntlig formidling av skrift. Det er nok denne vanlige oppfatningen som gjør at betegnelser som *et utvidet tekstbegrep* og *sammensatte tekster* dukker opp. Disse termene viser til at en tekst kan inneholde mer enn den tradisjonelle trykte skriften. I boka *Sammensatte tekster* blir det understreket at de sammensatte tekstene krever et utvidet tekstbegrep. Forfatterne snakker om at sammensatte tekster består av flere teksttyper, disse typene tekst består da underforstått av bare én type

semiotiske ressurser (Liestøl 2009:13). Denne måten å se på tekst på skiller seg fra Ricæurs, da den åpner opp for at tekst kan bestå av andre tegn en bare skrift. Tekst kan her være bilde, lyd og lignende. Problemet med denne definisjonen er at den tar utgangspunkt i at disse teksttypene bare består av samme type tegn. Den åpner ikke for at en tekst består av flere tegn som til sammen gir mening. En sammensatt tekst er etter denne definisjonen satt sammen av forskjellige tekster. Dette synet strider mot nyere tekst- og kommunikasjonsteorier. Disse teoriene, her representert med Svennevigs idéer fra 2009, hevder at tekst er noe som er satt sammen av språklige tegn (skrift eller tale), på samme tid som det åpnes opp for at disse språklige tegnene, kan opptre sammen med tegn fra andre tegnsystem (Svennevig 2009:169). Også denne definisjonen blir noe problematisk, da den krever at det må være språklige tegn tilstede. Den utelukker dermed for eksempel billedbøker uten skrift og musikkvideoer uten sangtekst.

Sosialsemiotikeren Kress definerer tekst som et resultat av bruk av semiotiske ressurser for å kommunisere. Tekst blir her et resultat av sosial handling (Kress 2003:47). Jeg stiller meg bak denne siste definisjonen da jeg er av den oppfattelsen at en tekst ikke trenger tale eller skrift. Tale og/eller skrift er dermed ikke nødvendigvis viktigere enn andre tegn som blir brukt i en tekst for å kommunisere. Skal teksten kunne kommunisere, må mottakeren oppfatte en sammenheng i den. Den klart uttalte sammenhengen, eller *kohejsjonen*, vil være en del av den underliggende sammenhengen, koherensen. En tekst må altså i visse sammenhenger kunne oppleves koherent av språkbrukerne. Konteksten teksten oppstår i vil være viktig for koherensen. Det er også de forskjellige semiotiske ressursene som teksten består av. Etter min mening er de aller fleste tekstene sammensatte. En tradisjonell skriftlig tekst kan inneholde forskjellig skriftstørrelse, uthevet skrift, skrifttyper og lignende som er med på å skape mening. Det samme gjelder om en ser på tale. Her vil små, ofte nærmest umerkelige, tegn være med på å skape mening for den oppmerksomme lytter. Et lite sukk, et tungt pust eller en forandring i tonefallet, er alle eksempler på semiotiske ressurser som kan ha meningsskapende betydning i en muntlig tekst. På denne måten får tekst og sammensatt tekst mye av det samme innholdet. Det som er forskjellen, slik jeg ser det, er at den sammensatte teksten *må* inneholde flere semiotiske ressurser, mens teksten *kan* bestå av bare én av disse ressursene, selv om dette siste sjeldent opptrer.

Når *Kunnskapsløftet* velger denne tredelingen av ulike tekstbegrep (muntlig, skriftlig og sammensatt tekst), må det ses på som en presisering av hvilke egenskaper en skal vektlegge i

arbeidet med tekst i norskfaget, og det utelukker ikke det faktum at tekstbegrepene ofte glir over i hverandre.

2.4 Hva er en sammensatt tekst?

Da læreplangruppen som ledet arbeidet med norskplanen i *Kunnskapsløftet* først la frem forslag om å innføre dette fjerde hovedområdet, brukte de, som tidligere nevnt, begrepet *multimodale tekster*. Dette begrepet er direkte bundet opp til sosialsemiotikken og Halliday-skolen. Begrepets far regnes å være Günther Kress. Han skrev i 1998: “We hesitantly proposed the terms *multimodality*, or *multimodal text*, and to our considerable surprise, while we had worried about the ungainliness of this neologism, (it) has proved immediately appealing” (Tønnesson 2007:9, Kress og Ogborn 1998:1). Ordet blir her skildret som et ord med en selvsagt appell. Ordet er også mer dekkende enn den norske varianten. Men Utdanningsdirektoratet mente at dette ikke kommuniserte godt nok. Multimodal var et fremmed ord for de fleste. Begrepet ble dermed forandret til sammensatte tekster, noe flere, bl.a. Laila Aase som ledet denne læreplangruppen, og Johan Tønnesson som har jobbet mye med det nye tekstbegrepet, var uenige i. Selv om sammensatte tekster ble satt inn som en direkte oversettelse av multimodale tekster, kan det se ut som om begrepene rommer en noe ulik betydning. I læreplanens definisjon av sammensatte tekster nevnes for eksempel ikke betydningen av kommunikasjonssituasjonen, som ellers er så viktig innen sosialsemiotikken:

Hovedområdet sammensatte tekster viser til et utvidet tekstbegrep der tekst kan være satt sammen av skrift, lyd og bilder i et samlet uttrykk. Det innebærer arbeid med tekster som bildebøker, tegneserier, aviser, reklame, nettsider, sangtekster, film og teater. Hovedområdet omfatter både elevens egen tekstproduksjon og opplevelse, kritisk vurdering og analyse av sammensatte tekster” (LK06:42).

Der Kress og van Leeuwens multimodale tekster vektlegger kontekstens påvirkning på teksten, fokuserer de sammensatte tekstene stort sett bare på kombinasjonen av ulike tegn. Gunnar Liestøl peker, med god grunn på, at dette antagelig må ses i sammenheng med innføringen av digital kompetanse som grunnleggende ferdighet for alle fag. I artikkelen ”Sammensatte tekster – sammensatt kompetanse”, kommer Liestøl med følgende forklaring:

De tidlige utkastene til nye læreplaner brukte uttrykket ”multimodale tekster”, inspirert av Kress og van Leeuwen (2001). På ett tidspunkt ble det imidlertid foretatt en departemental avgjørelse der multimodal ble erstattet med sammensatt. [...] Med multimodalitet poengteres ikke bare tekstypenes egenskaper, men også måten de

brukes på. Med sammensatt fokuseres kombinasjonen av teksttypene, og det er lett å se kontinuiteten mellom analoge og digitalt sammensatte tekster (Liestøl 2006:301).

Utarbeiderne av læreplanene har hele tiden hatt denne femte grunnleggende ferdigheten i bakhodet, og den har dermed påvirket planene i alle fag. I norskplanen ser en blant annet spor av digital kompetanse i omtalen av begrepet sammensatte tekster, som for eksempel i ett av kompetansemålene for første videregående klasse. Her står det at elevene skal kunne bruke digitale verktøy til presentasjon og publisering av egne tekster. Et annet eksempel finner vi i kompetansemålene for andre videregående klasse. Her står det at eleven skal kunne bruke ulike medier for å tolke og presentere tekster fra ulike tider¹³. Det kan virke som om *Kunnskapsløftet* definerer innholdet i sammensatte tekster som en konsekvens av å innføre digital kompetanse som grunnleggende ferdighet, og ikke som en konsekvens av konteksten rundt den.

Mangelen på interesse for konteksten gjør at Kress' definisjon av tekst, som et resultat av sosial handling, faller litt bort, noe som er med på å styrke teorien om at sammensatte tekster er noe annet enn multimodale tekster. Sammensatte tekster blir på denne måten noe som er særegent for *Kunnskapsløftet*. Det er dermed ikke sagt at sosialsemiotiske teorier er utelukket når det gjelder analyse og forståelse av denne type tekst.

Selve begrepet sammensatte tekster viser ikke det tydelige slektskapet til de sosialsemiotiske teorier like tydelig som begrepet multimodale tekster gjør. Dette slektskapet er likevel ikke til å komme utenom. De semiotiske idéene om at kommunikasjon består av tegnsystem som er meningsskapende, ligger bak dette nye læreplanbegrepet. Halliday definerer mening som noe som blir til mellom mennesker. Meningen blir til ved at vi tar i bruk ulike tegn som vi kan kommunisere med. Den sammensatte teksten oppstår når flere av disse tegnene er satt sammen til en helhet. Selv om *Kunnskapsløftets* sammensatte tekster ikke fokuserer på kommunikasjonssituasjonen, er denne likevel ikke til å unngå. Det er ikke mulig å løsrive en tekst fra den konteksten den opererer i, dersom en vil finne meningen som ligger i den.

Begrepene sammensatt tekst og multimodal tekst kommer videre i denne oppgaven til å bli brukt om hverandre. Sammensatt tekst er det begrepet som brukes i skolen, og er dermed det begrepet som ligger til grunn for denne oppgaven. Det er dermed det som vil bli mest brukt.

¹³ <http://www.udir.no/grep/Lareplan/?laereplanid=1001576&visning=5>, hentet 03.05.2010

For å forklare dette begrepet, må jeg nødvendigvis studere grundig sosialsemiotikkens multimodale tekstteorier, og i den delen av oppgaven er det naturlig at multimodale tekster er den termen som blir brukt.

2.5 Multimodalt samspill

Når en skal fange opp det meningsskapende i multimodale tekster, er det viktig å se på det multimodale samspillet. De ulike modalitetene i en sammensatt tekst kan ha vidt forskjelling intensjoner, på samme tid som den multimodale kohesjonen danner en helhet. Det multimodale samspillet kommer til uttrykk på forskjellige måter. Anne Løvland peker på to hovedformer. Den ene av disse kalles for *funksjonell spesialisering*. Denne går ut på at de ulike modalitetene spesialisere seg for ulike formål (Løvland 2007:26). Ett av disse formålene kan for eksempel være å fange leserens oppmerksomhet, mens et annet kan være å konstruere avsenderens identitet. I reklameplakater ser vi ofte eksempler på funksjonell spesialisering. Her kan vi for eksempel finne ett oppsiktsvekkende bilde som gjør at mottakeren legger merke til den, og det å fange oppmerksomhet vil være bildets funksjonelle spesialisering. Andre semiotiske ressurser i plakaten, vil ha andre funksjonelle spesialiseringer.

Videre har de forskjellige modalitetene som regel ikke like stort informasjonsansvar. Kress bruker begrepet *funksjonell tyngde* for å beskrive hvor stor del av informasjonen som ligger i en bestemt modalitet i en multimodal tekst (Løvland 2006:44). I bildebøker har for eksempel tekst og bilder ofte like stor funksjonell tyngde, mens i en reklametekst på Internett kan vi se at enkelte av modalitetene, som for eksempel den som skal fange oppmerksomheten, får større funksjonell tyngde enn de andre. Løvland sier at funksjonell spesialisering kan knyttes til at språk, og andre semiotiske uttrykk, kan ha ulike oppgaver i kommunikasjonen. Hun viser til Hallidays sosialsemiotiske teori som hevder at språklige enheter uttrykker tre fundamentale meningskomponenter, nemlig:

1. Den *idasjonelle metafunksjon*: mening om hendelser, handlinger, ideer og fenomen.
2. Den *mellompersonlige metafunksjon*: mening som etablerer og vedlikeholder forskjellige sosiale relasjoner i tillegg til å uttrykke senderens holdninger.
3. Den *tekstuelle metafunksjon*: viser forholdet mellom språk og forskjellige kontekster (Løvland 2006:44). Løvland peker videre på at en i multimodale tekster kan oppleve

funksjonell spesialisering mellom modaliteter etter hvilken meningskomponent som kommer sterkest til uttrykk.

Den andre formen for multimodalt samspill er multimodal kohesjon. Den multimodale kohesjonen kan defineres som bindingsmekanismer som holder modalitetene sammen. I en såpass komplisert sammensatt tekst som musikkvideoen, vil den multimodale kohesjonen være særs viktig. Her er det mange forskjellige semiotiske ressurser og modaliteter som skal knyttes sammen for at de skal gi mening. Mangelen på en multimodal kohesjon i denne typen tekst, vil lett føre til et kaotisk og lite informativt uttrykk. Kohesjon er tidligere kjent fra tekstlingvistikken. Her brukes det om de mekanismene som binder teksten sammen, det som gjør at teksten får en sammenheng. Et eksempel på dette kan være bruk av konjunksjoner. De multimodale tekstene har liknende mekanismer som binder teksten sammen. Van Leeuwen peker på fire hovedgrupper av denne multimodale kohesjonen; nemlig *rytme*, *komposisjon*, *kobling av informasjon* og *dialog* (Van Leeuwen 2005:179). Van Leeuwens rytmebegrep er knyttet opp mot hans overbevisning om at menneskenes handlinger er rytmiske fra naturens side og at rytme er grunnleggende i menneskets oppfattelsesevne. Rytmen er knyttet til tekstens utvikling i tid, og Van Leeuwen knytter rytmebegrepet til mønstre vi kjenner fra musikken. Vi deler opp tiden i takter, sekvenser og fraser. Taktene bygger opp fraser som igjen utgjør større sekvenser. Det rytmiske mønsteret i en tekst gjør den sammenhengende, og er med på å fremheve den viktigste informasjonen i teksten (ibid s. 130).

Van Leeuwens kohesjonsmekanisme komposisjon handler om å arrangere elementer som mennesker, ting, abstrakte element og lignende i et semiotisk rom. Komposisjonen er med andre ord knyttet til den romlige organiseringen i en multimodal tekst. Den bygger på den grunnleggende følelsen vår av symmetri/asymmetri og balanse/ubalanse. Komposisjonen gjør, ved sin plassering av ulik informasjon, det lettere for leseren å orientere seg i teksten. Komposisjonen kan også være med på å vise hvilken funksjonell tyngde som ligger i de ulike elementene. Et eksempel på dette er at vi, i vår kultur, ofte finner den viktigste informasjonen plassert i sentrum av en tekst (ibid:198)

Når det gjelder kobling av informasjon som koherensmekanisme, er dette en kategori som systematiserer ulike måter informasjonsblokkene i en tekst kan være relaterte til andre informasjonsblokker på (ibid:219). Anne Løvland har laget en enkel typologi ut fra Van Leeuwens inndeling:

Informasjonskopling			
Utdjuping	Spesifisering	Informasjonen som er uttrykt gjennom èin modalitet, gjer ein informasjonen som er uttrykt gjennom ein annan modalitet, meir spesifikk.	Døme: Namnet «Per» under eit barnebilete i eit album viser at dette er Per og ikkje den eldre broren Tor.
	Tolking	Informasjonen som er uttrykt gjennom èin modalitet, tolkar informasjonen som er uttrykt gjennom ein annan modalitet.	Døme: Dei små verbaltekstane som kjem fram når ein peikar på ulike ikon i eit dataprogram, tolkar den ikkje-verbale framsillinga.
Utviding	Omskriving	Informasjonen som er uttrykt gjennom ulike modalitetar, er omskrivingar av kvarandre.	Døme: Ei brukarretteiing med verbaltekst og bilete seier ofte det same, men på kvar sin måte.
	Kontrastering	Informasjonen som er uttrykt gjennom ulike modalitetar, kontrasterer kvarandre.	Døme: Eit filmklipp av ein idyllisk situasjon kan kontrasterast av filmmusikk som varslar at situasjonen likevel kan vere farleg.
	Utfylling	Informasjonen som er uttrykt gjennom ulike modalitetar, utfyller kvarandre fordi dei representerer ulike delar av den samla informasjonen.	Døme: turistbrosjyrer framstiller ofte praktisk og konkret informasjon gjennom verbaltekst, medan illustrasjonane formidlar positive haldningar til kultur og natur.

(Løvland 2007:37)

Her blir *utdyping* og *utvidelse* satt opp som to hovedkategorier. Den viktigste forskjellen på disse to er at meningspotensialet i et uttrykk blir avgrenset gjennom utdyping (elaboration), mens utvidelse (extention) utvider det samlede meningspotensialet (Løvland 2007:38).

Vi ser at informasjonskoplingene *tolking* og *spesifisering* tydelig avgrenser meningspotensialet. Løvlands eksempel av et barnebilde med teksten "Per" under viser dette tydelig. Et bilde i seg selv kan gi opphav til nærmest uendelig mange tolkninger, da leserne knytter forskjellige assosiasjoner til det. Undertekster vil avgrense disse tolkningsmulighetene, og dermed være med på å tydeliggjøre meningen senderen legger i bildet. Videre viser eksemplene på *utfylling*, *kontrastering* og *omskrivning* at andre

informasjonskoplinger jobber sammen om å utdype meningsinnholdet. De fleste har opplevd hvordan for eksempel filmmusikken er med på å styre oppfattelsen vår av selve bildet vi ser.

Den fjerde, og siste, kohesjonsformen som Van Leeuwen skildrer, *dialog*, bygger på samtaleteori og teori om musikalsk samspill. Det musikalske samspillet kan sammenlignes med en multimodal tekst da det utgjør forskjellige aktører, som spiller likt eller ulikt, men som til sammen utgjør en helhet. Når det gjelder samtaleteorien, vektlegger Van Leeuwen sammenhengen mellom det dialogiske samspillet og sosiale og kulturelle normer. Konteksten rundt samspillet vektlegges. Dette dialogiske samspillet er også tilstedet i en multimodal tekst. Han viser for eksempel til hvordan sangtekster og musikk samtaler i popmusikk (Van Leeuwen 2005:254).

Disse fire kohesjonsformene bygger i stor grad på film- og musikkteori, og vil dermed være interessante når vi skal forstå hvordan musikkvideoen fungerer som sammensatt tekst.

2.6 Retorikk i de sammensatte tekstene

Kunnskapsløftet vektlegger retorikk i arbeidet med tekster. I norskplanens beskrivelse av hovedområdene i både de skriftlige tekstene og de sammensatte tekstene, vektlegges det å beherske retoriske begrep. Læreplanen sier bl.a. at et av hovedmålene for sammensatte tekster etter Vg3 – studieforberedende utdanningsprogram er: ”analysere og vurdere argumentasjon i og påvirkning fra tekster i aviser, på TV og Internett ved hjelp av begreper fra retorikken” (LK 2006:9). Retorikk blir definert som læren om overtalelse, og er knyttet til antikkens teorier om talekunst. Det er særlig filosofen Aristoteles og retorikerne Cicero og Quintilian som vektlegges som grunnleggerne for den klassiske retorikken. Retorikken går ut på å finne tilgjengelige virkemidler for en effektiv kommunikasjon/overtalelse. Den var opprinnelig en ren språkkunst. I dag er det vanlig å benytte seg av retorikk i alle slags analyser, som for eksempel analyser av film, fjernsyn og reklame. Det er også naturlig å trekke retorikken inn i musikkvideoanalyse. Dette er ikke helt uproblematisk.

Jens E. Kjeldsen (2004) viser til den amerikanske retorikkforskeren Bart Brummets innsigelser mot å bruke klassisk retorikk på moderne tekster (Kjeldsen 2004:52). Brummet peker på to hovedproblem knyttet til dette: Det første er at retorikken først og fremst er knyttet til verbalspråket og tradisjonelle taler/skrifter. Den er knyttet til bruken av ord og den

er klart avgrenset i tid og rom. Den lar seg derfor ikke automatisk overføre til bilder og audiovisuelle virkemiddel. Det andre hovedproblemet Brummet trekker frem er at den ”tradisjonelle retorikken er en paradoksal udemokratisk forbindelse mellom oppfatningen av retorikken som bestemte former for *ytringer eller tekster*, og en elitær utøving av maktforhold” (ibid:53). Den fungerer dersom alle medlemmene i et samfunn er i stand til å bruke den, noe som er uvanlig. Dersom det er skjev fordeling av de retoriske evnene vil det før til et demokratisk underskudd. Brummetts løsning på problemene er å sette et skille mellom retorikken som manifestasjon, (de konkrete ytringer og tekster vi møter), og retorikken som funksjon (de formelle funksjoner, hensikter og påvirkning som retoriske handlinger utøver) (ibid:54).

Kjeldsen peker videre på andre problem som er knyttet opp til bruk av retorikk i moderne kommunikasjon. Kommunikasjonen i dag er for eksempel ofte *multi-medial*. Den opptrer i mange forskjellige medier, både rene verbaltekster og i audiovisuelle tekster. De retoriske ytringene er dermed underkastet de forskjellige mediernes særtrekk. De ulike mediene setter visse rammer for hvordan retorikken kan utøves, på samme tid som kombinasjonen av dem gir nye retoriske muligheter. Et annet kjennetegn på moderne kommunikasjon, er at den ofte mangler ofte en avsender. Bak ytringer som radio, film og musikkvideo finner en sjeldent én bestemt avsender med en tydelig intensjon (ibid 55). Hvem er senderen i for eksempel en musikkvideo? Er det artistene? Eller er det produksjonsselskapet? Eller er det regissøren? Vår tids kommunikasjon er dessuten heller ikke ”*hensiktbestemt eller intensjonell i tradisjonell retorisk forstand*” (ibid). I for eksempel musikkvideoen vil en ofte finne retoriske virkemiddel, men disse vil ikke ha noen hensikt i opprinnelig retorisk forstand. Det fjerde kjennetegnet med kommunikasjon i dag som Kjeldsen peker på er at den er preget av ”flow” og at den er mosaistisk. Med dette mener han at informasjonsstrømmen i dag materialiserer seg som en flytende og foranderlig mosaikk av forskjellige ytringer fremsatt i forskjellige medier (ibid).

Dette viser at den gamle retorikken ikke er umiddelbart overførbart til de moderne sammensatte tekstene. Likevel er mange områder innen den klassiske retorikken overførbare til moderne tekster. Menneskets grunnleggende metoder for argumentasjon har ikke endret seg mye siden Aristoteles’ tid, det er systemene som brukes for å finne, ordne og argumentere som har forandret seg (ibid:65). De fleste tekstene vi omgir oss med i dag har et klart ønske. Noen vil for eksempel bevege leserne mens andre vil overtale dem til en eller annen handling.

Hvordan gjøres dette? Hvilken argumentasjon er best? Vi forsøker fortsatt å påvirke mennesker ved hjelp allment aksepterte holdninger og verdier. Vi argumenterer også fortsatt for å påvirke andre ved hjelp av vår *etos* (vår troverdighet), gjennom *logos* (bruk av fornuft) og ved å appellere til andre menneskers *patos* (følelser). Jeg stiller meg derfor bak Kjeldsens påstand om at vi med fordel kan anvende innsikter fra den retoriske tradisjonen, bare vi er bevisste på vår tids retoriske situasjon (ibid). Liestøl, Fagerjord og Hannemyr har i boken *Sammensatte tekster*(2009) studert noen av antikkens tanker i kombinasjon med sammensatte tekster.

Cicero videreutviklet Aristoteles' teorier rundt retorikken. Han hevdet at det opereres med fem hovedfaser i den retoriske metoden: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* og *actio*. Av disse er de tre første viktige i arbeidet med sammensatte tekster. Liestøl, Fagerjord og Hannemyr har tatt utgangspunkt i disse tre, og knyttet dem opp mot de sammensatte tekstene, og da særlig mot en sammensatt presentasjon:

1. *Inventio*: finne det som skal presenteres. I forbindelse med sammensatte tekster, gjelder dette ikke bare å finne tematiske element til argumentasjonen, men også dokumenter som er viktige for den tematiske fremstillingen, som lyd- og videoopptak, artikler, bilder og lignende (Liestøl, Fagerjord og Hannemyr 2009:118). I musikkvideoen blir de musikalske argumentene også viktige her, som for eksempel tematikk og tempo.
2. *Dispositio*: finne rekkefølge og struktur. Her peker Liestøl, Fagerjord og Hannemyr på at mens tradisjonell retorikk alltid forholder seg til enkle sekvenser, kan digitalt sammensatte tekster også ha nettverksstrukturer. Med dette mener de at tekstens element ikke nødvendigvis er organisert i sekvenser som kapitlene i en bok, men de kan ha andre, ikke-sekvensielle strukturer (ibid). Dette gjelder først og fremst sammensatte tekster som for eksempel dataspill og hypertekster, hvor leseren er med på å påvirke veivalget.
3. *Elocutio*: tilføre form og stil. I tradisjonell språklig sammenheng handler dette om språklige utforminger, som troper og figurer. I alle sammensatte tekster er utformingen viktig. Det er viktig å undersøke hvordan de ulike modalitetene formes gjennom design, layout, rom og lignende slik at samspillet mellom dem blir oversiktlig og informativ. Liestøl, Fagerjord og Hannemyr peker på at det er spesielt viktig å finne frem til best mulig anvendelse av modalitetene (ibid: 119).

