

Audiovisuell formidling
En studie av musikkvideo i populærmusikk



Hovedoppgave
Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo
Mai 2007

Av Agata Beitoaugen

FORORD

Å skrive denne hovedoppgaven har dreid seg om langt flere perspektiver enn dem som vedrører musikkvideo og populærmusikk. Prosessen har fått frem evner i meg jeg knapt visste jeg hadde, og jeg stolt og takknemlig over å presentere dette produktet. Denne utfordringen har gitt meg mangfoldig kunnskap og erfaring, og ikke minst et stort mot.

Aller først ønsker jeg å takke min veileder, professor Stan Hawkins. Takk for kunnskapen jeg har tilegnet meg gjennom forelesningene og veiledningene dine. Takk for inspirasjon, gode råd og konstruktiv kritikk. Takk for din generøsitet og lojalitet!

Takk til Maria, Marianne, Birgitte, Ingvill og Elisabeth. Dere har betydd svært mye for meg, faglig, sosialt og emosjonelt. Maria - takk for din smittende koloss av pågangsmot! Jeg er glad for alle de gode, lange og til tider konstruktive lunsjene og kaffepausene jeg nå kan se tilbake på...

Takk til mamma og pappa, for deres kjærighet og for at dere tidlig i livet viste meg veien til en musikalsk erkjennelse.

Takk til svigerfamilie og venner for omsorg, oppmuntring og støtte.

Takk til Filip, John Inge og Stian for teknisk hjelp.

Tonje – tusen takk for hjelp til korrektur!

Til slutt, takk til mine to kjæreste og mest dyrebare – Sindre og Karla. Sindre – takk for mange gode diskusjoner, kloke innspill, støtte og tålmodighet. Karla – din livsglede, humor og dine påfunn er fantastiske. Takk for deres kjærighet og alle opplevelsene med dere underveis i denne tidvis tøffe prosessen!

Oslo, 23.04.2007

Agata Beitohaugen

INNHold

FORORD	III
INNHold	V
INTRODUKSJON	1
Problemstilling	2
Metode.....	4
1. TEORETISK TILNÆRMING	7
Musikkvideoens definitive egenart	7
Musikkvideoens posisjon i akademia.....	11
2. MUSIKKVIDEOENS ANALYTISKE INNFALLSVINKLER	21
Handlingsforløpet.....	21
Audiovisuell tekstur: forholdet mellom bildene og musikken	26
Musikalske parametre	39
Tekst	41
Repetisjon.....	44
Oppsummering	46
3. ANALYSE	49
Tori Amos: ‘Cornflake Girl’. Låt, tekst og musikk.....	49
‘Cornflake Girl’: musikkvideoen og symbolbruk	55
Janet Jackson: ‘Got ’til it’s gone’. Låten og musikkvideoen	64
Mening og symbolbruk i videoen til ‘Got ’til it’s gone’: representasjon av afrikansk-..... amerikansk identitet.	72
Oppsummering av Tori Amos og Janet Jackson	79
4. DRØFTING: MUSIKKVIDEO OG DENS MENING	83
ETTERORD	92

LITTERATUR	95
-------------------------	-----------

INTRODUKSJON

*“We never see the same thing when we also hear;
we don’t hear the same thing when we see as well”*

Denne påstanden er fremsatt av Michel Chion (1990: xxvi), en anerkjent teoretiker innen audiovisualitet. En helt enkel og begripelig påstand, og grunnleggende essensiell i en studie som skal omhandle musikkvideo. Det å forene musikk med visuelle virkemidler er ikke noe nyskapende. Videoen er således ikke en særegen eller unik musikkform. Den er likevel omstridt. Teoriene rundt den ekspanderer, den konsumeres fremdeles med vid interesse, og den er en helt nødvendig markedsføringsstrategi innen promotering av popmusikk. Med nåtidens konsum og forbruk av musikk, multimedier og teknologi i tankene – hvorfor er interessen for den stadig like omfangsrik? Hvilke faktorer rundt musikkvideo er det som gjør at dens popularitet holder stand?