Videre beskriver Liestøl, Fagerjord og Hannemyr de fire retoriske modiene. Disse kan være nyttige i denne oppgavens arbeid med musikkvideo som sammensatt tekst. De fire modiene er særlig viktige når vi jobber med dispositio og elocutio. I dette arbeidet må vi være bevisst på hvilken sjanger vi jobber med og på formålet med teksten. De fire modiene er: *fortelling*, *beskrivelse*, *argument* og *forklaring*. I en fortelling tar handlingen for seg et subjekt som har et prosjekt. Fortellingen har en kausal sammenheng, og den skal ha en innledning, en midtdel og en avslutning. Filmer, tv-serier og tegneserier m.m. vil stort sett følge kravet til fortellingen (ibid:120). Det samme gjelder for svært mange musikkvideoer.

Beskrivelse forklarer hvilke egenskaper noe eller noen har. Det kan være beskrivelse av utseende, karakter eller en følelse. Sammensatte tekster bruker ofte forskjellige semiotiske ressurser i sine beskrivelser, alt etter deres modale affordans. Lærebøker bruker ofte en kombinasjon av bilder og verbaltekst for å beskrive stoffet sitt. En musikkvideo benytter seg som regel av både lyd og levende bilder, i tillegg til verbaltekst, og dette danner et godt grunnlag for en tydelig beskrivelse.

Den tredje av de retoriske modier, argument, er for eksempel språklige fremstillinger som har til formål å overbevise om at noe har skjedd, at noe er på en bestemt måte eller at noe bør gjøres. Argumentasjonen tar vanligvis utgangspunkt i noe sant. Den klassiske retorikken skiller mellom tre hovedområder innen argumentasjonen: etos, logos og patos. Liestøl, Fagerjord og Hannemyr peker på at argumentasjonen først og fremst tilhører språket. Dersom det brukes bilder til å argumentere med, vil det være for å beskrive hvordan virkeligheten er. De mener likevel at film og video kan være anvendelige for patos-argumentasjon, da vakre bilder og musikk kan vekke følelser for eller imot en sak (ibid:125). Dette blir litt for ekskluderende. Jeg mener at både bilder, film og musikk kan vekke følelser, selv om de ikke beskriver de faktiske forhold. Et bilde av, evt. en filmsnutt, av et fattig barn, vekker for eksempel vel så mye følelser som verbaltekst i en reklame for en veldedig organisasjon. Dessuten kan både film og bilder brukes til å fremstille senderens etos. Dette er musikkvideoene gode eksempel på. Her finner vi ofte en fremstilling av artistene som er med på å gi dem troverdighet. Dette vil vi komme tilbake til senere i oppgaven. Jan Roar Bjørkevold har skrevet en bok om filmmusikkens retorikk (1988). Her peker han på at allerede i antikken ble det utviklet teorier om musikkens påvirkning av menneskesinnet. Han viser til Platons formulering av en berømt dialog mellom Sokrates og Glaukon:

Derfor spiller, Glaukon, musikken den største rolle ved oppdragelse, fordi rytme og harmoni trenger dypest inn i sjelen, griper den kraftigst, bringer skjønnhet og gjør det menneske som får høre den skjønnne musikk, edelt – er musikken heslig, er resultatet det motsatte. Den som har fått den rette oppdragelse, vil vel også ha det skarpeste blikk for alt ufullkomment, for kunstens og naturens makkverk; i rettferdig harme over alt slikt skal han prise det fullkomne, glede seg over det, oppta det i sin sjel og suge sin næring av det og selv bli fullkommen; det slette skal han med rette dadle og hate helt fra barndommen av – allerede før han forstår hvorfor han gjør det. Når han så får den rette innsikt, skal han hilse denne innsikt velkommen, fordi den ligner hans egen, riktig oppdradde sjel.

Ja, denne hensikt mener jeg at oppdragelsen i musikk har. (Bjørkevold 1988: 10, Platon 1946:135)

Her blir det fokusert på musikkens påvirkningskraft, og denne påvirkningskraften har blitt hyppig benyttet i bl.a. både reklame og filmmusikk. Retorikk i både musikk og bilder vil bli nærmere diskutert i kapitlet om musikkvideoen som sammensatt tekst.

Forklaring er det fjerde av de retoriske modi. Forklaring skal hjelpe mottakeren å forstå. Ofte gjøres dette ved at vi begynner med noe grunnleggende som er enkelt å forstå, og bygger forsiktig videre på dette (ibid). Ellers ser vi i enkelte lærebøker/brosjyrer/kart at en bruker forklaring i form av små piler fra detaljer på et bilde. I enden av disse pilene finner vi en verbaltekst som forklarer detaljen.

Disse fire modi kan virke noe tilfeldige. Liestøl, Fagerjord og Hannemyr innrømmer også at det vanskelig kan argumenteres strengt logisk for nettopp denne firedelingen. Er de virkelig forskjellige, eller glir de i stor grad over i hverandre (ibid:119)? De kan likevel være et greit utgangspunkt når en skal i gang med en retorisk analyse av en sammensatt tekst, da de peker på viktige aspekt i den aktuelle teksts overtalelsesevne.

2.7 Alle på en gang eller hver for seg?

Når vi skal i gang med å analysere en sammensatt tekst, er det viktig avgjøre om vi skal ta for oss de ulike semiotiske ressursene om hverandre, eller om vi skal gå gjennom dem én og én. Anne Løvland diskuterer dette i doktoravhandlingen sin. Hun viser til at vi får en ryddig, strukturert og detaljert analyse om vi analyserer dem hver for seg. Løvland peker på at denne tilnærmingen gjør det mulig å etablere grammatikker for ikke-språklige modaliteter som kunst, arkitektur og visuelle fremstillinger (Løvland 2006:35). Løvland peker videre på at selv om dette er den vanlige fremgangsmåten, er den på flere måter problematisk. Den

multimodale kohesjonen skaper nemlig i mange tilfeller mening, som går ut over det en finner ved å legge sammen den meningen en har funnet i de ulike modalitetene hver for seg. Løvland kaller dette for en synergieffekt (ibid: 37).

I musikkvideoen er de forskjellige modalitetene nært knyttet sammen, og de er ofte helt avhengige av hverandre for å gi mening. Ved å ta for seg én semiotisk ressurs om gangen, kan det altså være at vi mister meningsskapende synergier som virker mellom ressursene.

Kohesjonen i denne typen relativt komplekse tekst er ofte viktig for at leseren forstår den.

Derfor vil jeg i oppgavens analysedel først og fremst studere de semiotiske ressursene og modalitetene i en gang. Jeg anser synergieffekten som så viktig at jeg ikke tar sjansen på å se på ressursene hver for seg.

Mangfoldet av semiotiske ressurser som moderne, sammensatte tekster utnytter for å formidle mening i en eller annen form, vises godt i teksttypen oppgaven videre skal ta for seg, nemlig musikkvideoen.

3. MUSIKKVIDEO

For å få frem musikkvideoens relativt kompliserte og sammensatte tekstuelle uttrykk, som på flere måter er unikt, vil teorier fra kapittel to bli brukt. Sosialsemiotisk teori vil bli brukt for å studere musikkvideoens meningsinnhold og for å forklare dette. For å forstå musikkvideoen, er det nødvendig å se nærmere på sjangerens egenart. Videre vil jeg innledningsvis gi et raskt riss av musikkvideoens historikk og funksjon, og så gå inn på forskjellige teoretiseringer av videoene. Til slutt vil jeg studere musikkvideoen som sammensatt tekst.

3.1 Musikkvideoens opprinnelse

Musikkvideoen har sine tidligste røtter i filmmusikken, og mange gir Oskar Fishinger æren for å ha produsert de første musikkvideoene. Fishinger animerte filmer på 1920-tallet, og mange av disse hadde orkestermusikk i bakgrunnen. Allerede i 1921 produserte han mindre forløp til tegnefilmer som hadde abstrakte motiv. Her beveget motivene seg til jazz- og klassisk musikk. Formålet var å selge musikken (Højbjerg 2008:13). Ellers nevnes Edmund Meisel som en av filmmusikkens og musikkvideoens pionerer. Han komponerte musikk til bl.a. *Panserkrysseren Potemkin* (1926) og *Oktober* (1928) (ibid). Lydfilmens gjennombrudd satte fart i kombinasjonsbruken av musikk og film. En har helt fra filmens fødsel eksperimentert med lyd på film, men først med *The Jazz Singer* i 1927 ble lydfilmen en kommersiell suksess. Filmmusikk og musikkvideo har altså samme utgangspunkt, og derfor vil likhetene mellom musikkvideo og filmmusikk være mange, men de har én vesentlig forskjell. Filmmusikken er laget til filmen, altså filmen kom først.¹⁴ Musikkvideoen derimot er laget til musikken, her ble musikken laget først. Dette har bidratt til at filmmusikken og musikkvideoens historikk etter hvert skiller vei.

Utover 1940-tallet ble en form for billedjukeboks produsert av firmaet RCM, men denne innretningen måtte gi tapt allerede i 1947. Da hadde et nytt stort medium vist at det var bedre egnet til kommersiell lansering av musikk, nemlig TV (ibid: 14). Fra 1950-åren utviklet musikkvideoen seg jevnt og trutt, og en fikk nå artister som hadde sitt gjennombrudd via TV-eksponering. Ifølge Yngve Blokhuis og Audun Molde har promotionfilmer vært vanlig i rocken siden tidlig på 60-tallet (Blokhuis og Molde 1996:352). De trekker her frem The

¹⁴ Her finnes et interessant unntak: I følge Jeff Smith er flere av Sergio Leones filmer basert på komponist Ennio Morricone`s musikk, altså ser det ut til at musikken var laget før filmen (Smith 1998:147). Quentin Tarantino uttalte også i et intervju at han hele tiden tenkte på hvilken musikk som kunne passe, når han laget filmmanus (Latham 2003).

Beatles' "Strawberry Fields forever" og "Penny Lane"¹⁵ som banebrytende når det gjaldt å integrere musikk og bilde til en kunstnerisk enhet. Musikkvideoen nådde likevel fortsatt bare et begrenset publikum frem til 1980-tallet.

I august 1981 ble den amerikanske TV-kanalen MTV lansert. Dette kan nærmest ses på som en liten revolusjon for musikkvideoen. Hensikten med kanalen var å spille musikkvideoer non stop, guidet av en VJ¹⁶. Den første videoen som ble vist var "Video Killed the Radio Star"¹⁷, med The Buggles. Denne videoen er senere blitt sett på som et gjennombrudd for rocken som en visuell uttrykksform. Radioromantikken ble erstattet med en ny og audiovisuell måte å konsumere musikk på. Selv om MTV til å begynne med var kabel-TV (kanalen er i dag en satellitt-kanal), og dermed hadde et noe begrenset publikum, gjorde denne kanalen musikkvideoen tilgjengelig for mange flere enn tidligere, og videoens promoteringsverdi steg betraktelig. Musikkvideoens streben etter reklamens AIDA (attention, interest, desire, action) ble tydelig. Det gjaldt å ta i bruk nye virkemiddel som fanget lesernes oppmerksomhet. I enkelte tilfeller kan det diskuteres om dette reklameaspektet gikk på bekostning av selve musikken. Uansett, utover 1980-tallet, møtte musikkvideoen mye motstand, da mange mente at det kommersielle preget denne sjangeren tilførte musikken, var ødeleggende og fordummende. Even Ruud viser til noen av skeptikerne: Brian Eno uttalte for eksempel: "Hele teorien bak popvideo er jo at folk er dumme og skal dyttes til med stakk annen hvert sekund for ikke å falle i søvn. Popvideoens eneste utviklingsmulighet er høyere tempo, flere farver og klipp, mer ekstravaganse og lengre og lengre pikeben. Det er ingen grenser for hvor lange de pikebena kan bli." Marianne Heske var òg kritisk. Hun mente at: "I mange av rockevideoene er innholdet så sekundært så det ender opp med bare effekter. Alle de dårlige videoene har skremt mange i kulturlivet" (Ruud 1988:11).

Ruud peker videre på at musikkvideoen forarget forskjellige grupper mennesker, ikke bare musikere og musikkritikere. Videokunstneren oppfattet musikkvideoen som innholdsløst effektmakeri, mens litteraturviteren leste denne nye musikk sjangeren som den endelige bekræftelsen på fortellerformens oppløsning og mente at vi har nådd siste stadium før den nye analfabetismen (ibid: 13). For moralisten ble rockevideoen et nytt eksempel på ungdommens

¹⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=H6PdIJshCo>, hentet 12.01.10

<http://www.youtube.com/watch?v=-7NoOhmVMac>, hentet 12.01.10

¹⁶ VJ er forkortelse for video jockey, en som introduserer musikkvideoer i musikkprogram.

¹⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=xMJZ9B-Nay4>, hentet 12.01.10.

verdiløshet. Den forvirrede allmennheten opplevde, ifølge Ruud, musikkvideoen som en kombinasjon av vold, porno og noe diffust som for over skjermen (ibid: 13). Disse ovennevnte påstandene kan oppfattes som generaliserende, både når det gjelder de forargede gruppene av mennesker, og når det gjelder selve musikkvideoen, men de peker nok på noe av den frustrasjonen som videoene førte med seg. Det kan likevel være lurt å ha i bakhodet at videoen som kommersiell sjanger bare hadde eksistert noen år da Ruud skrev dette. Publikum var også i mye større grad enn i dag, uvante med kommersiell stimuli som i større eller mindre grad virker meningsløs.

På den andre siden var det mange som åpnet opp armene for denne nye audiovisuelle metoden å fremstille musikk på. David Bowie var en av dem som så på dette som en unik mulighet til å utvide det kunstneriske uttrykket som lå i musikken: "I see it as an artistic extension; I can visualize the day when the interface of music and video will create an entirely new kind of artists" (ibid: 11). Bowie var på mange måter en av disse helt nye artistene. Han har helt siden 1969 og sin "Space Oddity"¹⁸ brukt musikkvideoen til å forsterke både imaget sitt og publikums kunstneriske opplevelse av musikken.

Som en ser ut fra disse sitatene var meningene delte, og det var ofte musikkvideoens funksjon som lå bak disputtene. For er musikkvideoen hovedsakelig en reklamefilm for artisten, eller er den et selvstendig kunstverk?

3.2 Kunst eller reklame?

Om musikkvideoen plasserer seg innen kunststartene, eller om den stort sett er en reklamefilm, har blitt diskutert like lenge som musikkvideoen selv har blitt diskutert. Det er stort sett motstanderne som hevder at sjangeren bare har kommersiell verdi. Å forstå hva musikkvideoen ønsker å oppnå, er viktig når en skal i gang med analysearbeid.

Det er vanskelig å stemple musikkvideoen som bare kommersiell. Den har mange likhetstrekk med flere anerkjente kunstsjangre, som for eksempel film og performance opptredener av ulike slag. Den er skapt av en regissør som en teateroppsetning og basert på et musikkstykke som en opera, og en må tro (og håpe) at det er ønskelig at den skal gi tilskueren en opplevelse utover et ønske om å kjøpe albumet videoen er bygget på. Musikkvideoen blir av mange

¹⁸ http://www.youtube.com/watch?v=D67kmFzSh_o, hentet 09.01.10

regnet å være en del av popkunsten (pop art) (Movin og Øberg 1990:165). Denne kunstarten hentet motiver fra det anonyme, mekaniserte, masseproduserte bildet fra reklamen, tegneserier og fra TV, og var på mange måter et opprør mot den moderne abstrakte kunsten. Objektene ble tatt ut av sitt miljø og gjengitt i utradisjonelle materialer og format. På denne måten ønsket kunstnerne å utfordre mange av publikums oppfatninger rundt det daglige livet (ibid). Popkunstens motiv finner en ofte igjen i musikkvideoen, og med sine hurtige kryssklippinger av forskjellige motiv, utfordrer også musikkvideoen våre tradisjonelle oppfatninger. Men det finnes likevel viktige forskjeller. Movin og Øberg peker på at disse to fenomenene har forskjellige opphav og også til dels forskjellig drivkraft. Mens popkunsten aldri har forlatt finkulturens objektorienterte sfærer, er musikkvideoen et massemediefenomen som stort sett eksisterer på musikkindustriens premisser (ibid).

Maria Demopoulos peker også på fraværet av finkultur i det hun omtaler musikkvideofeltet for ”the wild west of filmmaking” (Demopoulos 1996:37). Med dette mener hun at feltet mangler en offentlighet, eller et forum for kritikk eller debatt. I motsetning til kunstarter som litteratur, film og musikk, finner vi ikke kritikker av musikkvideoer i avisene. På denne måten er det fritt frem for musikkvideoregissørene å plagiere andres visuelle uttrykk. ”Plagiarism, in the ethical sence, is the dirty secret of the music video industry” (Demopoulos 1996:34).¹⁹ Musikkvideoen blir ikke styrt av retningslinjene som kunstkritikken legger til grunn. Det blir heller ikke strebet etter å finne et rasjonelt grunnlag for å vurdere denne sjangeren, på same tid som regissørene heller ikke trenger å følge bestemte teorier og retningslinjer.

Movin og Øberg peker videre på at musikkvideoen fort ble allemannseie og ikke en sjeldenhet. Dette medfører at vi som tilskuere i mindre grad reagerer på mediet, og vi oppnår dermed sjeldnere en indre, eller ytre opplevelse. På samme tid kan det argumenteres for at nettopp det at musikkvideoen har blitt allemannseie, og at folk er kjent med mediet, leder til at den stadig må forandre seg for å skape reaksjon hos tilskuerne.

I løpet av 80-årene ble musikkvideoen på mange måter utforsket som en selvstendig kunstart. Høydepunktet var kanskje utstillingen *Music video: The industry And Its Fringes*, som ble

¹⁹ Et eksempel på denne plagieringen kan være norsk Lars Vaulars musikkvideoer ”Rett opp og ned” som er filmklipp fra en film med Christopher Walken: <http://www.youtube.com/watch?v=0TcIyYqhgnw> , hentet 01.05.2010, og ”Gi meg noe bass” som er klippet saman av en nrk-reportasje. Reportasjen viser en demonstrasjon mot innvandring: <http://www.youtube.com/watch?v=nINqGvikaVg>, hentet 01.05.2010

avholdt ved Museum of Modern Art i New York, 1985. I denne forbindelsen kjøpte museet inn flere videoer, av bl.a. Talking Heads og Devo, til sin permanente samling (Movin 1990:170). 80-årene var også tiåret da en rekke billedkunstnere eksperimenterte innen musikkvideosjangeren. Her kan en bl.a. nevne Brian Eno og popkunstens konge, Andy Warhol.

Jeg mener at det ligger et tydelig kunstpotensial i musikkvideoen. Den er en visualisering av musikken og vil ofte utdype og utvide vår opplevelse av denne. På samme tid gjør mangelen av en kunstkritikk at kunstformen er vanskelig å plassere innen de tradisjonelle kunstartene. I dag kan alle artister, og andre, lage sin egen musikkvideo og laste opp på nettsteder som Youtube. Musikkvideoene trenger ikke i samme grad et forlag som bøkene, eller et plateselskap som musikken for å bli publisert. Dette fører til at det er høyst varierende kvalitet på musikkvideoene som er tilgjengelige, og det blir viktig med kildekritikk.

Når det gjelder musikkvideoens reklamefunksjon, har dette også blitt debattert. Mediet har helt klart en reklamefunksjon i tillegg til andre funksjoner. Spørsmålet er imidlertid: Hva reklamerer den for? Simon Frith er tydelig i sin konklusjon: Musikkvideoen reklamerer for seg selv. ”They aim to get viewers to buy a sound because of its association with a visual fantasy – the pictures give people a way to relate to the music” (Frith 1988: 215). Frith snakker videre om at “ekte” reklamer, i motsetning til musikkvideoen, innebærer en konkret formaning om å kjøpe et produkt. Det foreligger en klar sammenheng mellom det som selges og det som vises i reklamen. Viss musikkvideoen var en direkte reklame for et album, ville dette albumet blitt vist i sin fysiske form (ibid.). Agata Beitohaugen kommenterer Friths påstander i masteroppgaven sin, *Audiovisuell formidling*. Hun mener at når Frith hevder musikkvideoen er en reklame for seg selv, og at i dette mediet kan sangen tilskrives en person, oftest artisten, utelater han det musikalske aspektet. Hun konkluderer med at musikkvideoen, i følge Frith, er en del av konseptet ”popstjerne”, og at den mer eller mindre tilfeldig inneholder musikk (Beitohaugen 2007:11). Andre sitat fra Frith er med på å underbygge Beitohaugens oppfattelse: ”Music videos are, in fact, far from being free-floating signifiers. They are conceived for a purpose – to create a public for their stars...” (Frith 1988: 206). På denne måten reduserer Frith meningspotensialet som ligger i sjangeren. Han overser mange viktige sider når han velger å bare vektlegge popstjernekonseptet. Musikkvideoen er en reklame for artisten og den brukes aktivt for å promotere dennes image. I en viss grad er musikkvideoen også en reklame for regissøren. Den er en reklame for seg selv, men

musikkvideoen er nok først og en reklame for sangen den er bygget på, og for det albumet sangen befinner seg på. Selv om musikkvideoen ikke fysisk viser et bilde av dette albumet, ligger det i konseptet at det finnes. Og selv om artistens image er viktig, må en huske at musikken er grunnleggende i denne typen video, og helt nødvendig for videoens eksistens.

Det er viktig å huske på at de fleste av innleggene i kunst/reklamediskusjonen er skrevet på 80-90-tallet. De er derfor preget av MTVs rolle på denne tiden. I det første tiåret av sitt liv, sendte MTV musikkvideoer uten stans, døgnet rundt. Ofte møtte tilskuerne ukjent musikk første gang her, på samme tid som de så videoen til denne musikken. Videoen ble dermed viktig for å få folk til å legge merke til en låt. MTV styrte på mange måter unges musikksmak i og med at det var de som valgte musikken som skulle spilles. I dag er MTVs rolle forandret. Kanalen spiller fortsatt musikkvideoer, men i mye mindre grad enn før. Serier og virkelighetsprogram for unge har tatt mer og mer over. Det nye store mediet for musikkvideo er Internett med nettsteder som for eksempel www.mtv.com og www.youtube.com²⁰. Den store forskjellen på TVets musikkanal før og Internettstedene i dag, er at på Internett søker konsumenten aktivt etter musikken selv. Her kan en velge hva en vil se. Det vil si at det blir sjeldnere at en møter kombinasjonen av musikk og video som et førsteinntrykk. En vil som oftest ha hørt musikken først, for så å søke den opp på nettet for å se videoen. Jeg mener at dette har forandret videoens oppgave noe. Dens reklamefunksjon har blitt mindre. Musikkvideoen er ikke lenger så opptatt av å virke nyskapende og oppsiktsvekkende for å umiddelbart å bli lagt merke til, men den er mer opptatt av det kunstneriske aspektet og det å fremme artistenes image.

Hvorvidt musikkvideoen først og fremst er reklame eller kunst er kanskje ikke et betydelig spørsmål i seg selv for denne oppgaven, men diskusjonen rundt disse to aspektene er viktig for å belyse forskjellige sider med mediet. Forståelsen av at musikkvideoen ønsker å oppnå forskjellige reaksjoner hos tilskueren, er viktig når en skal i gang med analyse av denne typen sammensatt tekst.

²⁰ I dag har mange tv-kanaler egne musikkvideoprogram, for eksempel NRK's Svisj. Men ingen av disse kommer opp mot MTVs størrelse når det gjelder seere. Dette skyldes nok først og fremst konkurransen vi i dag har fra Internett, men også konkurranse fra en rekke andre tv-program.

3.3 Musikkvideoen som forskingsobjekt/musikkvideoen i akademien

Musikkvideoens økende popularitet på 1980-tallet, medførte at forskere innen forskjellige fag ble interesserte i mediet. En forsøkte å finne et system i dette omfattende materialet og kategorisere videoene etter forskjellige utgangspunkt. På 80- og tidlig 90-tall, var musikkvideoteoriene sterkt preget av tanken om at videoene var en del av postmodernismen, noe som kan være årsaken til at kategoriseringene er noe diffuse, og sjeldent eller aldri rommer det mangfoldet som finnes. Likevel finner vi mange forsøk på å gruppere videoene. Lennard Højbjerg peker på at det dannet seg etter hvert to hovedretninger innen arbeidet:

1. De som grupperte videoene etter bildene, selve filmen. Disse tar utgangspunkt i tv- og filmforskning, og navn som Marsha Kinder, Gunnar Strøm, Lars Movin og Morten Øberg kan plasseres her.
2. De som grupperte videoene etter musikkens stilart. Her plasserer Højbjerg bl.a. Simon Frith og Andrew Goodwin (Højbjerg 2007:17).

En av dem som var først ute, og som har fått stor betydning for forskningen som kom etter, er Masha Kinder. I hennes artikkel "Music Video and the Spectator. Television, Ideology and Dream", som ble trykket i *Film Quarterly* I 1984, deler Kinder rockevideoen inn i tre hovedgrupper. I den første gruppen ligger hovedvekten på fremføringen (performance). Den andre gruppen består av videoer med hovedvekt på fortelling (narrative), mens det i den tredje gruppen legges vekt på drømmelignende bilder (dreamlikes visuals). Den første gruppen inneholder altså bilder av bandet/artisten som opptre, konsertopptak og lignende. Videoene i den andre gruppen viser en fortelling, hvor enten artistene eller utenforstående kan være skuespillerne. Kinder mener at en finner en klar sjangertilhørighet i disse narrative videoene. (for eksempel skrekkfilm, western og komedie). Hun er spesielt opptatt av den tredje gruppen, som består av en rekke visuelle bilder som fremhever en oppløsning av tid og rom, noe som gjør at disse minner om drømmer (Kinder 1984:4f). Kinder fokuserer på at rockevideoen er et kommersielt produkt og viser til dens mang likhetstrekk med reklamefilmen.

Det er skrevet to bøker om musikkvideofenomenet i Norge. I tillegg til musikkviter Even Rudd, som beskrives nærmere senere i oppgaven, kom medieforsker Gunnar Strøm ut med boka *Musikkvideo* i 1990. Han baserer sine analyser i stor grad på pionerarbeidet til Marsha Kinder. Han foretrekker likevel å tone ned Kinders drømmeaspekt i videoene. Han velger i stedet å kalle den tredje gruppen for kollasj. I dette legger han at videoene kjennetegnes av å

ha en ”kjapp klipprytme”, av å være ”assosiative” og av ”mangel av struktur” (Strøm 1989:99).

Medieforsker E. Ann Kaplan ga ut boken *Rocking around the clock. Music, television, postmodernism & consumer culture* i 1987. Hun er også tydelig påvirket av Kinders teorier og inndelinger. Også hun vektlegger bildene og filmen, foran musikken. Hun mener at videoene er et slags tilleggsprodukt til plateutgivelsen, og at de først og fremst skal øke salget av musikken. I likhet med Kinder degraderer hun på denne måten musikkvideoen, og ser bort fra at den kan operere som et selvstendig kunstverk. Hun bruker ordet ”promovideo” når hun omtaler musikkvideoen, noe som også er med på å underbygge den meningen hun legger i produktet (Kaplan 1987). Kaplan fokuserer på musikkvideoen som en postmoderne tekst, og tar utgangspunkt i institusjonen MTV når hun deler videoene inn i fem hovedgrupper:

1. Romantiske videoer (romantic): Disse er narrative og handler om kjærlighet, ofte om tap og gjenforening. Det er en sentimental og nostalgisk stemning i disse videoene. Det sterke fokuset på det sentimentale, fører ofte til at fortellingen er svak. Musikken i disse videoene er melodios og lyrisk. Det er lett instrumentering og hovedfokuset ligger ofte på et av instrumentene. Hovedtemaet blir ofte repetert (Kaplan 1987:60). Kaplan oppgir Cyndi Laupers ”Time after time” som et eksempel, men nyere videoer som ”Just hold me”²¹ med Maria Mena er også eksempel på denne gruppen.
2. Sosialt bevisste videoer (social conscious): Disse videoene tar et oppgjør med det borgerlige samfunn og med ideologiene som springer ut fra dette samfunnet. Kaplan understreker at de går inn i den modernistiske tradisjonen, og tema som fremmedgjøring, anti-familie-holdninger og anti-autoritet-holdninger går igjen. De blir ikke spilt mye på MTV, men dukker opp innimellom de tradisjonelle postmoderne videoene. (Ibid:65) Denne typen video, som Kaplan her skisserer, er kanskje mindre vanlig i dag. De sosialt bevisste videoene i dag er ikke så fylt av fremmedfølelse og foreldreantipati, men vi har også i dag mange videoer som er kritiske til samfunn og autoriteter. Gatas Parlaments ”Bombefly”²² og ”Boom” av System of a Down²³ er eksempler på dette. Her bygger bildene opp under det politiske budskapet i tekstene.

²¹ <http://www.youtube.com/watch?v=y5DzX6foKbQ>, hentet 21.01.2010

²² <http://www.youtube.com/watch?v=vyBjjO8alT8>, hentet 21.01.2010

²³ <http://www.youtube.com/watch?v=7l60b6LqfLk&feature=related>, hentet 22.01.2010

3. Nihilistiske videoer (nihilist): Disse videoene hører stort sett til innen punk- new wave- og heavy metalsjangrene. Videoene er sjeldent narrative og består av klipp fra konsertopptak. De skiller seg bl.a. fra de romantiske videoene da de er mer aggressive i kamerabruken med sine brå bevegelser og voldsomme bruk av effekter. Kjærlighetstemaet i de nihilistiske videoene svinger fra mild narsissisme med fokus på smerten i adskillelsen, til sadisme, masokisme og androgynitet. Antiautoritetstema er ofte hat, nihilisme, anarki og ødeleggelse. Musikken er ofte forvirrende på grunn av en kompleks og lite melodios instrumentering (Ibid:60).
4. Klassiske videoer (classical): Denne typen video følger narrative koder i større grad enn de andre gruppene. Den har ofte et tradisjonelt mannlige blikk, som i Hollywoodfilmene. Blikket er ofte fokusert på kvinnen, som blir fremstilt som et objekt for mannens begjær. Ofte vises ikke musikerne i det hele tatt. En viktig forskjell mellom Hollywoodfilmene og de klassiske videoene er at i filmene får vi en avslutning med en oppklaring på de mystiske og overnaturlige hendelsene. I musikkvideoene får vi ikke dette. Her er mysteriet uforløst, noe Kaplan forklarer med deres nære slektskap til postmodernismen (Ibid:63). ”Thriller” av Michael Jackson²⁴ og ”She was hot” av Rolling Stones²⁵ blir gitt som eksempel på denne gruppen.
5. Postmoderne videoer (post-modernist): Disse kjennetegnes av at de nekter å ta en klar posisjon til egne bilder og forestillinger. De forskjellige elementene avskjærer hverandre; det narrative avskjæres av pastisjer, hvert tekstelement avskjæres av et annet, betydninger avskjæres av bilder i en ikke-sammenhengende kjede osv. Tvedydigheten i bildene er åpenbar i de postmoderne videoene. Kjennetegnene fører til en mangel på klare retningslinjer for tilskueren, noe som igjen fører til forvirring (ibid:63). Den postmoderne videoen, i likehet med postmoderne litteratur generelt, leker med forskjellige tekst- og filmsjangre. Kaplan viser til Motley Crues ”To Young to fall in love”²⁶ som leker med agentsjangeren og Queens ”Radio Gaga”²⁷ som leker med nazi-Tyskland i 1930-årene og science fiction-sjangeren. Vi finner denne

²⁴ http://www.youtube.com/watch?v=jQ_ExkfcBao, , hentet 10.05.2010

²⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=kDWLk228CKE>, hentet 21.01.2010

²⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=XBxIAATrd-E>, hentet 29.04.2010

²⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=ydW94sVEwFU>, hentet 29.04.2010

sjangerleken kombinert med mangel på en klar narratologi i moderne videoer også, bla. i Laibachs videoer²⁸, men dette er ikke lenger en klar retning innen musikkvideosjangeren.

Kaplans gruppering er bundet opp mot tanken om at musikkvideoen er et postmodernistisk uttrykk, og at MTV er mediet for uttrykket. Svært mye av musikkvideolitteraturen som kom ut i rundt slutten av 1980-årene og begynnelsen av 1990-årene er preget av dette synet. Musikkvideoen ble av mange tolket som er rent postmodernistisk uttrykk. Videre peker Kaplan selv også på at samfunnsutviklingen på sikt kan føre til problem for inndelingen hennes. Hun påpeker også at det er få videoer som passer helt inn i inndelingen hennes, men de fleste vil på en eller annen måte kunne relateres til en av gruppene (ibid:54). For meg blir det noe søkt å lete etter tegn som passer inn i så detaljerte grupper. En mer generell gruppering vil, etter mitt syn, være mer fornuftig når vi skal forsøke å systematisere denne allsidige og på mange måter uforutsigbare sjangeren. Dette finner vi hos bl.a. Even Ruud.

Even Ruud sier at musikkvideoen er en visualisering av musikken. Han peker på nytten av en åpenhet i definisjonen med tanke på å slippe frem det audiovisuelle mangfoldet sjangeren representerer (Ruud 1988:17). Ruud er, i likhet med Kaplan, inspirert av Marsha Kinders teorier, men er altså, i motsetning til Kaplan, mer opptatt av at sjangeren trenger åpenhet. Dette viser igjen i hans gruppering. Han deler videoene inn i tre store hovedgrupper: For det første, videoer som tar utgangspunkt i en konsertsituasjon (konsert/performancevideoer). Disse finnes i mange varianter. Den vanligste er opptak fra selve konserter, men det finnes også videoer i denne gruppen som er konstruerte konsertopplevelser. Andre igjen, er gjennomredigerte og bygger på playback. Den andre gruppen er videoene med en klar handling, de som vil fortelle en historie. Disse har spille-, novelle-, kortfilmen som utgangspunkt. Den siste gruppen Ruud betegner, er videoene som ønsker å fremstille en stemning, idéer som er løsrevet fra teksten eller andre mer frittstående fantasier. De bygger gjerne på erfaringer fra reklamefilm eller fra film- og videotekniske eksperimenter og virkemidler (Ibid:18). De fleste videoene vil kunne plasseres mer eller mindre innenfor en av disse åpne gruppene. På samme tid kan Ruuds grupper bli vel generaliserende, og de sier mindre om den enkelte musikkvideos kjennetegn enn det Kaplans grupper gjør.

²⁸ Laibach spiller på nazistiske symbol i videoene sine, de forskjellige elementene avskjærer hverandre; det narrative avskjæres av pastisjer, <http://www.youtube.com/watch?v=-zSRcFxZVAA&feature=related>, hentet 28.02.2010

Mye av forskningen er basert på musikkvideoens nære 1980-tallsbånd til MTV. Da disse båndene har slaknet betraktelig, på samme tid som samfunnet – og musikkvideoen – har forandret seg, er det mye av denne forskningen som ikke passer på dagens filmer. På et kurs om sammensatte tekster for norsklærere i Rogaland fylkeskommune 03. mars 2007, satte medieforsker Anders Fagerjord opp en mer moderne inndeling. Denne inndelingen baserer seg på hvilke typer videoer som ungdom i dag *velger* å se. Han endte opp med følgende grupper: Bandet spiller, videoen illustrerer musikkteksten, artisten synger i forskjellige klær (stort sett RMB musikk), dans, videoer bestående av forskjellige visuelle effekter, videoer som inneholder filmklipp og videoer som spiller på humor. Denne inndelingens faglige dybde er relativt grunn, men jeg mener gruppene fungerer til å symbolisere hvilken type musikk og musikkvideo som er populær i dag. På samme tid viser de at det finnes en del likhetstrekk mellom visse grupper videoer.

Selv om det ikke er mulig med en presis inndeling av musikkvideoen, er det fruktbart for en analyse med en viss inndeling. Jeg støtter meg til Ruuds grovinndeling, men vil trekke inn element fra andre teorier for å definere videoen jeg skal analysere mer presist.

Som vi ser, blir musikken, som jo er utgangspunktet for videoen, ofte tonet ned når en jobber med å plassere musikkvideoen i kategorier. Andrew Goodwin fokuserer i boken *Dancing in the Distraction Factory* (1992) på dette. Han viser til en rekke akademikere innen forskjellige felt som har jobbet med musikkvideo:

Music videos have been read as though they might be best understood as cinematic genre (Holdstein, 1984; Mercer, 1986), advertising (Aufderheide, 1986; Fry & Fry, 1986), new forms of television (Fiske, 1984), visual art (J. Walker, 1987), "electronic wallpaper" (Gehr, 1983), dreams (Kinder, 1984), postmodern texts (Fiske, 1986; Kaplan, 1987; Tetzlaff, 1986; Wollen, 1986), nihilistic neo-Fascist propaganda (Bloom, 1987), metaphysical poetry (Lorch, 1988), shopping mall culture (Lewis, 1987a, 1987b, 1990), LSD (Powers, 1991), and "semiotic pornography" (Marcus, 1987). (Goodwin 1992:3).

Han peker på det merkelige i at få av disse forskerne tar utgangspunkt i selve musikken og finner det bemerkelsesverdig at så få av disse studieobjektene kan *høres* på. Goddwin peker på to hovedmisforståelser angående det visuelle i musikkvideoen. For det første har både musikkvitere, musikere og kritikere ofte undervurdert det visuelle i populærmusikken, og musikkvideoene blir ofte studert isolert fra en nødvendig analyse av populærmusikkens visuelle representasjon. For det andre har studier av det visuelle forsøkt å analysere musikkvideo i ikonografiske, semiotiske og narrative termer uten å ta noe særlig hensyn til

lydsporet (ibid). Problemet er altså, ifølge Goodwin, at studiet av musikkvideoen tar for lite hensyn til musikken og mediets fundamentale stilling i musikkindustrien. En studie av musikkvideoen som en taus minifilm, isolert fra selve musikken, vil føre til enorm forvirring hos publikum, når de skal danne mening ut fra videoene (ibid:4). I følge Goodwin er lydsporet det aller viktigste i musikkvideoen, dette ble laget først og videoen er basert på dette. Hva som er det viktigste for å skape mening i en musikkvideo, kommer jeg tilbake til i neste kapittel, når musikkvideoen knyttes opp mot teorien rundt de sammensatte tekstene.

Selv om det meste av musikkvideoteoriene ble utarbeidet på slutten av 80-tallet og begynnelsen av 90-tallet, ser vi i Norge i dag, en interesse for mediet. Det har kommet flere masteroppgaver som omhandler musikkvideoen. Disse er skrevet av studenter ved både musikk- og medieinstitutt i Oslo, Bergen og Trondheim. Masteroppgavene omhandler emner som viser forskjellige sider ved musikkvideoen: én oppgave handler om musikkvideobransjen, én oppgave ser på hvordan mening og uttrykk formidles i en musikkvideo, én oppgave ser på regissørenes virke og én oppgave ser på hvordan kjønnene blir fremstilt i dette mediet. Mangfoldet tyder på at interessen for musikkvideoen fortsatt er stor. Fra 2007 ble musikkvideo en egen kategori på Kortfilmfestivalen i Grimstad. Dette kan også leses som et tegn på økende interessen for musikkvideoen.

3.4 Musikkvideoen som sammensatt tekst

Denne delen av oppgaven vil knytte musikkvideosjangeren opp mot de sammensatte tekstene. Dette gjør jeg ut fra en overbevisning om at musikkvideoen er en godt egnet sjanger for å øke elevers literacy i skolen. Som jeg har vist tidligere i oppgaven, er ikke alle overbeviste om at musikkvideoen hører hjemme i skolen: Noen mener at det er komplisert å trekke inn en fritidssjanger i skolen, da sjangeren kan miste noe av sin egenverdi i prosessen. Andre mener at musikkvideoen er for lite seriøs til å brukes i skolesammenheng, de mener at når fritidssjanger blir trukket inn i skolen kan undervisningens rammer sprenges.

Kritikken av populærmusikken strekker seg langt tilbake i tid. Adorno (1941) var en av de første som gikk hardt ut mot sjangeren. Han hevdet at populærmusikken var enkel og hverdagslig. Den brukte stort sett de samme formlene i alle de forskjellige låtene (Adorno 1941:302). Kritikken som ble fremsatt her, ser vi også når det gjelder musikkvideo.

Demopoulos er, som vist (s 42), kritisk til den mangelen på regler som gjelder for mediet

(Demopoulos 1996:34). Hun viser til problemer med plagiering, noe som igjen fører til at musikkvideosjangeren mister noe av sin selvstendighet. Når jeg nå videre skal studere musikkvideoen som sammensatt tekst, blir dette også et slags argument for at musikkvideoen er seriøs nok til bruk i skolen.

Musikkvideoen skal videre knyttes opp til sosialsemiotiske teorier, og jeg er særlig ute etter sjangerens semantiske uttrykk. Sosialsemiotiske teorier tar hovedsakelig for seg bilde og verbaltekst. Derfor vil jeg her trekke inn forskjellige musikkvitere som har teoretisert omkring musikkens semantiske språk. De forskjellige hovedmodalitetene og forholdet dem imellom, vil også bli diskutert. Modalitetenes plassering i tid og rom er viktig for å forstå musikkvideoen, og vil derfor bli kommentert i det kommende kapittelet.

3.4.1 Tre hovedmodaliteter

En sammensatt tekst består av flere tegnsystem, som til sammen gir mening, (jfr. kap. to). Gjennom et modalt samspill danner mulige modaliteter en helhet. Å skille modalitetene fra hverandre, kan være utfordrende. Når det gjelder musikkvideoen, er det naturlig å dele modalitetene inn i tre hovedgrupper: Sangteksten, bildet og musikken. Hver av disse modalitetene består av mange mindre semiotiske ressurser, for eksempel kan teksten fremføres på forskjellige måter og selve vokalen blir da en viktig ressurs. Bildet er satt sammen av en rekke ulike ressurser, som lys, farger, kameravinkling, kamerafokusering, vokalists image osv. De forskjellige semiotiske ressursene i selve musikken kan være de forskjellige instrumentene, lydstyrke, rytme og lignende. Dette vil variere fra musikkvideo til musikkvideo.

Kress snakker om den funksjonelle tyngden de forskjellige modalitetene innehar, altså hvilket informasjonsansvar som ligger i de forskjellige modalitetene. Ser vi tilbake på teoriene om musikkvideoen, ser vi at forskerne er uenige her. Mange, deriblant Kinder (1984), Kaplan(1987) og Strøm (1989), synes å mene at det er bildet, altså det filmtekniske, som har hovedansvar for å informere. Han legger derfor bildet til grunn når de skal analysere videoene. Andre, som for eksempel Goodwin (1992), mener at det er musikken, selve lydsporet, som er det viktigste for forståelsen. Ut fra disse påstandene kan vi lese en trend hvor litteraturviterne sier seg enige med medieforskerne som ser på musikkvideoen som en filmsjanger, mens musikkviterne ser på den som en musikk sjanger. Goodwin har på mange

måter rett når han påstår at musikkvideoen bygger fullt og helt på musikken. Dersom en fjerner lyden fra en musikkvideo, vil den ofte oppleves som nærmest komisk og meningsløs. Selve filmen er altså avhengig av musikken for å fungere. Musikken derimot, klarer seg helt fint alene. Jeg er likevel uenig i påstanden, da Goodwin her ser bort fra musikkvideoen som en egen sjanger. Musikkvideoen, er ikke musikkvideo uten filmatiseringen, da er den bare musikk. Altså er musikkvideoen avhengig av *både* musikk og bilde for i det hele tatt å kunne eksistere.

Movin og Øberg stiller seg også blant de som mener musikken er overordnet bildet i musikkvideoen: ”Den [musikken] er dynamoen, der driver billedbåndet, og den er selve anledningen til bildene: hvis musikken ikke var skrevet og indspillet, var videoen ikke blevet produceret” (Movin & Øberg 1990:125). Også her blir musikkvideoens egenart undervurdert, for hadde ikke bildene blitt spilt inn, hadde det heller ikke eksistert en video. Videre hevder Movin og Øberg at musikken hele tiden finnes i øret, mens bildene kun er der når en ser på skjermen, noe videoprodusentene er fullstendig klar over. Både Movin og Øberg og Goodwin reduserer på denne måten musikkvideoen til å bli et tilleggsprodukt til musikken, og gir dermed ikke produktet en egenverdi.

Agata Beitoaugen (2007) viser til Carol Vernallis` påstand om at det er lettere for oss å beskrive bilder enn lyd, og mener dette kan være én grunn til at musikkvideoen ofte blir analysert ut fra bildet. Hun problematiserer det faktum at en ofte bruker ordet å *se* om musikkvideoen, og hevder at vår evne til å se ofte er mer dominerende enn å høre (Beitoaugen 2007:38). Hvordan de ulike forskerne beskriver sin persepsjon av musikkvideoen, kan indikere hvilket utgangspunkt de har. Mens Goodwin *hører* musikkvideoen, vil mange, og da særlig medieforskere hevde at de *ser* videoen. Beitoaugen foreslår begrepet *opplever* om denne persepsjonen. For meg, som leseviter, faller begrepet *leser* naturlig. I min oppgave blir musikkvideoen undersøkt som en tekst, og lese er det naturlige verbet å bruke i den sammenhengen. Beskrivelsene av hvordan musikkvideoen tas inn av de forskjellige gruppene, kan indikere et noe forskjellig syn på hvor tyngden av informasjonsansvaret ligger.

Beitoaugen spør seg videre om hvordan persepsjonen av musikkvideo forvandles avhengig av rekkefølgen på persepsjonen. Vil videoen oppleves forskjellig om vi hører sangen før vi ser videoen (Beitoaugen 2007:38)? Altså; er informasjonsansvaret til de ulike modalitetene

avhengig av denne rekkefølgen? Hun hintet her om at de ulike modalitetenes funksjonelle tyngde, vil variere med mottakerens resepsjon.

Jeg mener at den funksjonelle tyngden i musikkvideoen er avhengig av hvordan en leser teksten, hvem som leser den og av den konteksten teksten opptrer i. Leser en musikkvideoen som for eksempel en reklame, vil de virkemidlene som gjelder for reklamefilmen være viktige. Artisten og sangen vil være viktige i denne forbindelsen og virkemidlene for å få oppmerksomhet og skape et begjær etter musikken blir viktige. Musikeren vil være mer interessert i å høre på musikkvideoen, og siden se hvordan musikken blir utdypet av de visuelle bildene.