Jeg ønsker med denne hovedoppgaven å redegjøre for ulike perspektiver på musikkvideo som uttrykksform: dens hybride syntese av bilder, musikk, handling og tekst. Dette vil jeg også belyse gjennom to konkrete videoer som jeg ønsker å studere nærmere. Jeg er i tillegg opptatt av musikkvideoens anseelse og forankring i populærmusikkvitenskapen; hvordan har musikkvideoen blitt studert gjennom tidene? Hvordan er dens fremtidsutsikter?

Musikkvideo har eksistert i flere tiår, med 1981 som banebrytende årstall, da musikkanalen MTV startet opp. Til tross for at musikkvideoens reelle funksjon er å være en del av markedsførings- og promoteringsstrategier til artistene, er den også i besittelse av mange egenskaper som gir vide muligheter for utforskning. Musikkvideoens funksjoner kan vurderes i mange retninger. Noen vil kanskje intuitivt assosiere en video med lett, flyktig underholdning; et musikalsk bakgrunnstepp med visuelle bilder i tillegg. For dem som tenker slik er musikkvideoen ikke noe man ser på aktivt og deltagende, men heller passivt; kanskje mens man egentlig holder på med noe annet. Men den er også en form som opererer med en avansert konstruksjon av inntrykk som bearbeides både visuelt, auditivt og intellektuelt. Hva gjør musikkvideoen med vår opplevelse og fortolkning av musikk? Den forandrer dem på en eller annen måte. Som Chion hevder: “vi ser aldri det samme når vi også hører; vi hører heller aldri det samme når vi også ser”. Syntesen av bilder og musikk, i tillegg til tekst og handling gjør at musikkopplevelsen utvides. Musikkvideoens evne til å forandre opplevelsen og

persepsjonen av musikk gjør at den er engasjerende¹. Dette er noe som både interesserer og fascinerer meg.

Hvordan kan så en musikkvideo med varighet på noen få minutter skape så mye engasjement at det ender opp som en hovedoppgave? Jeg har likt å se på musikkvideoer siden tenårene. Men jeg anså dem lenge for å være ren underholdning; nettopp som et bakgrunnstykke bestående av musikk og bilder. Først etter at jeg begynte å studere musikkvitenskap innså jeg hvilke muligheter det lå i å utforske ulike musikalske konsepter; hvor mange forskjellige tilnæringsmåter til musikk som eksisterer, og hvor mange forskjellige musikkgenrer, -områder og -former som finnes.

En av grunnene til at musikkvideo ble et hovedtema for denne hovedoppgaven er en tilfeldig introduksjon av musikken til Tori Amos for noen år tilbake. Dette skapte en umiddelbar fascinasjon og nysgjerrighet som resulterte i en semesteroppgave i 2005. Interessen og innsikten i omfanget av meningsfullt innhold i hennes videoer, og en intelligent benyttelse av symbolikk i dem gjorde meg oppmerksom på hermeneutisk tilnærming til musikkvideo. Derfor har jeg også valgt å analysere Amos' 'Cornflake Girl' i denne oppgaven.

Problemstilling

I denne hovedoppgaven ønsker jeg å bevege meg inn på forskning innen musikkvideoanalyse. Musikkvideoens primære funksjon er først og fremst å underholde. Men det eksisterer videoer hvor regissørens og artistens intensjoner går utover det å underholde. Det er slike videoer som opptar meg, og eksemplene jeg skal utforske illustrerer dette.