I oppgaven min er det musikkvideoens funksjon som sammensatt tekst som er temaet, og konteksten rundt en analyse vil være institusjonen skole og de retningslinjene *Kunnskapsløftet* gir. I denne sammenhengen vil en tredje modalitet være svært viktig; nemlig selve verbalteksten, ordene. Norskfaget har lange tradisjoner for å jobbe med verbaltekst, og det faller naturlig å ta utgangspunkt i sangteksten når en skal analysere denne type sammensatt tekst. Læreplanen i norsk vektlegger at elevene i videregående opplæring skal kunne tolke og reflektere over innhold, form og formål i et representativt utvalg samtidstekster, skjønnlitteratur og sakprosa og de skal gjøre rede for et bredt register av språklige virkemidler og forklare hvilken funksjon disse har.²⁹ Svært mange rock- og poptekster er gode utgangspunkt for å jobbe mot disse målene.

Siden oppgaven har en norskfaglig tilnærming til musikkvideoen, er altså verbalteksten viktig. Dette er ikke en selvfølge i musikkvideoteoretiseringen. I musikkvideoen forsvinner ofte sangteksten i bildet og musikken, dette til tross for at det ofte er teksten som ligger til grunn for musikken. Flere regissører styrer bevisst unna det litterære innholdet i teksten. Michael Shore hevder at Russel Mulcahy snakker for flesteparten av videokaperne når han sier at han ”alltid prøver å halde seg unna ei litterær tilnærming og vil bringe dei opp til eit anna nivå, der folk kan leggje i dei det dei vil. Det er slik dei fleste musikanane føler for musikken sin også, så på den måten kan rockevideoar vere visuell musikk”. (Strøm 1989:88, Shore 1985:110). Her blir det fokusert på det audiovisuelle kunstuttrykket, og Mulcahy mener tydeligvis at den

29

<http://www.utdanningsdirektoratet.no/grep/Lareplan/?laereplanid=710976&visning=5&sortering=2&kmsid=710985>, hentet 23.02.10

fortløpende. Dersom vi ser bort fra muligheten til å trykke på pauseknappen, evt. å spole i videoen, er leseren fullstendig underlagt mediets fremdrift (ibid). Leserne kan ikke stoppe opp og tenke over deler av teksten, slik de kan ved lesningen av en skriftlig tekst. Derfor er leseren av en musikkvideo mer passiv i leseprosessen, enn leseren av en skriftlig tekst eller av ett stillbilde. På samme måte som film, har lyd en utelukkende lineær utstrekning. Ture Schwebs og Hildegunn Otnes viser at den multimodale forfatter, i dette tilfellet regissøren av musikkvideoen, på denne måten mister det tekstuelle virkemiddelet som et fastlagt forløp gir. Det kan i en viss grad bøtes på ved en romlig organisering av de ulike ressursene, en slags regissert bevegelse gjennom et rom hvor vi blir utsatt for de ulike ressursene i teksten (ibid). Schwebs og Otnes kaller dette for en *multimedial dramaturgi*. Multimedial dramaturgi dreier seg om å sette sammen semiotiske ressurser som utfolder seg i tid (musikk, film), med ressurser som utfolder seg i rom (stillbider). Det betyr at et forløp blir forent med et øyeblikk, og summen av dette representerer mer enn summen av de ulike delene (ibid). På denne måten kan leseren aktiveres noe mer.

De tre hovedmodalitetene i musikkvideoen vil fremstå som lineære i tid, de vil ha en fast leseretning. De enkelte bildene i filmen vil være ordnet i rom, og i en musikkanalyse, hvor leseren har tilgang på pause- og spolemekanismer, kan han selv velge leseretning i stillbildene.

Av de tre hovedmodalitetene er musikken den modaliteten det finnes minst semiotisk teori om, og jeg skal derfor gå litt mer inn på musikkens meningsskapende rolle i videoen.

3.4.2 Musikkens rolle i musikkvideoen

Tradisjonelt sett har musikken blitt sett på som ikke-referensiell. Den er mer opptatt av sine egne musikalske uttrykk, av det suggererende, enn av verden rundt den. I motsetning til verbaltekst og bilde, blir det ofte hevdet at musikken mangler denotasjoner. Den musikalske meningen oppstår gjennom de assosiasjonene og konnotasjonene som oppstår hos tilhøreren, og blir dermed ofte subjektiv. Denne holdningen til musikk er blitt kritisert av bl.a. Richard Middleton (2000) og Alf Björnberg (1990). Middleton mener den ignorerer de semantiske prosessene som er koblet til musikkens syntaktiske struktur (Middleton 2000:220). Han hevder videre at den musikalske meningen oppstår i relasjonene mellom ulike element som er ordnet av syntaktiske regler. Musikken ”offers a means of thinking relationships”, noe som er

relatert til mer generelle tankestrukturer og til fysiologiske og motoriske prosesser. Musikken kan dermed sies å heller være denotasjoner av strukturelle relasjoner mellom begrep, enn begrep i seg selv (ibid). Middelton og Björnberg har en semantisk tilnærming til musikken, noe som selvfølgelig er interessant for denne oppgaven. Alf Björnberg peker, i likhet med van Leeuwen og Kress, på viktigheten av konteksten når en skal lese meningen ut av en tekst:

”musikken i sig” existerar inte avskild från den socialt definierade mening som den tillmäts i sin kulturella kontext. Akustiska förlopp i sig har inte någon mening förrän de relaterats till (kulturellt bestämda och inlärd) musikaliska strukturprinciper, och inlärandet av dessa innebär oundvikligen också ett inlärande av principer för verbal diskurs och ett fält av konnotationer kring musiken (Björnberg 1990:66).

Meningen som ligger i musikken er altså til enhver tid avhengig av sosiale- og kulturelle kontekster den opptrer i. Björnberg bygger disse ideene i stor grad på Richard Middeltons teorier om musikk og semiotikk, og jeg skal videre redegjøre for noen av Middeltons synspunkt.

Richard Middelton misliker begrepene konnotasjon og denotasjon i forbindelse med musikkanalyse, og foreslår i stedet *primary signification* og *secondary signification*. *Primary signification* betegner musikkens struktur, i motsetning til musikkens innhold. Musikalsk mening oppstår i relasjonene mellom ulike element, ordnet i syntaktiske regler. Middelton mener at musikken ”offers a means of thinking relationships”. Musikken knyttes altså opp mot generelle tankestrukturer. Den betegner i større grad strukturelle relasjoner mellom ulike begrep enn begrepet i seg selv (ibid).

Middelton bruker videre begrepet *secondary signification* om den forestilling musikken framkaller. *Secondary significations* kan være relatert til all slags musikalsk mening, fra små detaljer i et enkelt musikkstykke, til hele musikkjangere. Middelton understreker at musikken eksisterer ikke i seg selv, men er underlagt den sosialt og kulturelt bestemte meningen som finns rundt den. *Secondary significations* varierer altså mellom ulike kulturer, men også mellom forskjellige individ i samme kultur. Musikken vil på denne måten ikke inneholde samme grad av referensiell presisjon som verbalspråket. Det finnes likevel en grad av intersubjektiv overensstemmelse i begrepsinnholdet. Musikken kan ha en betinget referensialitet (ibid). Middelton vektlegger altså konteksten i forbindelse med meningsskaping i musikk. Dette er med på å forsterke min oppfattelse av at en tekst ikke kan frigjøres fra konteksten når en er ute etter å finne meningen i den. Selv om vi så i oppgavens forrige del at

Kunnskapsløftets sammensatte tekster ikke vektla dette i stor grad, er det en nødvendighet å kjenne en teksts kontekst for å kunne få riktig informasjon ut av den.

Som et eksempel på secondary significations viser Alf Björnberg til Paul Willis' (1978) strukturelle homologikonsept som fremhever homologirelasjoner mellom musikalske strukturer og andre kulturelle uttrykk i ulike subkulturer.³⁰ Med "homolog" menes den symbolbaserte enigheten mellom individ, verdier og livsstil innen en gruppe. Kulturer som av utenforstående kan oppleves som nærmest lovløse, kan ved nærmere studier vise seg å være ekstremt lovbundet (Björnberg 1990:67). Homologiene utgjør relativt konstante relasjoner på dypstrukturnivå. De fungerer som regel som en selvforsterkende tilbakemelding for grunnleggende tankestrukturer og verdier i en kultur. Homologiene er nært knyttet opp mot primary significations, altså musikkens struktur. Dette på grunn av at homologiene utgjør strukturanalogier mellom musikalske og sosiale/kulturelle strukturer. De viser at en finner de samme strukturprinsippene i både musikk og på andre områder. På denne måten blir musikken referensiell. Björnberg hevder videre at musikkvideoens innhold er visualisering av ulike typer av secondary significations, ofte i en kombinasjon av tekstens semantiske innhold på et mikro- og/eller (narrativt) makronivå. En viktig karakteristikk ved musikkvideoen er at den visuelle kursen er nært knyttet til musikkens struktur. På denne måten er den visuelle dimensjonen også knyttet til primary significations. Hvordan denne representasjonsprosessen utformes, henger sammen med en del typiske trekk i den musikalske syntaksen i musikken (ibid:70).

Middelton bruker altså semiotisk tenkning til å analysere musikk, og Björnberg overfører dem til sine teorier om musikkvideo. Goodwin studerer også semiotiske teorier i forbindelse med musikkvideo. Og i likhet med Middelton og Björnberg er også Goodwin opptatt av forholdet mellom musikk og bilde. Han hevder at musikken blir visualisert i vårt indre øye. Forskjellige lyder frembringer forskjellige indre bilder. Poenget hans er at musikkvideoen i stor grad bygger på visuelle bilder som allerede finnes. Disse indre bildene er en kilde for videobildene. En av innfallsvinklene hans til studiet av dette fenomenet, er semiotikken; de meningsbærende tegnene i musikken. Disse deler han i *signifiers* og *signifieds*, hvor førstnevnte er tegn som referer til noe, mens sistnevnte er tegnene det refereres til. Samhandlingen mellom bilder og musikk, skjer blant annet ved forbindelsen mellom tegn og

³⁰ I boken *Profane culture*, studerer Paul E. Willis hvilken betydning spesifikke musikkstiler har i to britiske ungdomssubkulturer (progressivrock hos hippier og 50-tallsrock hos "bike boys" (Björnberg 1990:67)

koder. I og med at musikken er utgangspunktet for produksjonen av videoen, viser Goodwin til hvordan de tegnene som en kan høre, produserer de tegnene som kan ses. Han peker på tre relasjoner mellom disse tegnene:

1. *Symbolic*: symbolske relasjoner som eksisterer hvor musikalske konvensjoner har blitt etablert. Disse konvensjonene finnes gjerne intern i de musikalske systemene. En gitarsolo kan for eksempel symbolisere virilitet eller mannssjåvinisme (Goodwin 1992:58).
2. *Iconic*: tegnene jobber gjennom likheten mellom dem. Denne likheten er ikke visuell, men knyttet til onomatopoetikon, for eksempel gitarene som etterligner politisirener i The Clash's "Police on My Back", vokaler som etterligner seksuelle handlinger i f.eks. Donna Summers "Love to Love You Baby" og rytmeseksjoner som etterligner tog o.l. Goodwin mener at denne form for lyd-bilde-relasjon gjør musikken mer visualisert, da den faktiske lyden her blir innlemmet i selve musikken (ibid:59).
3. *The sound vision link*: en kausal link blir visualisert i leserens indre, for eksempel skaper musikerens bevegelser en rytme, og det er det vi ser. Et annet eksempel på dette forholdet er den "skrapende" lyden som ofte er innlemmet i rap-musikken, og som leder til assosiasjonen om en DJ som rikker frem og tilbake på en vinylplate på dreieskiven (ibid).

Det kan stilles spørsmål om hvorvidt musikken består av semantiske tegn som skal formidle en mening til tilskuerne. Som tidligere nevnt, har musikken tradisjonelt blitt oppfattet som ikke-referensiell. Goodwins inndeling kan nok leses som lite dekkende og noe ustudert. Likevel klarer Goodwin her å skape en viss logikk i en del musikkvideokomposisjoner ved å fokusere på forbindelsen mellom musikk og bilder i videoen. Denne nære forbindelsen mellom musikken og språket ble, som tidligere nevnt, også utnyttet av Theo van Leeuwen i hans teorier om bl.a. kohesjonsmekanismer.

Goodwin tar videre for seg fem aspekt ved musikken (*tempo, rytme, arrangement, harmoniske utvikling, og akustisk plass*) som han diskuterer opp mot videobildet. Han viser hvordan disse forskjellige aspektene direkte leder til forskjellige teknikker for bildene. For eksempel viser han til hvordan tempoet i musikken blir understreket av forskjellige filmatiske virkemiddel som billedklipp og rask redigering (ibid:60). Poenget hans er å skape en musikkvitenskap rundt bildene i musikkvideoen. Han vil vise hvordan de forskjellige elementene i videomusikken direkte leder til metoder for å utvikle bildene i videoen.

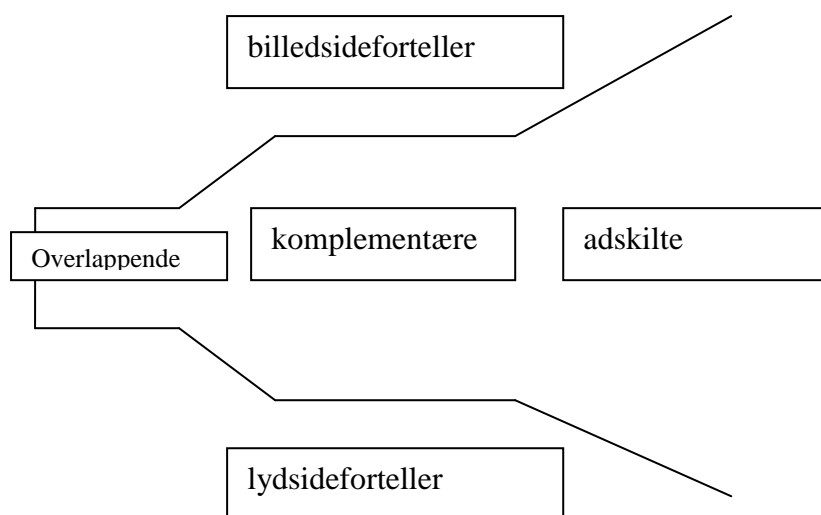
Goodwin ønsker altså å etablere en teori hvor sammenhengen mellom bilde og musikk springer ut fra musikken. Dette gjør han ut fra sitt grunnsyn om at musikken er det grunnleggende i musikkvideoen, og musikken og musikklyrikken, er utgangspunktet for de filmatiske i videoen. Han mener at det finnes tre forskjellige hovedmåter å visualisere musikken på: *Illustration, amplification* og *disjuncture* (Goodwin 1992:86). I illustration, eller illustrasjon, ligger det at bildet illustrerer innholdet i verbalteksten. En fare som ligger i illustration er at metaforene kan bli beskrevet alt for bokstavelig, og dermed ødelegges. Derfor vil illustrasjon ofte brukes til å illustrere en stemning i en sang, i stedet for å nøyaktig gjengi en historie. Goodwin viser til hvordan dans i en video kan fortelle oss at artisten føler seg sexy (ibid).

Amplification, eller forsterkning, betyr at de visuelle bildene tilfører nye meninger til verbalteksten. Dette kan enten gjøres ved at de visuelle bildene tilfører uttrykk og innhold som forsterker meningen i sangen, eller ved at bildene har en egen utfyllende visuell puls. Goodwin hevder at bruk av amplification er for mange et tegn på en god video (ibid:87).

Den tredje måten av visualisering av musikken er disjuncture, eller motsetning. Dette kan gjøres på to forskjellige måter, enten ved at de visuelle bildene ikke har noen sammenheng med musikklyrikken, eller ved at de motsier tekstene, eller undergraver dem (ibid:88)

Det kan se ut som om Goodwin ofte plasserer musikklyrikken og selve instrumentalmusikken i samme gruppe. For min oppgave er de sammenhengene Goodwin her presenterer, mellom visuelle bilder og musikk, interessante da de først og fremst bygger på verbaltekstens semantiske innhold. Verbaltekstens innhold vil være utgangspunktet mitt i analysedelen.

Mens Goodwin mener at musikken (og musikklyrikken) er styrende i musikkvideoen, fokuserer andre mer på musikkvideoen som et selvstendig produkt, hvor både bilde og musikk er nødvendige for dens eksistens og for dens meningsinnhold. Lennard Højbjerg (2008) bruker den russiske regissøren Sergej Eisensteins modell, *den vertikale montasje*, til å forklare forbindelsen mellom lyd og bilde i musikkvideoen:



(Høbjerg 2008:21)

Dette er en modell som forsøker å forklare sammenhengen mellom bilder og lyd i videoen. I noen videoer er de overlappende, dvs. at vi for eksempel ser sangeren som synger og bandet som spiller³¹. Når forholdet mellom lyd og bilde er komplementært, forteller de gjensidig noe om hverandre. Høbjerg nevner videoer som viser elskende hånd i hånd langs stranden, mens det spilles romantisk bakgrunnsmusikk som eksempel³². I den adskilte delen av modellen, vil derimot musikken være en kommentar til bildene, eller omvendt. Her vises for eksempel dokumentariske bilder fra nyhetsbildet, mens en vokal synger i bakgrunnen, gjerne som en ironisk kommentar til bildene³³(Høbjerg 2008:21). Høbjerg mener at i og med at lydsiden i en video er konstant – den er et avsluttet stykke – er det bildene som er mest interessant for en analytisk tilnærming til musikkvideoen. Han hevder likevel at det alltid er samspillet mellom lyd og bilde som avgjør hvordan videoen oppfattes. I likhet med Goodwin innebærer lyd hos Høbjerg både instrumentalmusikk og verbaltekst.

Det er et sterkt fokus på å redegjøre for hvordan musikk og bilder påvirker hverandre, hvordan de kommuniserer med hverandre, når forholdet mellom disse modalitetene diskuteres. Det er interessant å se forskjellene i hvordan de forskjellige retningene vurderer dette forholdet. Som vi har sett ovenfor, finnes det en tendens til å favorisere musikk og bilde

³¹ Dette gjelder konsert- og performancevideoene, her eksemplifisert med Seigmens "Döderlein": http://www.youtube.com/watch?v=sMeHf65_alQ, hentet 09.05.2010

³² Kjærlighetssanger som for eksempel Chris Isaks "Wicked game kan stå som eksempel her: <http://www.youtube.com/watch?v=-oaHHRNQVrg>, hentet 09.05.2010

³³ Lars Vaulars "Gi meg noe bass" er et eksempel her: <http://www.youtube.com/watch?v=nlNqGvikaVg>, hentet 09.05.2010

i musikkvideoen. Men hva med teksten? Den blir ofte sett på som bare en del av lyden, altså av musikken, har den ikke en egenverdi?

3.4.3 Verbaltekstens rolle i musikkvideoen

Jeg mener at verbalteksten i en sang er viktig for resepsjonen. Jeg vil videre vise til hvorfor denne musikkvideomodaliteten er blitt bagatellisert, og argumentere for viktigheten av den. På samme tid som jeg mener selve sangteksten er viktig for meningen som ligger i videoen, ser jeg at her er det store forskjeller i meningsinnholdet. Når en skal jobbe med analyse av musikkvideo, er det en fordel å velge en video som det er noe å si om.

Pop- og rockemusikkens tekster har blitt kritisert for å være banale og fulle av klisjeer. ”Pop songs are criticized for their banality, their feebleness with words, imagery and emotion; the problem is not just that lyrics picture an unreal world, but also that pop ideals are rite.” (Frith 1988:109). Jeg mener at virkelig gode sangtekstene er fulle av lyriske bilder, men klarer å unngå klisjeene. Og selv når klisjeene dukker opp, er det fascinerende hvor sterkt de kan virke inn på oss. For eksempel har de fleste har opplevd å ha blitt ekstra knyttet til en sang, på grunn av at verbalteksten passet så godt til en spesiell hendelse i livet vårt, og da er det gjerne de mest banale klisjeene som gjør inntrykk. Beitohaugen peker på det faktum at det at musikk og tekst i en sang er hverdagslig og banal, ikke nødvendigvis gjør den mindre verdifull enn annen kunst (Beitohaugen 2007:43). Også Björnberg kommenterer klisjeenes motstridende rolle i musikkvideoen: ”Alla populärmusikgenrer uppvisar både exempel på musikk som är ”dålig” på grund av användingen av klichéer och annan musikk som är ”bra” trots klichéerna, men också musikk som är ”bra” just på grund av dette medvetet bruk av klichéer...” (Björnberg 1990:64). Det kan se ut som om at bruk av klisjeer kan være et godt virkemiddel for å skape mening i musikkvideoen.

Carol Vernallis kommenterer i *Experiencing Music Video : Aesthetics and Cultural Context* (2004): “Among the three media, lyrics most commonly play a subservient role. They may almost become like film music, essential but often unheard and only sporadically capable of occupying the viewer’s attention” (Vernallis2004:137). Her ser vi at Vernallis mener at verbalteksten i en sang er lite påaktet. Hun bruker videre samme argument som Goodwin brukte da han argumenterte for at musikken var det viktigste i musikkvideoen, nemlig at musikken vanligvis er komponert før teksten (ibid:138). Det er ikke selvsagt å legge hva som

kom først eller sist som grunn for hva som er viktigst i en sammensatt tekst. Det at selve teksten i en del tilfeller ble produsert til musikken, og ikke omvendt, gjør den ikke mindre viktig. Hva som er inspirasjonskilden til en lyrisk tekst, er uvesentlig for hvor viktig og meningsfull denne teksten er.

Simon Frith stiller seg på den andre siden når han hevder at populærmusikk er en sangform, det er ordene som er årsaken til at folk kjøper platen. Instrumentelle hinner er uvanlig (Frith 1988:120). Så selv om sangteksten i en musikkvideo får sterk konkurranse om lesernes oppmerksomhet fra både bildet og lydsporet ellers, kan det se ut som det er den som ligger til grunn for at vi det hele tatt legger merke til sangen. Igjen kan det være greit å huske på at mye av musikkvideoteorien ble utformet på 80-90-tallet, da det i stor grad var MTV som valgte ut musikken, og musikkvideoen ofte var det første møtet med en ny sang. I dag, når en i stor grad velger hvilken musikkvideo en vil se selv, har en vanligvis hørt låten først, og da blir teksten viktigere. Dersom en har lagt merke til en tekst på forhånd, vil denne gjøre seg mer gjeldende når en ser videoen, og den vil gjerne ligge til grunn for hvordan vi leser videoen.

Goodwin peker på at sangteksten ofte blir brukt til å skape en stemning i musikkvideoen³⁴. Verbale holdepunkter kan være en del av en lyrisk fortelling, og blir gjerne brukt som utgangspunkt for bilder i videoen (Goodwin 1992:65), og de visuelle bildene kan videre være med på å forsterke innholdet i teksten. Som eksempel oppgir Goodwin Polices sang ”Roxanne”, som handler om prostitusjon – noe som blir understreket av at det brukes et rødt lys i filmen. Ordene ”Red light” i teksten er en metonymi for prostitusjon. Når bildene brukes til å fremheve teksten, kan dette være med på å øke forståelsen av teksten.

Dette tydeliggjør at selv om en del videoskopere, som for eksempel Russel Mulcahy (side 54), mener at en skal styre unna en litterær tilnærming i forbindelse med arbeidet med musikk, ligger ofte nettopp det litterære til grunn for bildene som brukes i videoen. I skolesammenheng vil en litterær tilnærming til musikkvideoen gi betydelige muligheter til å

³⁴ På same tid finnes det også musikkvideoer hvor det kanskje nettopp er mangelen på en forståelig tekst som skaper stemningen. Bildene og musikken oppleves, i enkelte videoer, enda sterkere uten en forklarende verbaltekst. Et godt eksempel på dette er Sigur Rós, som synger mange av sangene sine på et oppdiktet språk. Likevel er musikkvideoene deres svært sterke og vakre:

<http://www.youtube.com/watch?v=sWiJWLiSKro&feature=related>, hentet 10-05.2010

http://www.youtube.com/watch?v=I30H7mhfLe8&feature=Playlist&p=19A8FBB5F93F13D2&playnext_from=PL&playnext=1&index=13, hentet 10.05.2010

jobbe med kultur- og tekstforståelse. I tillegg til å studere musikklyrikken som en semiotisk modalitet i arbeid med sammensatte tekster, kan den brukes både i arbeidet med lyrikk som sjanger og som selvstendige lese- og skriveaktivitet. Når vi jobber med analyse av musikkvideo, er det naturlig at vi trekker inn generell lyrikk-kunnskap. Vi ser at det i dag er få barn som leser tradisjonell lyrikk utenfor skolen, og mange av dem føler seg fremmede for denne litteraturen. Derimot leser mange av dem musikklyrikk. Jeg mener derfor at det vil være en fordel å bruke musikklyrikken som utgangspunkt for lyrikkundervisningen for å fange de unges interesse for sjangeren. Det at en arbeider med de samme tekstene både i arbeidet med sammensatte tekster og i arbeidet med lyrikk, vil være en fordel. Min erfaring tilsier at mange elever har vanskelig for å selv overføre lærdom fra et emne til et annet. Har de jobbet med en sangtekst i forbindelse med sammensatte tekster, vil de ofte ha vansker for å overføre kunnskapen herfra til for eksempel arbeid med lyrikk. Bruk av samme tekst med forskjellig tilnærming kan kunne hjelpe barn og unge til å se sammenhenger i faget.

Arbeid med verbalteksten i musikkvideoen gir altså muligheter utover arbeidet med de sammensatte tekstene. Det er likevel viktig å være klar over at dersom en arbeider med musikklyrikk i lyrikkundervisningen, kan ikke denne leses som tradisjonell lyrikk: Musikklyrikken kan vanligvis ikke behandles uavhengig av det musikalske uttrykket. Er lyrikken hentet fra en musikkvideo, må en også ta hensyn til bildet. Kohesjonen mellom disse modalitetene kan gi en synergieffekt, som ikke kan utelates, i samspillet mellom de tre hovedmodalitetene.

3.4.4 Kohesjonsmekanismer

Det nære samspillet mellom de tre hovedmodalitetene er en viktig kohesjonsmekanisme. Denne formen for tekstsammenbinding blir kalt informasjonskobling (side 33). Dersom en tar utgangspunkt i for eksempel den tidligere nevnte Police-videoen, ”Roxanne”, vil bildene av det røde lyset fungere som en utdyping av innholdet i teksten, og virke som en tolkning av denne. Ofte utdyper både bildene og musikken sangteksten, og gjør at vi forstår denne på en bestemt måte.

I mange videoer vil verbaltekst og bilde være fragmentariske utsnitt av handling, mens musikken vil være det som binder dem sammen. Selve rytmen i musikken er en viktig kohesjonsmekanisme. Rytmen finner vi først og fremst i musikken, men den er også tydelig i

de fleste sangtekster. I tillegg bidrar bildeklippene til rytmeopplevelsen. I noen musikkvideoer er det stort samspill i rytmen mellom de tre modalitetene. Et eksempel på dette er ”Tanz Mit Laibach³⁵”, med den slovenske gruppen Laibach. Her blir den dominerende takten i musikken forsterket av en taktfast marsjering på filmen. Vokalen følger også tydelig takten.

Sangtekstens refreng inneholder fire korte ord, ”ein zwei drei vier”, som blir uttalt taktfast og kommanderende. Denne sammenhengen i rytme er med på å binde musikkvideoen sammen, og gir musikkvideoen, sammen med det faktum at vokalisten har på en militæruniform, et marsjerende driv. I andre videoer kan rytmen fungere parallelt på forskjellige nivå. Her vil jeg trekke frem Happy Mondays ”Halleluja”³⁶. Her blir den raske rytmen i musikken knyttet sammen med en samsvarende rytme i et blinkende lys, mens den noe tregere rytmen i fremføringen av sangteksten blir underbygget av trege dansebevegelser hos bandmedlemmene. Det at bilde, verbaltekst og musikk beveger seg rytmisk fremover, dvs. at de forandrer seg parallelt i videoen, er også viktig for kohesjonen, og gjør at rytmen knytter teksten opp mot tid.

Da musikkvideoene ofte består av raske billedklipp, som ikke alltid er narrativt fortellende eller henger sammen i tid, blir det musikkens oppgave å ha hovedansvaret for komposisjonen i teksten. Det er musikken som driver teksten fremover, fra begynnelse til slutt. Selve musikken vil også ofte være med på å bestemme hvilken funksjonell tyngde de forskjellige modalitetene i teksten har. Det musikalske trykket kan forsterke verbalteksten i et refreng, eller et av bildene i videoen. Det er ofte forandringer i selve musikken som informerer oss om at vi nærmer oss et refreng. Musikken er det sammenhengende elementet, som bærer teksten fremover. Det er i stor grad musikken som viser vei gjennom videoen. Komposisjonen i bilde og verbaltekst har sjeldnere hovedansvaret for sammenhengen og framdriften i musikkvideoen, men er viktige for den romlige plasseringen av musikkvideoen.

Den fjerde kohesjonsmekanismen som Kress og Van Leeuwen omtaler, nemlig dialog, er basert på samtale teori og teori om musikalsk samspill (side 34). I musikkvideoen, og i musikk ellers, er denne kohesjonsmekanismen tydelig. Teksten blir bundet sammen av musikkinstrument som samtaler seg imellom og/eller av vokal som samtaler med instrumentene. Ofte finner vi en tydelig interaksjon mellom tekst, bilde og musikk, hvor et

³⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=-zSRcFxZVAA>, hentet 28.02.2010

³⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=J2yK-NUyAIY>, hentet 28.02.2010

initiativ fra en av modalitetene utløser en respons fra de andre, noe vi skal se nærmere på i analysedelen.

3.4.5. Retorikken i musikkvideoen

I kapittel tre ble retorikken i de sammensatte tekstene generelt kommentert. Jeg skal her gå litt nærmere inn på retorikken i musikkvideoen.

Den klassiske retorikkens mål var å overtale. Bjørkevold peker på at retorikken som talekunst lå naturlig plassert under humaniora-disipliner som dialektikk og grammatikk i den klassiske retorikken. Musikken derimot, var gruppert sammen med det vi dag kaller matematisk naturvitenskap. Dette skyldes at det greske ordet *mathesis*, som ligger til grunn for ordet matematikk, opprinnelig rommet mye mer enn dagens matematikkbegrep. Matematisk innsikt i antikken var en nøkkel til forståelse av tilværelsens grunnprinsipper og orden. Musikken speilet dette da den, ifølge de gamle grekerne, var som universet selv, styrt av matematiske lover (Bjørkvold 1988:11). Musikken var for antikkens tenkere en manifestasjon av universets orden. Pythagoras arbeidet empirisk med musikk. Han beregnet for eksempel avstanden mellom tonene, intervallene, uttrykt i matematiske forholdstall. Redskapen han brukte til dette arbeidet var et enstrengt instrument. Han kom frem til at jo enklere svingetallforhold, jo mer fullkomne intervaller. Oktaven var den mest fullkomne av disse intervallene (ibid:12). Videre skriver Bjørkvold: ”Med sin universelt gyldige struktur var musikken i antikkens filosofi altså et fundamentalt *logos*-gjennomtrengt fenomen av orden og fornuft, med naturlig forankring i matematisk lovmessighet.” (ibid). I dag blir musikken stort sett ikke sett på som en form for *logos*, det er dens patos det blir fokusert mest på. Antikkens tenkere var også klar over denne patos-virkningen av musikken, musikkens evne til å påvirke sinnets følelser. De mente at en med musikken kunne oppnå det som er retorikkens hovedoppgave, nemlig å overtale/overbevise mennesker om en gitt tanke.

I oppgavens kapittel tre ble det vist til Platons tanker i forbindelse med musikkens påvirkningskraft på sinnet. Platon arbeidet mye med musikk, og han mente at musikken skulle brukes til å påvirke menneskesinnet. I en samtale mellom Sokrates og Glaukon, peker han på to forskjellige tonearter i musikken. Den ene etterligner stemmen og tonen til en modig mann når han er i kamp og opptrer voldsomt, og når han kommer i en ulykke og skade og død eller andre skjebner truer han, mens han standhaftig går sin skjebne i møte (den voldsomme

tonearten). Den andre viser mannen under fredeligere forhold, i sin frivillige gjerning, hvor han for eksempel prøver å bevege en gud med bønn, eller på annet vis prøver å belære eller overtale en gud, eller når han hører på en annens bønn, belæring eller overtalelse. Her opptrer mannen behersket og besindig (den milde tonearten) (Bjørkevold 1988:14). Bjørkevold viser videre til hvordan denne toneartsdiskusjonen er beslektet med retorikkens *topikk*. Topikken skulle være et hjelpemiddel til å finne frem til relevante argumenter i en sak, altså en viktig del av *inventio*, Platon fant musikalske argument, der retorikeren søkte de verbale argumentene (Bjørkevold 1988:14).

Forskjellige sjangre har dratt fordel av musikkens evne til å påvirke sinnet. Vi ser det kanskje tydeligst i forbindelse med filmmusikk, men påvirkningskraften er også tydelig tilstede i både reklamefilmen og i musikkvideoen.

Musikklyrikken kan også knyttes direkte opp til den antikke retorikken. Det har helt fra antikken vært et mer eller mindre nært forhold mellom retorikk og diktning. Det er likevel viktig å peke på at retorikkens opphavsmenn tydelig skilte mellom talekunst og diktekunst: talen skulle overbevise, mens eposet skulle underholde. Likevel gikk disse to uttrykksformene ofte over i hverandre. Diktingen ble retorisert og talen ble poetisert. Hos Cicero ser en at diktekunst og talekunst stort sett ble kategorisert som det samme. Det eneste som var forskjellig, var formen (Akslen 1997:29).

Den retoriske virkningen av musikklyrikk vil først og fremst være knyttet til patos. Tropene og figurene i diktet skal først og fremst bevege oss. Ordvalget i musikklyrikken kan også være med å fremme artistenes etos; vise deres egenart. Dette gjelder også i stor grad måten verbalteksten blir uttalt på. Et godt eksempel på dette er to versjoner av Lars Lillo Stenbergs "Hjernen er alene". Denne låten har en modernistisk tekst, hvor fremmedfølelse er et sentralt tema. Originalversjonen blir fremført av De Lillos, med vokalist Stenberg på vokal. Stenberg er kjent for sin særegne stemme, med en sped og noe engstelige stemmebruk. Denne stemmen er med på å sette et naivistisk preg på "Hjernen er alene", og gjør at en lett kobler antiheltimaget til gruppa. Seigmens' coverlåt av "Hjernen er alene" gir et helt annet inntrykk av artistene. Her er vokalen mørkere, tregere og mer faretruende enn i originalvarianten. Den mørke stemningen som dannes av vokalen, forsterkes av musikken. Her danner helheten et bilde av artistene som mørke og mystiske. I dette eksempelet ser vi at verbalteksten er den samme, men måten den blir fremført på gir en ulik presentasjon av musikerne. De Lillos`

versjon fremhever det naivistiske og folkelige imaget til gruppen, mens i Seigmens versjon er den mørke goth-stilen tydelig.

Det verbalspråklige innholdet i musikklyrikken er også med på å si noe om artistenes troverdighet, deres etos. Det at en sangtekst har noe viktig å fortelle, gjør at vi i større grad stoler på artisten. Dersom sangteksten oppfattes som intelligent, vil dette lett kunne overføres til artisten.³⁷

Når det gjelder bildets retorikk, finner en ikke dette like direkte omtalt hos de gamle antikkens retorikere. Ikke desto mindre bygger teorien rundt bildets retorikk på antikkens tanker. I dag er det vanlig å knytte de moderne bilde-retorikkteoriene til den franske essayisten og forskeren Roland Barthes. I 1964 publiserte han sin artikkel "Rhétorique de l'image", "Bildets retorikk". Artikkelen er et viktig bidrag til semiotikken. I artikkelen fokuserer Barthes på bildets språk. Barthes mente at bildene også måtte ha et retorisk språk. Siden det fantes en "billedlig tale" i litteraturen, var det stor mulighet for at en også fant noe litterært og språklig i bildet (Barthes 1994:22). Barthes tanker om bildets retorikk ligger til grunn for de sosialesemiotiske tankene som senere ble lansert av Van Leeuwen og Kress.

De visuelle bildene i en musikkvideo vil ofte fungere metaforisk eller metonymisk eller på et annet tropologisk vis, og bildene kan på denne måten tilføre videoen en dypere mening. På samme måte som det skrevne ordet "løve" kan leses som en metafor for mot og styrke, kan også et visuelt bilde av en løve fungere som en visuell metafor for de samme egenskapene. Et bilde av frihetsgudinnen kan fungere som en metafor for frihet og håp, på samme tid som det metonymisk representerer byen New York.

Bildet kan, i likhet med musikken og musikklyrikken, knyttes opp til en teksts patos, altså bevisst brukes til å bevege mottakeren. Dette kan bildet oppnå gjennom *det de viser*, for eksempel lykkelige eller ulykkelige mennesker, eller gjennom *måten de viser noe på*, for eksempel gjennom perspektivet (Kjeldsen 2004:264). Dersom et bilde av en person vises i froskeperspektiv vil det gi oss en følelse av å måtte se opp på personen (ibid).

³⁷ Lene Alexandras "My boobs are ok" kan kanskje stå som et omvendt eksempel på dette: <http://www.youtube.com/watch?v=aqGrgaQsIIE>, hentet 11.05.2010

I tillegg til patosfunksjonen kan et bilde legges frem som et bevis for en sak, og på denne måten overbevise mottakeren. Her vil det ha en logosfunksjon. Dette gjelder vanligvis fotografisk avbildning fra virkeligheten som har til formål å vise at noe er skjedd og hvordan det har skjedd. Noen politiske musikkvideoer benytter seg av denne logosfunksjonen. System of a Down's video "Boom"³⁸ viser autentiske bilder fra den verdensomspennende demonstrasjonen 15.02.2003 mot USAs invadering av Irak. Verbalteksten har et antikrigsinnehold, og bildene av millioner av mennesker verden over som demonstrerer mot krig, fungerer som et bevis på at antikrig er et tema det er bred oppslutning om.

I likhet med innholdet i verbalteksten, kan bildet ofte være viktig når det gjelder å fokusere på en persons karakter, det kan med andre ord ha en etosfunksjon. I musikkvideoen blir bildet ofte brukt til å fremme artistens image, og på denne måten tilføre artisten troverdighet.

Bildene i en musikkvideo vil i mange tilfeller være *polysemiske* (flertydige). Kjeldsen eksemplifiserer dette med å vise til at et bilde av en hund i et leksikon kan fungere som en *illustrerende fremvisning* som forteller leseren at slik ser en type hunderase ut. Et bilde av en hund i en nabo tvistsak kan fungere som en *dokumentarisk funksjon*, det kan være et bevis på at hunden løper inn i naboens hage (Kjeldsen 2004:268). Polysemien i bildet gjør at leseren selv er aktivt med på å skape mening (ibid). Vi finner også denne polysemien i musikk og verbaltekst (særlig i lyriske tekster som inneholder mange språklige bilder). Det at de tre hovedmodalitetene opptrer sammen i en musikkvideo, reduserer polysemien noe, da vi her vil tolke dem sammen.

I musikkvideoen er bilde, tekst og musikk nært knyttet sammen, og disse tre modalitetene utfyller hverandre og tilfører hverandre ny mening. Modalitetene kan sjeldent skilles fra hverandre uten at informasjon går tapt. Dette gjelder også for de retoriske virkemidlene. Musikkens, verbaltekstens og bildets retorikk er nøye knyttet sammen og er med på å forsterke og utdype hverandre.

³⁸ http://www.youtube.com/watch?v=XtF8T_uAvM, hentet 16.05.2010

4 ANALYSE AV ”TINNITUS I HJÄRTAT”

I analysedelen av oppgaven vil jeg ta i bruk noen av de teoriene som er kommentert i kapittel to og tre. Jeg skal analysere musikkvideoen ”Tinnitus i hjärtat” av det svenske bandet Bob Hund som en sammensatt tekst. Atle Skaftun representerer moderne tekstteori når han i boken *Litteraturens nytteverdi* (2009) peker på at analyse av en tekst bygger på en forståelse av språk og tekst som bestemmer hva som er relevante tilnærminger til teksten (Skaftun 2009:91). Utgangspunktet for denne analysen er det sosialsemiotiske synet på tekst som et resultat av semiotiske ressurser for å kommunisere. Språket er de ulike semiotiske ressursene og forholdet dem imellom. Skaftun hevder videre at det ikke alltid er like lett å sette ord på våre antagelser. Som vi har vært inne på tidligere, gjelder dette i stor grad for analyser som inneholder musikk. Musikken har tradisjonelt manglet et beskrivende språk, i motsetning til verbaltekst og bilder. Skaftun deler videre analysen inn i *tekstimmanent* analyse og *kontekstualiserende* analyse. Den tekstimmanente analysen er knyttet til analyseobjektets form og innhold, og representerer dermed den analyseformen som tradisjonelt har vært brukt i skolen. Den kontekstualiserende analysen er knyttet til analyseobjektets utenomtekstelige forhold, altså kontekstens betydning for meningen (ibid:92). Synet på hvorvidt en skal trekke inn tekstens kontekst i analysen har variert opp gjennom årene. Skaftun viser til at den kontekstualiserende lesemåten har blitt verdsatt de siste ti årene. Leserorienterte perspektiver innebærer i dag at tekstens mening knyttes opp mot leserens erfaring og omgivelser, og knytter på denne måten teksten til verden (ibid).

Fokuset på konteksten finner vi igjen i sosialsemiotikken. Vi så tidligere at sosialsemiotikken, representert ved Kress, definerte tekst som et resultat av bruk av semiotiske ressurser for å kommunisere, og gjorde teksten til et resultat av sosial handling. Synet på tekst som resultat av en sosial handling knytter den ytterligere til konteksten den oppstår i, og konteksten den leses i. Skaftun peker på at når en ser på enhver tekst som en sosial ytring, forkaster vi den opphøyde posisjonen en del tekster har hatt i den borgerlige kulturen (ibid:94). Vi får en forståelse av teksten som et eget sosialt univers, og dette vil ligge til grunn for den videre analysen her. Kontekstualiseringen av ”Tinnitus i hjärtat” vil blandes inn i en tekstimmanent analyse. Jeg skal først presentere teksten, for så å se på konteksten rundt den. Konteksten vil bli dratt med videre inn i selve analysen.

4.1 Kort om bandet

Bob Hund ble stiftet i 1991, og bandet har seks medlemmer. Musikken er vanskelig å beskrive, og bandet har ofte blitt klassifisert i den noe udefinierbare gruppen indierock, selv om vi finner tydelige innslag av både pop, punk og new wave i musikken. Indierock er en forkortelse for independent rock og siktet opprinnelig til én eller flere musikkstiler som ble gitt ut på uavhengige plateselskaper. I dag gir mange av bandene i denne kategorien ut musikken gjennom større plateselskap, og det er først og fremst selve musikkstilen, sjangeren, som fører til at band havner i gruppen. Selve musikk sjangeren, indierock, er vanskelig å definere, da den er preget av at artistene er opptatt av å spille sin egen musikk, uavhengig av noen fast sjanger. Dette gjelder også Bob Hund. Bandet lager sin helt egne musikk, som har element fra forskjellige andre sjangre som new wave, punk og electronica. Punk og new wave kjennetegnes ofte av en aggressiv vokal, aggressive og samfunnskritiske tekster og av artister med svarte klær, hanekam og piercing, altså et utseende som mange vil oppfatte som opprørske og aggressivt. Dette gjelder ikke Bob Hund. Her er tekstene ofte svært lyriske, med et innhold som ikke først og fremst er samfunnskritiske, men som skildrer dagligdagse situasjoner som det er lett å kjenne seg igjen i. ”De spelar musik för att vardagen inte räcker til³⁹”, er en kommentar som passer godt. De setter ord og musikk til både de gode og de vonde øyeblikkene i hverdagen. Musikkstilen, kombinert med en vokal som passer bedre til sangtekstene enn til selve instrumentalmusikken, gir et helt spesielt helhetsbilde. De fremstår ikke som idol, men mer som antihelter som kaver i vei i hverdagen. Både sangtekst, vokal og bandmedlemmenes utseende spiller tydelig på antiheltimaget. Det at sangtekstene fremføres på skånedialekt er med på å bygge opp denne oppfattelsen. Sangene er ofte styggvakre og fremstår som noe ”uferdige”, noe som er ytterlig med på å forsterke antiheltimaget.

Bob Hund fikk tidlig oppmerksomhet i Sverige, men det var først med coverlåten ”Ett fall & en lösning”⁴⁰ i 1997, at bandet slo igjennom for alvor. De har holdt en rekke konserter, først og fremst i Norden, men også ellers i Europa. Etter 2003 har det ikke kommet noen utgivelser fra Bob Hund, før *Folkmusikk för folk som inte kan bete seg som folk*, kom i 2009. Det er fra denne platen ”Tinnitus i hjärtat” er hentet.

³⁹ Sitatet er fra bandets egne hjemmesider: <http://www.bob-hund.com/>, hentet 11.03.2010

⁴⁰ Denne sangen er en coverversjon av det amerikanske punkbandet Pere Ubus ”Final Solution”

4.2 ”Tinnitus i hjärtat”

Musikkvideoen ”Tinnitus i hjärtat” faller stort sett inn midt mellom Even Ruuds andre og tredje gruppe (side 49). Den tar utgangspunkt i en stemning, men vi finner likevel en slags narrativ handling her. Videoen er gjennomført lyrisk, både med tanke på verbaltekst, bilde og musikk. Stemningen som presenteres er vond og ikke lett å sette ord på, og formidles først og fremst gjennom språklige bilder kombinert med visuelle bilder. Selve musikken gir stemning et lettere preg, noe som vil bli tatt opp senere i analysen. Videoens siste del, faller inn under Ruuds første gruppe, performancevideoene. ”Tinnitus i hjärtat” blir dermed et eksempel på hvor vanskelig det kan være å plassere musikkvideoene i grupper.

Analysedelen vil videre bli delt opp i flere underkapittel. Den begynner med et kort blikk på konteksten til videoen, før selve analysen. Det er naturlig å ha verbalteksten som et utgangspunkt, da oppgaven har en norskfaglig vinkling. På samme tid må jeg understreke betydningen av å lese musikkvideoen som helhet. Verbalteksten er svært åpen, og kan tolkes i flere retninger. For eksempel kan tittelen lett peke i retning av kjærlighets sorg, da hjertet er et kjent symbol for kjærlighet. De visuelle bildene kombinert med musikken avgrensner meningsinnholdet noe. Verbalteksten i ”Tinnitus i hjärtat” har en tydelig lyrisk oppbygging med fem strofer, hvor én av disse blir gjentatt tre ganger, refrenget i sangen. Det poetiske bildet er et grunnleggende element. Hele sangteksten er satt sammen av metaforer. Denne måten å bygge opp lyrikk på ble hyllet av Aristoteles, som i sin omtale av metaforer kalte denne billedskapende evnen for selve ”tegnet på naturgaven”(Kittang 1998:61). Sangtekster skiller seg noe fra annen lyrikk ved nettopp dette at det er poetiske bilder som bærer teksten frem, i større grad enn rim og metrum i teksten. Sangtekstens rytme er ofte knyttet opp til rytmen i musikken, og den trenger derfor ikke ha samme fokus på metrum og rim som klassisk lyrikk. Atle Kittang og Asbjørn Aarseth definerer poetiske bilder som: ”Etthvert utsagn i en poetisk kontekst som formidler en eller flere sansekvaliteter” (Kittang 1998:66). Det finnes ikke noen forklaring på hvilken mening som ligger i de ulike bildene, og oppfattelsen av dem vil alltid være subjektiv, og bestemt av konteksten rundt dem. I denne forbindelse har musikkvideoen en fordel fremfor andre lyriske verk; den har i tillegg til verbaltekst visuelle bilder og lyd/musikk som hjelper til med å tolke de språklige bildene, og den danner viktige element i konteksten for den lyriske teksten.