Jeg er opptatt av at musikk besitter en unik evne til å gi mennesker helt egenartede opplevelser, enten man er utøvende musiker, amatørmusiker eller en som kun er glad i å lytte til musikk, uten noen formell kompetanse. Musikk er uavhengig av genre på ulike måter gripende for den subjektive lytter. Hvilken posisjon innehar musikkvideoen i diskursen om musikk som grunnleggende engasjerende? Jeg tror at mange assosierer musikkvideoen med kommersiell underholdning; et konsept hvor det ikke finnes rom for intellektuell utforskning

¹ Simon Frith skrev i 1988, i *Music for Pleasure*, om hvordan musikkvideoen ble ansett som den første, ekte utfordringen til et passivt tvkonsum. (Frith 1988: 206)

eller lesning. Det er imidlertid viktig å legge til grunn at jeg selv opplever at mange musikkvideoer ikke inneholder budskap som egner seg for hermeneutisk tilnærming. Men jeg er opptatt av at det i musikkvideoen som konsept og form foreligger mulighet og potensial til å uttrykke meningsbærende innhold. Dette innholdet utformes gjennom forholdet mellom musikk, tekst og bilder². Det er viktig allerede her å presisere at det særskilt er videoer med et bredt innhold av symbolikk som interesserer og opptar meg, og som utgjør et utgangspunkt for denne studien. Således er det videoer med et narrativt innhold som i størst grad griper meg, og som står sentralt i oppgaven. Med narrativitet mener jeg at videoene har en eller annen form for handling. Denne trenger dog ikke nødvendigvis å følge en lineær, logisk linje med en klar begynnelse og avslutning. Handlingen bør imidlertid inneholde narrative motiver som til sammen utgjør et sammenhengende visuelt rammeverk, og som har en fremtredende posisjon i den helhetlige teksten.

Musikkvideoen er posisjonert i populærkulturen, og konsumeres i størst grad av unge. Den når i dag ut til svært mange mennesker via musikkanaler og ikke minst gjennom internett. Nettopp fordi den er så tilgjengelig, publikumsvennlig og appellerende til “alle” ved at den er underholdende og i tillegg kortvarig, ligger dens potensial i en ny måte å formidle musikk og mening på. Jeg vil derfor vise hvordan dette formidlingspotensialet – altså teksten og innholdet i musikkvideoen – kommer til uttrykk. Mitt anliggende er å drøfte dette i samhold med de ulike delene som omfatter handlingsforløpet, musikken, bildene og teksten.

Det at jeg er opptatt av symbolikk samt visuelle aspekter innebærer at studien er av tverrfaglig art, med populærmusikkvitenskap som grunnpilar. Min egen musikalske bakgrunn er i utgangspunktet forankret i klassisk musikk. Jeg har spilt cello i mange år, og klassisk musikk samt dens historie og tradisjoner opptar meg i stor grad. Jeg valgte likevel bevisst fordypning i populærmusikk da jeg begynte på hovedfaget, fordi jeg forstod at min interesse for pop var like stor som for klassisk musikk – om ikke større. Jeg har i tillegg også studert sosiologi. I denne hovedoppgaven ønsker jeg derfor å la min erfaring med klassisk musikk og sosiologi stå i bakgrunnen, og samtidig kombinere denne kompetansen med min store interesse for popmusikk.

² Eller for å benytte uttrykksmåten til Blokhuis & Molde: “[...] å integrere musikk og bilde til en kunstnerisk helhet”. (Blokhuis & Molde 1996: 353)