4.2.1 Kontekst

”Tinnitus i hjärtat” er den første musikkvideoen fra albumet *Folkmusikk för folk som inte kan bete seg som folk*, og som albumet kom også videoen ut i 2009. Det er det svenske filmselskapet Conjunction som står bak produksjonen av musikkvideoen. ”Tinnitus i hjärtat” er Bob Hunds første offisielle video på seks år.

Vi var mange som ventet i spenning på dette albumet, og ikke minst på den påfølgende turnérunden. Og bandet skuffet ikke. Bob Hund var lett gjenkjennelig, på samme tid som noe nytt var blitt tilført. Her fant mange ”blodfans” igjen den skånske sjarmen, de lyriske tekstene og de fantastiske riffene som er med på å gjøre musikken så sympatisk. Det siste albumet Bob Hund ga ut før pausen, nemlig *Stenåldern kan börja*, blir sett på som et skandinavisk kultalbum, og det blir av mange regnet som Bob Hunds høydepunkt. Faren for å falle var dermed stor. Derfor måtte *Folkmusikk för folk som inte kan bete seg som folk* inneholde noe nytt for ikke å bli sett bare i lys av forgjengeren. Selve platecoveret består av tittelen, *Folkmusikk för folk som inte kan bete seg som folk*, gjentatt flere ganger. Tittelen er skrevet på en tavle, og gir assosiasjoner til gamle avstraffelser i skolen, hvor elevene måtte skrive for eksempel ”Jeg skal ikke lyve” hundre ganger, og dermed lære av dette. Dette coveret kan leses som en kommentar til det bandet hadde jobbet mye med de siste seks årene, nemlig bandet Bergman Rock. Bergman Rock består av de samme medlemmene, men her synger de på engelsk. Dette bandet har aldri oppnådd samme status som Bob Hund. Kanskje platecoveret til *Folkmusikk för folk som inte kan bete seg som folk* og tittelen var et svar til den delen av fansen som ikke var fornøyd med det engelske konseptet og som ønsket seg Bob Hund tilbake?

Bob Hunds image har som sagt alltid ligget nær antiheltens. Her fremstår ikke bandmedlemmene som kule og vellykkede, men tvert imot som usikre, hjelpeløse og nerdete. Det beste eksempelet på dette er kanskje musikkvideoen til gjennomslagslåten, ”Ett fall och en lösning”⁴¹. Musikken i denne sangen ligger nær opp til den opphavelige punklåten, ”Final solution”. De amerikanske tekstene er oversatt til skånsk. Videoen viser en opptreden av bandet, og den er i svart/hvitt. Musikken er tydelig punkinspirert og vokalen står i en sterk kontrast til denne. Vokalist Öbergs stemme virker noe hjelpeløs og sart, og i kombinasjon med en bred skånedialekt, blir resultatet noe en absolutt ikke venter seg av

⁴¹ <http://www.youtube.com/watch?v=PDRYBIKm-BA>, hentet 09.03.2010.

instrumentalmusikken. Det noe hjelpeløse inntrykket stemmen gir, blir understreket av bildene av vokalistene. Han fremstår som en tynn og keitete gutt som prøver å leve opp til popstjerneimage. Inntrykket er basert på en blanding av klær, frisyre, ansiktsuttrykk, en komisk dans, og ikke minst en mer eller mindre mislykket sjonglering med mikrofonen. De visuelle bildene kan leses som en ironisk kommentar til popindustriens idolfiksering, men det er også et godt bilde på Bob Hunds antiheltimage. Noe av det som er nytt med *Folkmusikk för folk som inte kan bete seg som folk* er image. Selve bandet fremstår på mange måter som en noe eldre utgave av seg selv, men vokalist Öberg har beveget seg fra å være en keitete og nerdete gutt, til en noe mer androgyn fremtoning. Både i videoen ”Tinnitus i hjärtat” og på den påfølgende konsertturneen, var Öberg ikledd lange hvite hansker, perlekjede og maske.



Disse bildene illustrerer imageskiftet. De to første bildene er platecover fra henholdsvis *Ett fall och en lösning* og *Stenåldern Kan Börja*, mens det tredje bildet er hentet fra en konsert etter lanseringen av *Folkmusikk för folk som inte kan bete seg som folk*.

Dette er på mange måter med på å understreke at Bob Hund er tilbake i et nytt format. Enkelte fans ble litt skuffet over platen og mente den var for snill, den inneholdt for lite punk og rock og for mye pop. På samme tid var dette gjenkjennelig musikk, som med sin skånske uttale og sine tekster som var til å tenke over, absolutt Bob Hund, slik en husket dem fra *Stenåldern kan börja*.

4.2.2 ”Tinnitus i hjärtat” - reklamefunksjon

Når en skal analysere en musikkvideo, er det i tillegg til tekstens kontekst, også viktig å kjenne til hva det er teksten ønsker å oppnå. Siden ”Tinnitus i hjärtat” var den første videoen som ble publisert etter Bob Hunds seks år lange pause, fikk den et spesielt reklameansvar. ”Tinnitus i hjärtat” fikk ansvaret for å presentere det nye Bob Hund for publikum. Det må ha vært et poeng å både treffe den gamle ”blodfansen” på samme tid som en skulle kapre nye fans. Videoen måtte på mange måter presentere det velkjente med Bob Hund på samme tid som noe nytt måtte tilføres. Verden hadde forandret seg i løpet av de siste seks årene, og det måtte videoen gjenspeile.

I kapittel tre forklarte jeg at den musikkvideoen i dag ikke trenger å være så oppsiktsvekkende som 80-tallets musikkvideoer og de rene reklamefilmene må være fordi det ikke er selve videoen som har hovedansvaret for å fange leserens oppmerksomhet. Ansvarer ligger i selve låten. Siden MTVs rolle har forandret seg så mye, vil de fleste i dag møte musikkvideoen etter de selv har søkt den opp på nettet. Dette gjør en oftest etter at en har lagt merke til selve sangen, selve musikken. Dagens musikkvideo trenger dermed ikke å fokusere på at den skal få leserens oppmerksomhet i like stor grad som musikkvideoene måtte tidligere. Musikkvideoen ”Tinnitus i hjärtat” er derfor ikke i utgangspunktet oppsiktsvekkende. Men den skal likevel selge flere produkt:

For det første skal videoen selge det nye Bob Hund. Vokalistens noe androgyne kostyme, representerte et nytt image. Sammen med at musikken kanskje er litt mer pop og litt mindre punk, viser det en ny tid i gruppens historie. Dette kostymet har vært kjennetegnet på den omfattende konsertturneen som fulgte utgivelsen av *Folkmusikk för folk som inte kan bete seg som folk*. Det ble et kjennetegn på det nye Bob Hund. Dette nye imaget som musikkvideoen lanserer, er kanskje den viktigste reklamefunksjonen til videoen.

Musikkvideoen skal på samme tid selge det gamle Bob Hund. Den skal vise at dette er samme band med den samme besetningen. Dette tar verbalteksten seg av i stor grad. Underfundige språklige bilder, som viser følelser i større grad enn de forteller om dem, er typisk for det gamle Bob Hund. Bandet har også beholdt sitt antiheltimage i videoen. Her mangler den glamorøse konstruksjonen av popstjernene. Ser en bort fra vokalistens kostyme, er dette fortsatt en gjeng med uhøytidelige musikere. Både bandmedlemmenes utseende, og de kulissene videoen er spilt inn i, er med på å understreke dette. Temaene som blir tatt opp er også hverdagslige. De blir vist frem i bilder, som er så pass åpne, at de fleste vil kunne relatere hendelser fra sitt eget liv til disse temaene, og på den måten gjøre Bob Hunds musikk til en del av ens egen historie. Den skånske dialekten, kombinert med den særegne stemmen til Öberg, er også et kjennetegn på Bob Hund, slik vi husker dem.

For det tredje, skal musikkvideoen selge den aktuelle låten. Det gjør den med at den utdyper verbalteksten. Forbindelsen mellom musikk, verbaltekst og visuelle bilder er tett, og fører til at musikkvideoen gir en større opplevelse av låten enn vi bare får ved å høre den. Den tilfører kanskje ikke så mye nytt, men er fokusert på å forstørre opplevelsen. Musikkvideoen er med på å gjøre låten til ”musikk når hverdagen ikke strekker til”.

”Tinnitus i hjärtat” er først og fremst en lyrisk video, hvor det lyriske i verbalteksten forsterkes av bildene og musikken. Det estetiske uttrykket er gjennomgående. Selv om det kunstneriske aspektet i videoen er sterkt, er det likevel viktig å også være bevisst på videoens reklamefunksjon. Kjennskap til musikkvideoens forskjellige intensjoner, er kanskje særlig viktig når vi nå videre skal analysere videoen og se nærmere på de retoriske virkemidlene i teksten.

4.2.3 Analyse

Dersom en tar utgangspunkt i Eisensteins modell, ”den vertikale montasje” (side 61), er lyd og bildeforholdet i ”Tinnitus i hjärtat” delvis overlappende. Hele videoen viser vokalisten, mens han synger, men i størstedelen av videoen får vi ikke se hva/hvem som lager den instrumentale musikken. På samme tid må lyd- og bildeforhold sies å være komplementært i første del av videoen. Her forteller lyd og bildesiden gjensidig noe om hverandre, de utdyper hverandre. Bildet viser en syngende vokalist, men ikke i en vanlig opptredensituasjon. Vokalisten spiller et skuespill, som hjelper til med å formidle videoens informasjon. Videoens siste del er stort sett bare overlappende. Her vises bandet mens de spiller og synger sangen. Som tidligere nevnt, den vertikale montasje er et filmteoretisk begrep, og det skiller ikke mellom lyd og verbaltekst. Dette skillet er imidlertid viktig for denne oppgaven, da disse to modalitetene har forskjellig informasjonsansvar i en sammensatt tekst.

De retoriske virkemidlene i ”Tinnitus i hjärtat” må leses ut fra sjangertilhørighet, og ut fra hva videoen ønsker å oppnå. I retorikken bruker vi de tre hovedveiene patos, logos og etos når vi ønsker å påvirke noen. Når det gjelder sjangeren musikkvideo, så vi i kapittel tre at det først og fremst ble fokusert på patos og etos. ”Tinnitus i hjärtat” er en gjennomført lyrisk video, noe som vises i både verbaltekst, bilde og musikk. Dette gjør at det særlig er patosfunksjonen som er vektlagt. I og med at denne videoen var den første som ble lansert etter Bob Hunds pause, må inventiofase ha vært viktig. Her skulle det samles musikalske, billedlige og verbaltekstlige argument som både skulle overbevise fansen om at dette fortsatt var Bob Hund, men fansen skulle også overbevises av selve sangen, det kunstneriske aspektet.

”Tinnitus i hjärtat” skal altså overbevise oss om at dette fortsatt er Bob Hund, på samme tid som noe nytt har kommet til. For Bob Hund før pausen i 2002, var mye av bandets egenart og image basert på vokalist Öbergs karisma. Hans sjelfulle stemme kombinert med verbalteksten

var viktig. I tillegg var bandets antiheltimage viktig for troverdigheten deres. Dette imaget gjorde det lettere å tro på sangtekstene deres, som ofte handlet om hverdagsproblem eller hverdagslykke. I den klassiske retorikken kalles dette grepet for exordium, og det hører til under retorikkens dispositio. Dispositio er den delen hvor de tanker og ideer som ble samlet inn i inventio, blir ordnet. Under exordium skal taleren komme i kontakt med, og på god fot med, tilhørerne (Lindhart 1987:51). Det er vanlig å fremheve sin ydmykhet for å fremstille seg selv i et positivt lys, og det er nettopp dette Bob Hund oppnår med antiheltimage sitt. Imageet stod på mange måter i kontrast til musikken, som hadde et tydelig preg av pønk, og denne kontrasten var på mange måter det som gjorde Bob Hunds musikk så unik. Mange av antiheltvirkemidlene ser vi igjen i ”Tinnitus i hjärtat”.

I åpningsscenen i ”Tinnitus i hjärtat” blir vi umiddelbart klar over at noe er forandret. Her møter vi en utkledd androgyn figur, i stedet for de folkelige bandmedlemmene.

Åpningsmusikken bærer mer preg av pop, enn av pønk og rock. Men idet vokalisten begynner å synge, blir den tidligere fansen beroliget. Både stemme, lyrikk og dialekt er overbevisende. Dette er fortsatt Bob Hund, og dette er fortsatt vokalist Thomas Öberg, som på sin naive måte kommer med sine kloke ord og sin hverdagsfilosofi. Ved å vise vokalisten i ny stil, på samme tid som den karakteristiske vokalen og verbalteksten blir beholdt, fremstår videoen som overbevisende og troverdig i løpet av få sekund. Vokalistens etos er altså et viktig argument fra første sekund.

Verbalteksten i ”Tinnitus i hjärtat” var utgangspunktet mitt for å velge denne videoen. Den er skrevet av vokalist Thomas Öberg. Det er en sangtekst som har mange virkemidler å gripe fatt i, og den vil derfor kunne være nyttig å bruke i undervisningssammenheng. Selve tittelen, ”Tinnitus i hjärtat”, sier mye om hva vi har i vente. Tinnitus er vanligvis en medisinsk term for bilyd i øret, noe som oppleves som svært ubehagelig for innehaverne. Når denne bilyden befinner seg i hjertet, sier det seg selv at det ikke er godt. Hjertet er et kjent symbol på følelser og her handler det om en psykisk reaksjon på noe vondt som har skjedd. Tittelen er et godt eksempel på Bob Hunds evne til å bruke språket og dets bilder for å få frem følelser som ellers ikke er lette å sette ord på. Tittelen er også et eksempel på bandets evne til å gripe fatt i dagligdagse hendelser og på den måten treffe publikum. For hvem har vel ikke hatt tinnitus i hjertet en eller annen gang? Selve sangteksten er som følger:

Tinnitus i hjertet

Vi har tinnitus i hjertet
På grund av i morse
Vi hør signaler vi inte förstår
Som Väcker känslor vi inte formår

Som ett norrsken
En sovande uggla
Traffad av splitter
Mitt i en mening

Och det finns innebörd
Och den är oerhörd
Men den drabbar oss mest
Med sin försening!

Solsystem till nervsystem
15 sekunder av alt
Från genombrott
Till sammanbrott
15 sekunder av alt
15 sekunder av alt

Att känna alla
Eller ingenting alls

Sväljer du kravmärkt
Eller tuggar du grishals?

Mina problem
Har skaffat sig egna drömmar
Mitt synsätt har spruckit upp
Och fått nya lösa sömmar

Solsystem till nervsystem
15 sekunder av alt
Från genombrott
Till sammanbrott
15 sekunder av alt
15 sekunder av alt

Från solsystem
Till nervsystem
15 sekunder av alt

Från genombrott
Till sammanbrott

15 sekunder av alt
15 sekunder av alt

Åh vi har tinnitus i vårt hjärta

(teksten er klippet direkte fra www.bob-hund.com)

Verbalteksten er bygget opp av språklige bilder, som er satt sammen i strofer av ulike lengde. Variasjonen på strofelengden henger sammen med musikken. Sangteksten har et lyrisk vi, som kan tolkes som en inkludering av leseren. Men når vi ser videoen, ser vi at aktørene er

bandmedlemmene, og dermed er det lett å tenke at ”vi” er dem. Denne nære koblingen mellom de visuelle bildene og den verbale teksten, kan kalles for utdyping dersom vi bruker Van Leeuwens teorier om informasjonskopling (side 33), og da utdyping i form av spesifisering. Bildene utdyper teksten og forteller oss at vi er bandmedlemmene.

Sangteksten begynner med å fortelle at ”vi” har tinnitus i hjertet på grunn av noe som har skjedd i morges. Det dreier seg altså om en konkret hendelse som har ført til denne tilstanden. På samme tid som vi får høre dette, viser de visuelle bildene vokalisten som sitter iført sitt smykke, sine hansker og sin maske. Han er kledd i hvitt og er tydelig forknytt. Dette ser vi på måten han sitter på, og senere på måten han står på (se bildet).



Personen er en tydelig illustrasjon på den vonde følelsen som skildres. Det er et stort samsvar mellom sangtekst og bilde. Begge forteller altså på hvert sitt vis om en vanskelig følelse. Goodwin ville kalt bildenes forhold til musikk og verbaltekst for illustration (side 60). Bildene som brukes illustrerer en stemning i låten. Den dystre stemningen blir også understreket av den noe såre stemmen til vokalisten. I tillegg blir enda en semiotisk ressurs, i form av dunkel belysning, brukt til å fremheve den dystre stemningen. Selve instrumentalmusikken derimot, er noe lystigere, og blir en kontrast til den alvorlige stemningen. Den raske rytmen og de elektroniske bakgrunnslydene gir et mer optimistisk inntrykk. Når denne musikken kombineres med sangteksten og de visuelle bildene, fører det til at følelsen blir mer hverdagslig, og ikke så alvorlig. Optimismen i musikken gir en følelse av at dette er en av de episodene som kan oppstå mellom mennesker som er glade i hverandre, og som kjennes svært vanskelig når den står på, men som vil gå over. Optimisme, til tross for vanskelige følelser, er noe som går igjen i mange av Bob Hunds sanger.

I tillegg til at sangtekst og visuelle bilder fungerer som kohesjonsmekanismer i form av å være informasjonskoplinger som utfyller hverandre, er også rytmen en viktig kohesjonsmekanisme. Den raske rytmen i musikken blir i starten av sangen forsterket ved at vokalisten dels beveger bena sine i takt med musikken, og senere ved at han sitter og rigger frem og tilbake på stolen, i takt med musikken. Når han rigger frem og tilbake, understreker også perlekjedet tydelig rytmen. Både musikken, de visuelle bildene og sangteksten følger hverandre rytmisk i tid. De visuelle bildene og musikken skifter idet sangteksten tar en ny vri, noe som gir en harmoni i teksten og gjør at den oppleves som en helhet på samme tid som det fører teksten fremover.

Etter presentasjonen av temaet som ble gitt i begynnelsen av sangen, følger en utdyping av hva tilstanden innebærer. ”Vi” hører signaler som ”vi” ikke forstår, noe som fører til følelser som ikke kan kontrolleres. Verbalteksten bruker videre sammenligninger for å utdype denne følelsen. Den blir sammenlignet med et nordlys og med en sovende ugle som blir truffet av splintrer. Kanskje kan dette peke på at hendelsen kom plutselig og voldsomt? Strofens siste vers, ”mitt i en mening”, altså midt i en setning, forsterker følelsen av at noe vondt plutselig har blitt uttalt. Idet verbalteksten skifter fra presentasjon av tema til å utdype følelsen, skifter også det visuelle bildet. Vokalisten har reist seg, og befinner seg nå stående i en stor sal. Fortsatt svært forknytt, med lutende skuldre. Kroppen beveger seg ennå, nærmest umerkelig, til takten. I disse to første sekvensene av videoen, ser vokalisten rett framfor seg. Det er ingen kontakt med tilskuerne, og det virker som sangteksten er en indre monolog. Öbergs fremtoning her er nærmest komisk. Han er så overdrevent forknytt, og denne kroppsholdningen, kombinert med det noe utradisjonelle antrekket, gir et komisk bilde. Den totale mangelen på selvhøytidelighet som ligger i bildet, har vært gjennomgående i Bob Hunds presentasjon av seg selv gjennom hele karrieren. I ”Tinnitus i hjärtat” er dette bildet med på å ta litt av alvorret bort fra stemningen. Både lyssettingen, bruken av de språklige bildene i verbalteksten og fremstillingen av Öberg er sterke patosapeller som skal sette oss i en bestemt stemning. For stor bruk av patos kan være uheldig da teksten fort kan bli pompøs og ufrivillig komisk. Denne overdrevne framstillingen av Öberg som vi ser her, er med på å dempe det følelsesmessige spillet ganske mye.

I det vokalisten vises stående, forandrer musikken seg noe. Vi hører en nærmest forundret og spørrende lyd mellom hver av strofene. Det er akkurat som om musikken og vokalisten

kommuniserer med hverandre, dette fører til styrket kohesjon i videoen. Van Leeuwen kaller denne kohesjonsmekanismen for dialog (side 34).

Neste gang bildet skifter, har vokalisten igjen satt seg ned, og han ser nå direkte på tilskuerne, noe som skaper en nærhet, en følelse av å bli inkludert. Han sitter i en slags stue, og vi skimter at det er andre mennesker rundt ham. Under dette bildet kommer verbaltekstens tredje verselinje. Denne fortsetter med å utdype følelsen. Det fokuseres på at det er en klar og voldsom budskap i noe som har blitt sagt. Jeg tolker verselinjen ”Med sin försening” dit hen at noe burde ha blitt sagt før. Her er det et budskap som kommer frem alt for sent, det har muligens vokst seg stort før det blir slengt ut. Teksten kan leses som en kommentar til språkets kraft, og med språk mener jeg både verbalt og ikke verbalt språk. Vi forstår, ut ifra verbalteksten, at det dreier seg om en krangel. Disse siste strofene får en ekstra tyngde, i og med at vokalisten nå ser rett på oss. Han kommuniserer nå med tilskuerne, i stedet for den indre monologen han fremsa tidligere. Denne ekstra intensiteten som oppstår når vokalisten henvender seg direkte til leseren, blir ytterligere understreket ved at også musikken blir mer intens. De to siste verselinjene i denne tredje strofen, ” Men den drabbar oss mest Med sin försening!”, blir nærmest ropt ut. Instrumentalmusikken blir også mer intens, det kommer flere instrument inn. Intensiteten bygger musikkvideoen opp mot refrenget.

Refrenget innledes med ” Solsystem till nervsystem”, noe som peker på noe som går fra det store, ytre til det mindre indre. Solsystem kan være et bilde på det som skjer rundt oss, utenfor oss, og som vi ikke har kontroll over, mens nervesystemet handler om det som skjer inne i oss. En ytre hendelse som overføres til en kroppslig følelse. Ordet ”system” kan vise til en helhet av deler som hører sammen. Både innen solsystemet og nervesystemet vil forandringer i et element sannsynligvis påvirke andre element. Disse delene som til sammen utgjør en helhet, blir understreket i det visuelle bildet som vises når refrenget synges. Nå er personene rundt frontfiguren tydelige. Det er bandmedlemmene som sitter samlet rundt et bord i stuen og ser dystre ut. Disse kan òg ses på som forskjellige deler i helheten Bob Hund. At dette dreier seg om en krangel, blir tydelig nå. Ett av medlemmene er åpenbart ute av seg. Han reiser seg halveis opp og er tydelig fortvilet. Idet han setter seg ned, tørker han seg over øynene, som for å tørke bort tårer. På samme tid som denne personen reiser seg, er det to andre som også reiser seg halveis opp, disse er mer aggressive og må roes ned av to andre bandmedlemmer.

Refrenget fortsetter, mens det vises et nærbilde av triste bandmedlemmer, som mumler refrenget for seg selv, ettertenksomt. Sangteksten kommenterer hendelsen med: ”15 sekunder

av alt, från gjenombrott, till sammanbrott”, som kan leses som en kommentar på hvordan 15 sekund kan forandre alt. En kan gå fra en følelse av gjennombrudd til en følelse av sammenbrudd i en krangel, på grunn av av en kommentar. Noen få ord kan raskt velte hele verdenen rundt en. Disse to verselinjene er med på å gjøre at tilskuerne kan relatere sangen til sitt eget liv, og dermed få et personlig forhold til den. Følelsen av at noen få sekunder fører til store ødeleggelser, kjenner de fleste, og hvem har ikke ønsket å få gjort om igjen noen få sekund? Gjenkjennelsen de fleste lesere opplever her kan kalles for *subjektiv relevans* (Smidt 1998:33). Den subjektive relevansen kan være svært forskjellig fra leser til leser, men opplevelsen av subjektiv relevans er som oftes viktig for leserens regresjonsinteresse og progresjonsinteresse⁴². Bare det som oppleves som relevant, kan få betydning for et menneske, enten det dreier seg om personlig utvikling, eller om samhörighet og bekræftelse.

Strofen ”15 sekunder av allt” gjentas to ganger i refrengets slutt. Gjentakingen, kombinert med de alvorlige og ettertenksomme ansiktene som vises, gir strofen en ekstra tyngde og bringer et nytt tema inn i diktet. ”15 sekunder av allt” tematisere tiden. Det blir understreket at tiden er ugjennkallelig.

Også gjennom refrenget blir verbalteksten utdypet av de visuelle bildene; de er med på å utdype innholdet, og på denne måten binde teksten sammen. Det at musikken på samme tid blir mer intens, er viktig både for tekstbindingen og for forståelsen av teksten.

Stuen bandet befinner seg i, er innredet i 70-talls-stil. Den ser ut som et rom som har stått urørt siden den tiden. Dette er med på å forsterke Bob Hunds image. Her er det ingenting som minner om urbanitet eller glamorøst kjendisliv. De øvrige bandmedlemmene er kledd i svarte klær og de er ikke utstyrt med masker eller andre kostymer. Vokalistens fremstår som en kontrast til resten av bandet, maskert og i sine hvite klær. Han fremstår for meg mer som et symbol på tinnitusen i hjertet enn som et medlem av bandet. Han *er* på en måte tinnitusen i hjertet. Öbergs fremtoning i videoen blir en visuell metafor. Det kan se ut som om det er hans nærvær som fører til den anstrengte situasjonen, eller omvendt.

⁴² ”I progresjonsinteressen er kravet om subjektiv relevans kombinert med et ønske om å kjenne at en utvikler seg, et ønske om å prøve noe nytt. Slik finnes det hos alle elever både et *behov for subjektiv relevans* og et *behov for utvikling* som forutsetter subjektiv relevans” (Smidt 1988:33).

Følelsen av at vokalisten symboliserer tinnitusen i hjertet blir forsterket i neste sekvens av musikkvideoen. Dette er et parti med bare instrumentalmusikk, ingen verbaltekst. Vi ser at vokalisten er tilbake i den store salen. Han beveger seg fremover, mens han gjør truende bevegelser med hendene. Det ser ut som om han kaster en forbandelse på noen. Musikken er også alarmerende her. Den samme sekvensen spilles om og om igjen. Vokalisten har truffet på resten av bandet og rettet sine truende armbevegelser mot ett av medlemmene, som straks faller bakover. Mannen som faller er den samme som tidligere var tydelig berørt av stemningen. Han blir fanget opp i fallet av to av de andre bandmedlemmene. Denne situasjonen gjentar seg to ganger. Tredje gangen er det nok med bare en liten dytt med vokalists pekefinger, for at mannen skal falle. Idet mannen faller, forandrer musikken seg ørlite. Den går fra å være urovekkende til å bli mer bekreftende. Det urovekkende skapes ved at samme gitarsekvens gjentas om og om igjen, uten å avsluttes, noe som gir en følelse av at alt kan skje i fortsettelsen. Etterhvert blir det lagt til en avslutning, noe som gjør sekvensen mer endelig. På samme tid blir bevehelsene til vokalists – eller tinnitusen i hjertet – mer selvsikre. I begynnelsen kunne det se ut som om han øvde, men nå er vedkommende sikker på utfallet. Mannen som blir utsatt for ham, kommer til å falle. Handlingen blir mer bevisst, og dermed enda verre. Det at mannen gang på gang blir fanget opp av de andre medlemmene, er med å forsterke det tidligere inntrykket av at dette er vondt nå, men det kommer til å gå bra.

Sekvensen kan knyttes til Andrew Goodwins teori om sammenhengen mellom musikk og bilde. Goodwin hevder at musikkvideoen i stor grad bygger på visuelle bilder som allerede finnes som en konsekvens av musikken. I denne delen av ”Tinnitus i hjertet” kan en tenke seg at det urovekkende som musikken symboliserer, blir fanget opp av de visuelle bildene som vises. Den urovekkende musikken blir Goodwins ”signifiers”, altså det som referer til noe, mens de visuelle bildene av den truende tinnitusen blir Goodwins ”signifieds”, altså tegnene det refereres til.

Etterhvert blir musikken lettere, og vi nærmer oss en ny sekvens. Her ser vi tinnitusen/vokalisten liste seg opp en trapp, han kommer snikende inn på oss. Fra dette punktet skiller verbaltekst og bilde lag. De visuelle bildene lever sitt eget liv, og de utfyller ikke verbalteksten i samme grad som før. Vokalisten synger fortsatt, men samspillet mellom musikk, bilde og verbaltekst er ikke lenger like stor. I det vokalisten begynner å synge igjen, har han satt seg ned, klar til sprang. Han ser ut som en sprintløper som er klar til start. De

visuelle bildene gir en følelse av at tinnitusen i hjertet ligger på lur, og den er klar til å angripe når vi minst venter det.

Det skjer også en forandring i selve verbalteksten. I stedet for å bruke flertallspronomen som ”vi” og ”våre”, brukes det her entallsform som ”Mitt” og ”mina”. Det stilles òg direkte spørsmål til ”du”. I denne delen av verbalteksten er det en dialog mellom sender og mottaker. Sangteksten henvender seg direkte til oss som lesere, noe som skaper en fortrolighet. Dialogen blir imidlertid noe undertrykket av de visuelle bildene. De viser vokalisten som ser stivt fremfor seg mens han uttaler ordene som om det var en monolog. Verbalteksten i denne sekvensen, setter motsetninger opp mot hverandre. Å kjenne alt blir satt opp mot det å kjenne ingenting. Videre spørres det om en svelger ”kravmärkt”. Varer som er ”kravmärkte”, har fått et merke fordi de tar et spesielt hensyn til miljø, omsorg for dyr og de tar et sosialt hensyn. Med andre ord, ”kravmärkt” kan leses som en metonymi for politisk korrekte varer. I ”Tinnitus i hjärtat” blir dette satt opp mot å spise grisenakker, som i denne forbindelsen virker noe barbarisk. ”Kravmärkt” kan leses som et symbol på kultur, mens å ”tugga grishals” kanskje mer symboliserer noe utemmet og barbarisk. Muligens symboliserer kontrastene det som kan føre til krangel? De visuelle bildene som vises parallelt med at verbalteksten synges, tyder på det. De virker som en amplification (side 60), de hjelper oss å tolke teksten. Denne strofen er på mange måter typisk for Öbergs tekster, de er uforståelige og klokkeklare på samme tid. De spiller på subjektive følelser, og det er derfor vanskelige å gi en objektiv analyse av dem. I denne sangteksten blir referansen til disse dagligdagse uttrykkene en kontrast til de lyriske bildene vi ellers finner. Det river oss ut av den lyriske illusjonen og plasserer oss i den virkelige verdenen igjen.

I den neste strofen får vi en prosopopeia, en personifikasjon. ”Mina problem Har skaffat sig egna drömmar” fremstår på en måte som veldig trist. Problemene har tatt overhånd og lever sitt eget liv. På samme tid gir ordet ”drømmer” håp. I den påfølgende personifikasjonen finner vi en liknende dobbelthet. At ”Mitt synsätt har spruckit upp” er alarmerende. Det en har trodd på, er ikke lenger virkelig. På samme tid har det fått nye løse sømmer, altså har et nytt syn begynt å etablere seg⁴³. Mens vokalisten synger dette, viser de visuelle bildene at han står bak et bambusforheng og nærmest lurar inn i stuen hvor de andre medlemmene sitter. Han er ikke

⁴³ Denne verselinjen kan også tolkes dit hen at det bare fortsetter å rakne og rakne for jeg-personen, den er altså polysemisk. Vi får heller ikke hjelp fra musikk eller bilder i tolkningen her. Min tolkning skyldes nok i stor grad mitt kjennskap til tema i Bob Hunds tidligere verbaltekster.

en del av gruppen. I denne sekvensen driver musikken teksten fremover, med en jevn og rask rytme, forårsaket hovedsaklig av trommer og bassgitar. Musikken er den samme her som i låtens innledningsfase. Den er jevn og forutsigbar. Mot slutten av strofen, bygger både instrumentalmusikken og vokalen seg opp, og informerer oss om at nå kommer et nytt refreng.

Refrenget begynner på samme måte som sist, og bandet er samlet i en ubehagelig krangel i stuen. Også i dette bildet blir takten i musikken forsterket av at lyset blinker svakt, i samme rytme. Men nå skifter stadig bildet. Når vokalisten synger ”Från genombrott”, vises et bildet av bandet som sitter oppstilt og nærmest poserer. Alle er alvorlige, og lyssettingen er med på å understreke den dystre stemningen. Vokalisten sitter litt fra de andre og skiller seg tydelig ut i sine hvite klær, og med sin lutende holdning. Han er fortsatt et bilde på stemningen, på det jeg tolker som tinnitusen i hjertet. I det neste verselinje synges; ”Till sammanbrott”, skifter bildet igjen. Bandet er nå samlet i den store salen, og nå er det vokalisten som faller baklengs og blir fanget opp av de andre. Også her øyner vi et lite håp gjennom de visuelle bildene. Ordene ”Till sammanbrott” uttales samtidig med at vokalisten faller bakover, men det at han blir fanget opp av de andre medlemmene, gir håp. Bandet fremstår som et system, på lik linje med solsystemet og nervesystemet. Når én faller, må han fanges opp, for at systemet skal fortsette å fungere. I det refrengets siste verselinje, ”15 sekunder av alt”, blir sunget, skifter bildet igjen. Vokalisten er plassert i stuen og ser rett på oss. Igjen får vi en følelse av at han snakker direkte til oss, noe som fører til at denne verselinjen virker sterkere på oss. Verselinjen blir gjenntatt, men nå ser ikke vokalisten på oss lenger. Denne sekvensen av videoen avsluttes med et instrumentalinnslag. Vokalisten reiser seg og understreker at nå er noe slutt, ved at han slukker lyset og går. I det han reiser seg opp, retter han litt på klærne sine, han trekker t-skjorten litt ned. Denne lille gesten gjør ham menneskelig igjen. Dette er noe som et menneske ville gjøre, ikke følelsen som han tidligere har illustrert. Denne lille gesten forsterker følelsen av at noe nå er slutt. Musikken forklarer oss at videoen ikke er slutt, men vi forstår at nå begynner noe nytt.

Så langt har videoen vært en kombinasjon av at lyd og bilde har vært overlappende, i form av at vi har sett vokalisten synge. Vi har derimot ikke sett de øvrige bandmedlemmene spille på sine instrument. Medlemmene har opptrådt som skuespillere. Musikken har også spilt en viktig rolle, dels ved å ta litt av alvorret av stemningen i perioder, i andre perioder ved å understreke nettopp alvorret. Selve musikken har gitt oss hint om hva vi har i vente. Viktige

kohesjonsmekanismer har først og fremst vært rytme, men òg gjennom informasjonskopling i form av utdyping. Verbalteksten blir utdypet av både de visuelle bildene og av musikken. Musikken informerer oss for eksempel om at nå kommer refrenget, og både verbaltekst og visuelle bilder svarer. Hele videoen så langt har vist frem en svært alvorlig vokalist, som ikke viser tegn til noe engasjement. Selv når refrenget nærmest ropes ut, viser de visuelle bildene et ansikt uten særlig mimikk, og kroppsholdningen understreker ansiktsuttrykket. Dette forandrer seg i videoens siste del.

I den siste delen er forholdet mellom lyd og bilde fullstendig overlappende. Vi får se bandet som spiller, på samme tid som vi hører tekst og instrumentalmusikk. Bandet er nå plassert i en kirke, og de har stilt seg opp rundt et orgel. Vokalistene skiller seg fortsatt ut med sitt hvite kostyme, men han er nå en tydelig del av bandet. Han er tilstede i det som skjer her og nå, og viser et større engasjement for sangen enn tidligere. Det er ikke lenger snakk om en indre monolog. Denne siste delen kunne falt inn under Ruuds første gruppe, altså konsert/prefomancevideoer. På samme tid blir viktige element fra videoens første del videreført, slik at stemningen beholdes. Lyssettingen er fortsatt lik, mørk nederst og noe lysere høyere oppe. Bandmedlemmene er fortsatt grav alvorlige. Det at scenen er bygget opp rundt et orgel i en kirke er også med på å forsterke den dystre stemningen. Så selv om det nå vises en performance av bandet, er fokuset på stemningen stort. Dette kombinert med verbalteksten, gjør at videoen fortsatt også hører hjemme i gruppe tre; alle tre hovedmodalitetene har fokus på å presentere en stemning.

I videoens siste del synges refrenget. Vokalistene kommuniserer her tydelig med leseren. Han gjør gester med hånden mot kameraet, og dermed mot leseren, og han ser direkte på oss. Videoen avsluttes med et oversiktsbilde av bandet i fugleperspektiv. Musikken har stinet og bandmedlemmene ser ned. Det er tydelig slutt.

Jeg vil avslutningsvis i analysedelen forsøke å samle noen tråder. Videoen ”Tinnitus i hjertet” er en presentasjon av Bob Hund, etter seks års pause, og den har dermed ansvar for å overbevise nye og gamle fans om at dette er bra. Dette gjør musikkvideoen i stor grad ved å holde på de viktigste gamle kjennetegnene: vokalen, dialekten og tema i sangteksten. På samme tid innføres noe nytt: en noe ”mykere” musikk og en kostymekledd vokalist. Bandets og vokalistens etos blir dels presentert som noe vi kjenner og setter pris på fra før, dels som noe nytt. Vokalistene i sitt kostymet blir en visuell metafor på følelsen av tinnitus i hjertet, og

når dette kostymet blir en del av den påfølgende turneen til bandet, blir denne følelsen en betegnelse på selve bandet. Jeg mener at sentralt i det vi kan kalle Bob Hunds prosjekt står ønsket om å fortelle om, og vise situasjoner og følelser som kan betegnes som tinnitus i hjertet.

Videoen er en lyrisk video som skal overbevise oss om en stemning. Patoseffekten blir derfor viktig. Den fremheves ved hjelp av språklige bilder, lyssetting og skuespill fra bandmedlemmene og musikken. Forholdet mellom lyd og bilde er hva Goodwin vil kalle en illustration (side 60). Bildene illustrerer stemningen vi finner i verbalteksten.

Videoen handler om en vond følelse som blir beskrevet som tinnitus i hjertet. Goodwins illustration brukes til å vise og forklare følelsen, og dermed sette leseren inn i den rette stemningen. Håpet er likevel tilstede når bandmedlem/vokalist faller bakover, men blir fanget opp av de øvrige medlemmene. Jeg øyner også håp når ”Mitt synsätt har spruckit upp” følges av ” Och fått nya lösa sömmar”. Og selv om problemene har blitt store nok til å få et eget liv, så drømmer de. Denne kombinasjonen av urovekkende dramatik og håp gir assosiasjoner til tittelen i Bob Hunds gjennombruddslåt, ”Ett fäll och en lösning”, og virker som et argument for at dette er gode gamle Bob Hund. Optimismen som en finner delvis skjult i verbalteksten blir understreket av musikken. I store deler av videoen er musikken nærmest lystig, og den opptrer dermed som en kontrast til verbaltekst og bilde. Dette er spesielt tydelig rett før første refreng, hvor musikken forsiktig og spørrende er i dialog med vokalisten, og i refrengene.

Musikkvideoen ”Tinnitus i hjärtat” oppleves som ryddig og oversiktlig. Dette skyldes i stor grad kohesjonen i teksten. Av Van Leeuwens kohesjonsmekanismer er det kanskje først og fremst rytmen som er ansvarlig for denne gode tekstbindingen. Rytmen vises igjen i at de visuelle bildene har bevegelser som følger rytmen i musikken. Verbalteksten uttrykkes også i takt med denne. Ellers følger tekst, musikk og bilde hverandre rytmisk i tid. Bildeklippene følger rytmen i musikken, og de skifter i forbindelse med at verbalteksten skifter strofe eller vers. Bildene og musikken virker også som en utdypning av verbalteksten, og gjør det dermed lettere å tolke denne. Flere steder i videoen er dialog mellom vokal og instrument, og mellom instrument seg imellom tydelig, noe som også virker positivt på kohesjonen i teksten. Men også Goodwins teorier om sammenheng mellom musikk og bilde er med på å skape sammenheng. Vi finner eksempler på at musikkvideoen i stor grad bygger på visuelle bilder

som allerede finns som en konsekvens av musikken. Musikkens truende og dramatiske uttrykk blir i perioder til truende bevegelser hos hovedaktøren i videoen.

I en skolesammenheng vil ”Tinnitus i hjärtat” kunne dekke flere områder: Den har en tekst som er spekket av språklige bilder, og som ligger tett opp mot lyrikk elevene ellers vil komme til å støte på. I sjangeren musikkvideo ligger det at vi vil finne mange forskjellige modaliteter. I skolesammenheng vil det si at musikkvideoen er utmerket til å utforske de forskjellige modalitetene og hva det er som gjør at de får utvidet mening i sammen med hverandre. Kohesjonen i ”Tinnitus i hjärtat” gjør altså at videoen oppleves som ryddig og oversiktlig, noe som er en fordel når en skal jobbe med den i skolen. ”Tinnitus i hjärtat” er dessuten et greit utgangspunkt for å jobbe med retorikk. Videoen inneholder mange retoriske troper, og patosfunksjonen er tydelig.

5. DRØFTING OG KONKLUSJON

Problemstillingen for denne oppgaven var å studere hvilket potensial musikkvideoen har i undervisningen av sammensatte tekster. Den viktigste grunnen til at jeg valgte å jobbe med sammensatte tekster, var at dette nye hovedområdet har et stort potensial til å gjøre norskundervisningen mer lystbetont for ungdommene. Hovedområdet åpner opp for å jobbe med tekster som ungdommene er fortrolige med, og som de liker. Eksempler på slike tekster er dataspill og musikkvideoer. En viktig grunn til at jeg valgte musikkvideo som den sammensatte teksten jeg ville ta for meg, er, utenom elevers fascinasjon for denne type tekst, min egen interesse for sjangeren. Det å studere en sjanger, og siden en bestemt tekst som jeg liker godt, har vært givende. Gjennom arbeidet med oppgaven har jeg overført min teori – om at det å jobbe med medier en har et nært forhold til og interesse for, øker læringskurven – til min egen oppgave.

Musikkvideoen er en kompleks sammensatt tekst. Den består av de tre hovedmodalitetene verbaltekst, musikk og bilde. Disse er igjen satt sammen av ulike semiotiske ressurser. Min antagelse, som var at musikkvideoen hadde et stort potensial i undervisningssammenheng, skyldtes i stor grad kompleksiteten i mediet. Musikkvideoen kan utforskes innen mange områder, som krever både generell tekstkompetanse og kompetanse innen audiovisuelle medier. I tillegg må vi kjenne til de ulike retoriske virkemidlene som brukes i musikkvideoen, og forstå hvordan de virker. Musikkvideoens mening er, som alle andre tekster, avhengig av konteksten rundt den. Det gjelder både den konteksten som teksten oppstår i, og konteksten min som leser.

Hvilket potensial har så musikkvideoen i undervisningen om sammensatte tekster? Først og fremst er den et interessant forskningsobjekt når vi skal forstå hvordan audiovisuelle tekster skaper mening. Samspillet mellom de tre hovedmodalitetene er ofte tydelig. Det er viktig å forstå hvordan de forskjellige modalitetene bidrar til å gi ny, og ofte utdypet, mening og hvordan de forsterker hverandre. Musikkvideoen er også velegnet til å vise hvordan forståelse av meningsinnhold ofte oppstår i krysningen av de ulike modalitetene. Et eksempel på dette så vi i analysen av ”Tinnitus i hjärtat”, i den delen hvor verbalteksten brøt med den lyriske tonen ellers, og problematiserte forskjellen på ”å svälje krävmerkt og tugge grishals”. Denne formuleringen mener jeg bryter noe med resten av teksten og meningen kommer frem i krysningen med bildet, som viser at tinnitusen står klar til sprang. Koblingen mellom bildet og

verbaltekst gjør at leseren forstår at verbalteksten er eksempler på årsaker til at ”tinnitusen i hjertet” slår til.

Jeg mener at oppgaven min, og da særlig analysedelen, viser at musikkvideoene er egnet til å dekke mange av kompetansemålene i læreplanen for sammensatte tekster. Musikkvideoen kan brukes i arbeidet med å tolke og vurdere samspillet mellom de forskjellige modalitetene i en audiovisuell tekst, til å beskrive de estetiske virkemidlene i denne type tekst, og i en viss grad til å vise hvordan argumentasjon fungerer ved hjelp av retoriske grep. Jeg forklarte innledningsvis at semiotikken vil være grunnleggende for oppgaven. Semiotikken har vist seg å være en teori som har passet godt til alle de tre hovedmodalitetene i musikkvideoen.

Under det overordnede problemstillingsspørsmålet, stilte jeg følgende underspørsmål: Hvilke [semiotiske] tegn er det snakk om? Og hvilket forhold er det mellom dem? Hva kan elever lære om tegn og mening av denne type tekst? Kan dette overføres til andre sjangre? Hvordan kan musikkvideoen øke elevenes skrive- og lesekompetanse? Jeg skal videre kort oppsummere svarene på disse.

Musikkvideoens tre hovedmodaliteter er dynamiske. De er alle tre lineære i tid, og filmen kan dessuten deles inn i stillbilder, hvor ressursene er romlige. Dette gir forskjeller i leseopplevelsen. Jeg viste at forskjellige retninger innen forskningen vektla de ulike modalitetene ulikt, men at det i denne oppgaven er naturlig å gi dem like stort informasjonsansvar. Modalitetene blir bundet sammen ved hjelp av ulike kohesjonsmekanismer, først og fremst rytme, informasjonskopling og utdyping. Elevene kan gjennom arbeid med musikkvideoen bli bevisste på de ulike modalitetene i denne type tekst og på alle de semiotiske ressursene modalitetene igjen består av. Eksempel på semiotiske ressurser kan her være lys, rytmeforskjeller i musikken og mimikk hos aktørene i videoene. Det finnes store mengder semiotiske ressurser i en video, med større eller mindre informasjonsansvar. Når elevene er blitt bevisste på de ulike semiotiske modaliteter og ressurser, blir det viktig å se hvorfor disse elementene er med i teksten. Hva *gjør* disse forskjellige tegnene med teksten? Hvordan brukes de for å skape mening? Her kan det være naturlig å trekke inn retorikken. Videre kan arbeid med musikkvideo overføres til andre sjangre, kanskje først og fremst lyrikk og til andre typer analyseoppgaver. Et problem her er at elevene ikke alltid selv ser sammenhengen mellom ulike typer sjangerarbeid og derfor er det viktig at læreren påpeker dette.

Kompetansen elevene oppnår med å jobbe med musikkvideoen, gjør dem mer bevisst på retoriske og semiotiske virkemiddel og vil dermed forhåpentligvis øke deres literacy. Alt arbeid med tekster vil ha denne effekten. Men hvor mye elevene vil lære, er kanskje først og fremst avhengig av deres evne til å overføre lærdommen fra dette arbeidet til andre områder.