Musikkvideoen har etter hvert blitt grundig teoretisert av musikkvitere³, men i stor grad også av film-, kommunikasjons- og medievitere, samt sosiologer⁴. Jeg er opptatt av å vise hvordan ulike teoretikere har studert musikkvideoen, og det er en bevisst avgjørelse å velge ut bidragsyttere med variert bakgrunn for å gi et nyansert bilde av hvordan musikkvideoen har vært drøftet og studert innen akademia. Til tross for at jeg er noe kritisk til at deler av teoriene om musikkvideo er skrevet av mennesker som ikke er musikkvitere, og at diskursen slik sett flyttes ut av populærmusikkvitenskapen, ser jeg samtidig en nødvendighet i at den tilgjengelige litteraturen berører andre felt enn kun den musikkvitenskapelige. Jeg vurderer det som viktig at alle aspekter rundt musikkvideoen – musikk- og medievitenskapelige, sosiologiske, estetiske, produksjonsmessige, økonomiske etc. – blir dekket. Jeg har selvsagt ingen intensjoner om å drøfte alle musikkvideoens aspekter i denne oppgaven, men jeg anser det som relevant å benytte teorier som studerer musikkvideoen fra forskjellige perspektiver. Således er det i min interesse å gjøre en kritisk lesning av musikkvideo.

Min hypotese og mitt interesseområde for denne studien er dermed: “På hvilken måte formidles uttrykk og mening i musikkvideo?” Temaene jeg ønsker å belyse er følgende: hva er musikkvideo; hvilke hovedkomponenter er musikkvideoen satt sammen av, og på hvilken måte bidrar disse til en utforming, samt formidling av budskap i musikkvideo?

Hovedkomponentene kaller jeg for analytiske innfallsvinkler, og jeg legger fokus på følgende: handlingsforløpet, forholdet mellom musikken og bildene, samt tekstens rolle. For å redegjøre for dette har jeg valgt å bruke teorier fra forskjellige perioder etter MTVs oppstart i 1981, samt egne observasjoner, som jeg skal belyse gjennom analyser av to forskjellige videoer.

Metode

Denne hovedoppgaven er teoretisk; hermeneutisk og empirisk, med analyse som en av arbeidsredskapene. Oppgaven består i hovedsak av tre deler. De to første utgjør en teoridel, hvor jeg benytter ulike teorier og studier om musikkvideo. Disse spenner hovedsakelig fra tidlig 1980-tall til år 2006. Nasjonaliteten til teoretikerne er i størst grad angloamerikansk, men det eksisterer også noe litteratur skrevet av skandinaver, som jeg er glad for å kunne

³ Se for eksempel Björnberg 2000; Cook 1998; Hawkins 1999, 2002; Ruud 1988; Richardson 2006.

⁴ Se for eksempel Allan 1990; Chion 1990; Frith 1988, 1996; Goodwin 1992, 1993; Kaplan 1987; Strøm 1989; Vernallis 2004; Williams 2003.

benytte meg av. I del en ønsker jeg å redegjøre for musikkvideoen; hva som karakteriserer den, hvordan den har blitt teoretisert, samt dens posisjon i populærmusikkvitenskapen. Her vil jeg presentere korte definisjoner gitt av ulike teoretikere for å gi en generell innføring i feltet. Mange av tilnæringsmåtene og definisjonene er vidt forskjellige, og dette ønsker jeg å problematisere her.

I del to vil musikkvideoens tekstur og rammeverk være sentral. Innunder dette kommer handlingsforløpet, forholdet mellom bildene og musikken, kort om musikalske parametre samt tekstens rolle. Her ser jeg på de analytiske innfallsvinklene og kobler egne observasjoner og teser med ulike teoretikere sine tolkninger.

Oppgavens tredje del er en analysedel, hvor jeg ønsker å se nærmere på to ulike videoer; Tori Amos' 'Cornflake Girl' og Janet Jacksons 'Got 'til it's gone'.

Amos' 'Cornflake Girl' er hentet fra albumet *Under the Pink* fra 1994. Bakgrunnen for valget er at det var nettopp denne videoen som revolusjonerte mitt syn på musikkvideo. Det var da jeg så den for første gang for noen år siden at jeg for alvor ble oppmerksom på hvilke uttrykks- og fortolkende muligheter som ligger i musikkvideoen. Det var både spennende, underholdende og gripende å se 'Cornflake Girl', og finne nye symboler å tolke hver gang jeg så den. Dette er en musikkvideo som er et svært godt eksempel på hva jeg mener med "video med meningsbærende innhold". Den besitter et bredt spekter av symboler og referanser til både litteratur, kunst, religion og menneskelige relasjoner.