I tillegg til at elevene ikke alltid selv ser sammenhengen mellomulikt sjangerarbeid, kan manglende kompetanse hos lærerne være et problem. De fleste norsklærere i videregående skole har sin faglige bakgrunn fra nordiskstudier. Nordiskstudiene har tradisjonelt knyttet tekstbegrepet i norskfaget til litteraturvitenskapen og lingvistikken. En har her stort sett betraktet tekst som et verbalspråklig fenomen. Det kan se ut som om mange høyskoler og universitet ikke har tatt inn literacy-tanker. Magne Rogne kommenterer problemet i artikkelen ”Mot eit moderne norskfag, Tekstomgrepet i norskplanane” (2008):

Likevel viser pensumlistene ved fleire av dei andre universiteta og høgskulane at ein har halde på eit tradisjonelt tekstomgrep ved grunnfagsvarianten (årsstudium) heilt fram til i dag. Nordiskfaget har altså stort sett halde på posisjonen som litteratur- og språkfag på grunnfagsnivå, medan fagutviklinga har vore relativt stor på høgare nivå og i tilgrensande fagområde, utan at dette nødvendigvis i stor grad har kome skulen til gode gjennom lærarkompetanse i norskfaget (Rogne 2008:7)

Rogne viser til at en mangler opplæring i sammensatte tekster på grunnfagsnivå i nordisk. Dermed blir det opp til mange av lærerne å selv skaffe seg kunnskap om det utvidete tekstbegrepet, noe som lett kan resultere i kompetanseforskjeller.

Det er ikke bare ”kvaliteten” på lærerne som kan variere, det er også et problem at ”kvaliteten” i musikkvideosjangeren varierer mye. Ser vi for eksempel på den kategorien som Anders Fagerjord kalte ”artisten synger i forskjellige klær” (side 50), vil den ofte være fattig på både bilder og handling, og vil dermed ha mindre å by på i undervisningssammenheng enn videoer som for eksempel ”Tinnitus i hjärtat”. Det er derfor viktig at elevene blir gjort både sjangerbevisste og bevisste på hva som er målet med en eventuell analyse, før de velger analyseobjekt.

Jeg nevnte innledningsvis at subjektiviteten som ligger i resepsjonen av musikk, og dermed også musikkvideoen, kunne være et problem. Musikken vil oppleves forskjellig fra person til person, og den vil også være avhengig av den følelsesmessige tilstanden personen er i når vedkommende hører musikken. Musikk vil ofte røre ved dype følelser i oss, noe som kan forsterkes ved hjelp av de andre modalitetene i en musikkvideo. Beitohaugen peker på at slike

sterke følelser ofte mangler ord. Disse følelsene oppleves gjerne som abstrakte, og kan dermed være vanskelige å konkretisere med ord. Beitoaugen viser til hvordan mer eller mindre diffuse adjektiv ofte brukes når en skal forklare musikkopplevelser, som for eksempel magisk, berusende og gripende (Beitoaugen 2007:83). Dette ser en også igjen i konsert- og plateanmeldelser i massemedia. Ved denne adjektivbruken kan anmeldelsene fremstå som subjektive og lite konkrete, noe som også kan overføres til analyser av musikkvideo. Barthes kommenterer denne utstrakte adjektivbruken i forbindelse med musikkritikk. Han hevder at en i dette arbeidet tar i bruk de ”fattigste” av lingvistiske kategorier (Barthes 1977:179). Barthes avslutter sine tanker rundt den lite presise omtalen av musikk med å si at en i stedet for å kjempe mot adjektivet, og på den måten prøve å forandre den språklige omtalen av musikk, bør en heller forandre det musikalske objektet i seg selv, og objektets presentasjon mot en diskurs (ibid :180). Ved å forandre musikkvideoen til en sammensatt tekst, har jeg på mange måter gjort nettopp dette. Jeg har søkt å forandre på objektet og dets diskurs, for å få en mer presis måte å omtale musikkvideoen på. Det er ofte helhetsopplevelsen som er vanskelig å forklare. De enkelte semiotiske modaliteters og ressursers evne til å skape mening er lettere å forklare i presise termer. Det at en tilnærmer seg musikkvideoen som *leser* gjør det lettere å beskrive den.

Tidligere i oppgaven ble Vernallis’ teorier om at det er lettere å forklare det vi ser enn det vi hører, nevnt:

In contrast to the act of sight, in the act of hearing we think of sound as being more akin to a verb or adjectival form than to a noun form. Sound usually describes a process belonging or referring to an object rather than an actual object “I hear the babbling of the brook.” We also have fewer linguistic terms with which to describe and define a sound. We also never feel we can own or possess a sound; we cannot control and limit its boundaries, as we feel we can an image. Sound is process-oriented. It ebbs and flows, and it begins and ends. Secondly, while sound unfolds in both time and space, we seem most attuned to its temporal features (Vernallis 2004:176).

Vernallis hevder altså at vi har et større begrepsapparat til å beskrive bilder, enn til å beskrive lyd. Hun peker dermed, i likhet med Barthes, på språklige mangler i forhold til å skildre musikkopplevelser. I musikkvideoen har vi, i tillegg til musikken, bilder som bidrar til tolkningen, og ved å se på musikkvideoen som et hele får vi et bredere fortolkningsgrunnlag, og også et større arsenal av forklarende ord. I skolesammenheng gjør dette musikkvideoen anvendelig. Denne forskjellen i begrepsapparat, knyttet til de forskjellige modalitetene kan være med å bevisstgjøre elevene på viktigheten av et presist språk i analysesammenheng.

Kohesjonen mellom ulike modaliteter i musikkvideoen bidrar altså til et større begrepsapparat i forhold til å beskrive musikk. I oppgaven har jeg vært opptatt av å bruke semiotiske teorier som en bærebjelke, og jeg har dermed også sett på teoretikere som har jobbet med semiotikk knyttet opp mot musikk, som for eksempel Goodwin, Björnberg og Middleton. På hver sin måte er disse opptatt av å lage et presist begrepsapparat knyttet til musikk og musikkvideo. Hos Middleton ser vi bl.a. dette når han bytter ut ordene denotasjon og konnotasjon med primary- og secondary significations. Disse to sistnevnte termene er direkte knyttet til musikkens struktur og til den forestillingen musikken fremkaller. Middleton er opptatt av at musikken er referensiell, og dermed mulig å beskrive. I samsvar med sosialsemiotisk tenkning peker Middleton på at hva musikken refererer til, er knyttet til konteksten den oppstår i. Goodwins semiotiske musikkvideoteorier omgjør de musikalske tegnene til språklige tegn ved å bruke begrepene signifiers og signifieds. På denne måten, og gir dem et mer presist begrepsapparat.

Dette ønsket om å se musikken i lys av semantiske teorier, og å gjøre den referensiell, kan komme i konflikt med målet mitt om å gjøre norskfaget mer lidenskaplig og spenstig. Det var jo nettopp de store, subjektive følelsene som ligger i musikken, jeg i utgangspunktet ville utnytte. Ved å temme musikken med semiotiske teorier, kan noen av disse gå tapt. Jeg mener at det derfor er viktig at de store adjektivene, som mesterlig, fantastisk og magisk, også er tillatt. Det kan være lurt å plassere disse innledningsvis, eller avslutningsvis, da de ellers vil subjektivere en eventuell analyse for mye. De store adjektivene bør brukes når en skal kommentere musikkvideoen som helhet.

Mange elever, og lærere, har problemer med å se på ett bilde eller ett musikkstykke som en tekst. Disse mediene kan lettere leses som tekster ved at en knytter semiotiske teorier til dem. I det vi overfører for eksempel musikken til semantiske benevnelser, og dermed fokuserer på det meningsbærende og referensielle i musikken, blir det lettere å knytte den opp mot et tekstbegrep. Ved å bruke disse teoriene blir det språklige tydelig i både bildene og i musikken. På samme tid vil sosialsemiotiske teorier kunne brukes til å vise det musikalske i språk og bilder. Kress og van Leeuwen viser stadig til nærheten mellom språk og musikk. Deres beskrivelser av kohesjonsmekanismene gode eksempler på dette. Vi så for eksempel at Van Leeuwen baserer sine teorier om kohesjonsmekanismen rytme på en tanke om at menneskets handlinger er rytmiske fra naturens side, og at rytme er grunnleggende i menneskets oppfattelsesevne (side 32). I mitt analyseobjekt viste jeg at rytmen var gjennomgående i både

bilde, verbaltekst og musikk. I musikkvideoen er rytmen dels knyttet til selve den musikalske rytmen, og dels til fremdriften i tid. Det at en del virkemidler og kohesjonsmekanismer i de forskjellige modalitetene er like, gjør det lettere for elevene å analysere tekster bestående av lyd, verbaltekst og bilde. Ved å overføre språk, bilder og musikk til meningsbærende tegn oppnår en å vise sammenhengen mellom modalitetene, og på denne måten gjøre den sammensatte teksten helhetlig.

Avslutningsvis er det naturlig å spørre om musikkvideoen som sjanger er seriøs nok til å bli studert som sammensatt tekst i skolen. Er denne sjangeren et innholdsløst effektmakeri, et bevis på ungdommens verdiløshet og en bekreftelse på fortellerformens oppløsning, som det ble hevdet i mediets begynnelse (side 41)? Eller er det et seriøst medium som kan brukes til å øke elevens literacy? Her er det store forskjeller. Den lovløsheten som Demopoulos påpekte at kom som en følge av mangelen på en offentlighet (side 43), kan redusere musikkvideoens seriøsitet. Dette skyldes nok i stor grad at dette mediet ikke blir anmeldt på linje med andre kunstneriske utgivelser og opptredener. Men kanskje skyldes det først og fremst at musikkvideoen ikke må godkjennes av et plateselskap, et forlag eller lignende. Internett har åpnet for at artister og andre kan fritt publisere mer eller mindre gode musikkvideoer direkte på nettsteder som for eksempel Youtube. Dermed blir det viktig å jobbe med kildekritikk, å gjøre eleven klar over den store mengden useriøse videoer som finnes. Dersom vi tar dette i betraktning, og velger en musikkvideo med tanke på at den skal ha noe å si i analysesammenheng, mener jeg at denne oppgaven viser at musikkvideoen er velegnet for skolearbeidet med de sammensatte tekstene.

Kilder:

- Adorno, Theodor W. (1941). "On Popular Music", i Simon Frith og Andrew Goodwin (red.) (1990), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, [London]. Routledge.
- Akslen, Laila (1997). "Retorisk tradisjon", i *Norsk barokk: Dorothe Engelbretsdatter og Petter Dass i retorisk tradisjon*, [Oslo], Cappelen Akademisk Forlag.
- Barthes, Roland (1994). "Bildets retorikk", i *I tegnets tid: utvalgte artikler og essays* [Oslo], Pax Forlag a/s.
- Barthes, Roland (1994). "Den retoriske analysen", i *I tegnets tid: utvalgte artikler og essays* [Oslo], Pax Forlag a/s.
- Barthes, Roland (1977). *Image Music Text*, [London], Montana Press.
- Barthes, Roland (1994). Semiologi og urbanisme, i *I tegnets tid: utvalgte artikler og essays* [Oslo], Pax Forlag a/s.
- Barton, David (2007). *Literacy, an introduction to the Ecology of written Language*. [Oxford], Blackwell Publishing.
- Berge, Kjell Lars (2004). Skriftkultur, Berge, Kjell Lars, Dahl, Trine Gedde og Walton, Stephen (red.). *Skriftkultur*. [Oslo], Norsk sakprosa.
- Berge, Kjell Lars (2005). Skrivning som grunnleggende ferdighet og som nasjonal prøve – ideologi og strategier. Aasen, Arne Johannes og Nome, Sture (red.) *Det nye norskfaget* [Bergen], Fagbokforlaget.
- Berge, Kjell Lars (1999). Å skape mening med språk – om Michael Halliday og hans elevers sosialsemiotikk, i *Å skape mening med språk*, Cappelen Akademiske Forlag as.
- Bjørkevold, Jon-Roar (1988). *Fra Akropolis til Hollywood – Filmmusikken i retorikkens lys*. [Oslo], Freidig Forlag.
- Björnberg, Alf. (1990). "Sign of times? Om musikkvideo och populärmusikkens semiotikk", i *Svensk tidskrift för musikkforskning*, 1990.
- Richard Middleton (red.) (2000). *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford: Oxford University Press, s.347-378.
- Demopoulos, Maria (1996). "Thieves Like Us: Directors under the influence", i *Film Comment*, mai/juni, 32, 3, s. 33-37.
- Eide, Tormod (2004). *Retorisk leksikon*. (2. Utg.) [Oslo] Spartacus.
- Kittang, Atle og Aarseth, Asbjørn (1998). *Lyriske strukturer: innføring i diktanalyse* [Oslo], Universitetsforlaget.
- Lindhart, Jan. (1987). *Retorikk* [København] Rosinante Forlag A/S.

- Lothe, Jakob mfl. 1997. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. [Oslo], Kunnskapsforlaget.
- Fowler, Birgitta og Vannebo, Kjell Ivar. (1992). *Norsk-svensk ordbok* [Oslo]. Gyldendal Norske Forlag A/S.
- Frith, Simon. (1988). *Music for pleasure* [Cambridge], Polity Press.
- Frith, Simon. (1998). *Performing rites, Evaluating Popular Music*, [Oxford], Oxford University Press.
- Goodwin, Andrew (1993). *Dancing in the Distraction Factory: music television and popular culture*. [London], Routledge.
- Halliday, M.A.K. (1978). *Language as social semiotic. The social interpretation of language and meaning*. [London], Edward Arnold (publishers) Ltd.
- Højbjerg, Lennard (1996). *Fortælle teori*. [København], Akademisk Forlag.
- Hølland, Halvard (2007). Innføring i Kunnskapsløftet. Helland, Hallvard (red.). *På vei mot Kunnskapsløftet*. [Oslo], Cappelen Akademiske Forlag.
- Kaplan, Ann E. (1987). *Rocking around the clock*, [London], Routledge.
- Kinder, Marsha (1984). "Music Video and the Spectator. Television, Ideology and Dream", i *Film Quarterly*, vol 38, nr. 1, høst 1984, s. 2-15
- Kjeldsen, Jens E. (2004). *Retorikk I vår tid*. [Oslo], Spartacus
- Kress Gunther. (2003). *Literacy in the New Media Age*. [London], Routledge.
- Kress, Gunther og Theo van Leeuwen. (2001). *Multimodal Discourse*. [London], Arnold.
- Larsen, Peter (1988). "Betydningsstrømme: Musikk og moderne billedfiksjoner" i *Studia musicologica Norvegica*. [Oslo], Universitetsforlaget.
- Liestøl, Gunnar (2006). "Sammensatte tekster – sammensatt kompetanse". *Digital kompetanse*, 4/2006.
- Liestøl, Gunnar, Fagerjord, Anders og Hannemyr, Gisle (2009). *Sammensatte tekster, arbeid med digital kompetanse i skolen*, [Oslo], Cappelen Damm A/S.
- Løvland, Anne (2006). Sammensatte fagtekster – en multimodal utfordring?, Magerøy, Eva og Tønnessen, Elise Seip (red.) *Å lese i alle fag*, [Oslo], Universitetsforlaget
- Løvland, Anne (2007). *På mange måtar: samansette tekstar i skolen*. [Bergen]. Fagbokforl.
- Løvland, Anne (2006). *Samansette elevtekstar Klasseromet som arena for multimodal tekstskaiping*. [Kristiansand], Høgskolen i Agder
- Middelton, R. (1990). *Studying popular music*. Milton Keynes & Philadelphia

- Movin, Lars, Øberg, Morten (1990). Da kunsten og virkeligheden gikk af mode. Ohrt, Thomas (red.). *Rockens bilder om kunst og rockmusikk*, [Aalborg]. Nordisk Forlag A.S.
- Movin, Lars, Øberg, Morten (1990). *Rockreklamer*, [Viborg]. Forlaget Amanda.
- Nome, Sture. (2009) ”Musikklyrikken i klasserommet”. I *Norskdidaktikk – ei grunnbok*, Smidt, Jon (red.), [Oslo], Universitetsforlaget.
- Platon (1946) *Staten*, oversatt av Henning Mørland, [Oslo], Dreyer.
- Reilstad, Jan Inge (red.) (2004). ”Med Prøysen som prisme” i *Samtidslyrikken fra Almuens Opera til Gatas Parlament*, [Trondheim], N.W. Damm & SØN A/S.
- Ricœur, Paul (2001). Hva er en tekst? Å forstå og forklare. Lægroid, Sissel og Skorgen Torgeir (red.). *Hermeneutisk lesebok*. [Oslo], Spartacus
- Ruud, Even (1988). *Musikk for øyet: om musikkvideo*. [Oslo], Gyldendal.
- Schewebs, Ture og Otnes, Hildegunn. (2001). Multimedialitet I *Tekst.no*, [Oslo] Cappelen Akademiske Forlag.
- Shore, Michael (1985). *The Rolling Stone Book of Rock Video*. [London], Sidgwick & Jackson.
- Skaftun, Atle (2009). *Litteraturens nytteverdi*. [Bergen], Fagbokforlaget.
- Smidt, Jon (1998). ”Lesere og lesing” i *Seks lesere på skolen. Hva de søkte, hva de fant*, [Oslo], Universitetsforlaget.
- Smith, Jeff (1998). *The Sounds of commerce: marketing popular film music*, [New York], Columbia University Press
- Strøm, Gunnar (1989). *Musikkvideo*. [Drammen], Det Norske Samlaget.
- Svennevig, Jan (2009). *Språklig samhandling, innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse*. [Oslo], Cappelen Damm AS.
- Søby, Morten (2007). Digital kompetanse – fra utdanningspolitikk til pedagogikk, i *På vei mot kunnskapsløftet*, [Oslo], J.W. Cappelens forlag as.
- Tønnesson, Johan (2006). Alle tekster er sammensatte. I *Norsklæraren* 4/2006.
- Van Leeuwen, Theo (2005). *Introducing social semiotics*. [London], Routledge.
- Vernallis, Carol (2004). *Experiencing Music Video. Aesthetics and Cultural Context*. [New York], Columbia University Press.
- Aasen, Arne Johannes (2009). Teori om samansette tekstar, i *NORSKDIDAKTIKK –ei grunnbok*. 3. utgave. Smidt, Jon (red.) [Oslo], Universitetsforlaget

Nettadresser:

Beitohaugen, Agata. (2007). *Audiovisuell formidling, en studie av musikkvideo i populærmusikk*, <http://www.duo.uio.no/publ/IMV/2007/57491/OppgavexAgata.pdf>, hentet 19.01.10.

Hausken, Liv. (1999) *Semiologi og fenomenologi i teorier om de fotografiske medier*, <http://www.media.uio.no/personer/lhauske/pdfs/provelivaps.pdf>, hentet 20.10.2010

Latham, Michaela (2003): "Quentin Tarantino: Kill Bill: Volume 1 [intervju]", på BBC (nettutgave), online [tilg.: 20.07.07]:
http://www.bbc.co.uk/films/2003/10/06/quentin_tarantino_kill_bill_volume1_interview.shtml
hentet 18.02. 10

Læreplan i norsk, <http://www.udir.no/grep/Lareplan/?laereplanid=1001576>, hentet 03.10.09

Martin, A. (2006, Draft only V4). *A Framework for Digital Literacy*.
<http://www.digeulit.ec/docs/public.asp?id=3334>, hentet 08.12.09

Regjeringens hjemmesider, om OECD,
http://www.regjeringen.no/nb/dep/ud/dok/veiledninger/2008/kort_om_oecd.html?id=507107,
hentet 07.05.2010

Regjeringens hjemmesider, om PIRLS,
http://www.regjeringen.no/nb/dep/kd/dok/rapporter_planer/rapporter/2007/pirls-undersokelsen.html?id=498373, hentet 07.05.2010

Rogne, Magne. (2008). "Mot eit moderne norskfag Tekstomgrepet i norskplanane" i Acta Didactica Norge, vol.2 Nr.1 Art.2 <http://adno.no/index.php/adno/article/view/50/82>, hentet 10.05.2010

Ruud, Even, "Musikk og identitet", fra tidsskriftet *GRUS*, <http://www.hf.uio.no/imv/om-instituttet/ansatte/vit/even.artikler/GRUS-identitet.pdf>, hentet 01.10.09

Stortingsmelding 30, henta frå:
<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kd/dok/regpubl/stmeld/20032004/Stmeld-nr-030-2003-2004-.html?id=404433>, hentet 10.11.2009

Bob Hund: www.bob-hund.com
www.bobhund.se

Musikkvideoer:

Beatles, ”Penny Lane”, <http://www.youtube.com/watch?v=H6PdIJshCo>, hentet 12.01.2010

Beatles, ”Strawberry fields forever”, <http://www.youtube.com/watch?v=-7NoOhmVMac>, hentet 12.01.2010

Bob Hund, ”Ett fall och en lösning”, <http://www.youtube.com/watch?v=PDRYBIKm-BA>, hentet 29.04.2010

Bob Hund, ”Tinnitus i hjärtat”, <http://www.youtube.com/watch?v=-bIeYeiUqjk>, hentet 12.01.2010

Bowie, David, ”Space oddity” http://www.youtube.com/watch?v=D67kmFzSh_o, hentet 09.01.2010

Gatas Parlament, ”Bombefly” <http://www.youtube.com/watch?v=vyBjjO8alT8>, hentet 21.01.2010

Happy Mondays, ”Hallelujah”, <http://www.youtube.com/watch?v=J2yK-NUyAIY>, hentet 28.02.2010

Isaak, Chris, ”Wicked game”, <http://www.youtube.com/watch?v=-oaHHrNQVrg>, hentet 09.05.2010

Jackson, Michael, ”Thriller”, http://www.youtube.com/watch?v=jQ_ExkfcBao, hentet 10.05.2010

Laibach, ”Tanz mit Laibach”, , <http://www.youtube.com/watch?v=-zSRcFxZVAA&feature=related>, hentet 28.02.2010

Lene Alexandra, ”my boops are ok”
<http://www.youtube.com/watch?v=aqGrgaQsIIE>, hentet 12.05.2010

Mena, Maria, ”Just hold me”, <http://www.youtube.com/watch?v=y5DzX6foKbQ>, hentet 21.01.2010

Motley Crue, ”Too young to fall in love”, <http://www.youtube.com/watch?v=XBxlAATrd-E>, hentet 29.04.2010

Queen, ”Radio Gaga”, <http://www.youtube.com/watch?v=ydW94sVEwfU>, hentet 29.04.2010

Rolling Stones, ”She was hot”, http://www.youtube.com/watch?v=jQ_ExkfcBao, hentet 21.01.2010

Seigmen, ”Döderlein”, http://www.youtube.com/watch?v=sMeHf65_aIQ, hentet 09.05.2010

Seigmen: ”Metropolis”,
http://www.youtube.com/watch?v=vMacjf8KkjA&a=wZq0AkMDRt0&playnext_from=ML, hentet 07.05.2010

Sigur Ròs, ” vidrar vel til loftarasa”,
http://www.youtube.com/watch?v=I30H7mhfLe8&feature=PlayList&p=19A8FBB5F93F13D2&playnext_from=PL&playnext=1&index=13, hentet 10.05.2010

Sigur Ròs, “svefn-g-englar”,
<http://www.youtube.com/watch?v=sWiJWLiSKro&feature=related>, hentet 10.05.2010

System of a down, ”Boom”
<http://www.youtube.com/watch?v=7l60b6LqfLk&feature=related>, hentet 22.01.2001

The Buggles: ”Radio killed the radio star”, <http://www.youtube.com/watch?v=xMJZ9B-Nay4>
hentet 12.01.2010

Vaular, Lars, “Rett opp og ned”, <http://www.youtube.com/watch?v=0TcIyYqhgnw>, hentet
01.05.2010

Vaular, Lars, ”Gi meg noe bass”, <http://www.youtube.com/watch?v=nlNqGvikaVg>, hentet
01.05.2010