Den andre videoen er Jacksons 'Got 'til it's gone'. Låten er fra 1997, fra albumet *The Velvet Rope*. Opphavet til bruk av denne var dog annerledes enn til Amos sin låt. Da jeg bestemte meg for å skrive hovedoppgave om musikkvideo, begynte jeg samtidig å lete etter andre potensielle videoer jeg kunne bruke. Underveis oppdaget jeg på nytt 'Got 'til it's gone', da jeg så den blant musikkvideoene på dvd'en *The Work of Director Mark Romanek*. Selv om denne videoen ikke appellerte til meg da jeg så den for første gang som attenåring, ble jeg nå, nesten ti år senere, rørt og engasjert. Også denne er en video med mange referanser til historie og mellommenneskelige forhold.

Til tross for at disse videoene er svært forskjellige, har de noen fellesnevner som ikke er tilfeldige. Begge er laget på midten av 1990-tallet. Både Tori Amos og Janet Jackson fremstår

som selvstendige og autoritære kvinnelige artister som har hatt en sterk posisjon i populærmusikken. Deres musikkuttrykk er imidlertid forskjellig, image og fremtoning likeså. At jeg har valgt videoer fra 90-tallet henger sammen med at det er et tiår som har hatt vesentlig betydning for min personlige utvikling. Det var også da jeg, som tenåring, begynte å se på musikkvideoer. Jeg husker disse opplevelsene meget godt, og at de ikke samsvarte med mitt syn på temaet i dag. Jeg har fremdeles et sterkt forhold til 90-tallet fordi det var da jeg vokste opp, og popmusikk var noe som opptok og engasjerte meg. Det er derfor fascinerende å utforske “gammel” musikk på nytt, med et modnere blikk, samt en musikkkompetanse jeg ikke var i besittelse av den gang. I tillegg representerer disse videoene den “kategorien” av musikkvideoer jeg både personlig liker best, og som jeg også anser som viktig(st) for en lesning; nemlig de med et narrativt innhold som viser symboler og referanser til andre kunstformer, og uttrykker sterke, emosjonelle og humane relasjoner uten at disse fremstår som klisjéfylte eller patetiske. Disse videoene besitter en evne til å kombinere en slik handling med fengende popmusikk som også engasjerer fysisk, og som dermed gjør persepsjonen av musikkvideo til en sammensatt opplevelse som griper både intellektuelt, emosjonelt og fysisk.

Formålet med å analysere to videoer i denne oppgaven er å tydeliggjøre min tolkning og lesning av musikkvideo. Slik sett berører denne oppgaven både empiri og hermeneutikk. Bakgrunnen for studien er årelange iakttagelser av musikkvideo og en grundig gjennomgang av både musikkvideoer og ulike teorier om dem, og deretter en fortolkning av hva musikkvideo faktisk er. I oppgavens siste del vil jeg derfor presentere en drøfting av hvordan disse iakttagelsene har utviklet mitt syn på musikkvideo og forskningen på den. I denne diskursen vil jeg med et fremtidsrettet perspektiv ytre noen populærmusikkvitenskapelige og musikksosiologiske betraktninger rundt videoens mening, posisjon og rolle.

1. TEORETISK TILNÆRMING

Musikkvideoens definitive egenart

Musikkvideoen har i løpet av de siste tiårene inntatt en stadig større rolle på tv-skjermen. Den konsumeres aktivt også gjennom utgivelser på dvd, samt gjennom tilgang eller nedlastning på internett⁵. Selve fenomenet å knytte visuelle virkemidler til musikk i populærmusikken var i seg selv ikke revolusjonerende i starten. Tilskuerne var vant med å bli presentert for inntrykk i form av cd-cover eller presentasjoner av artister i aviser, magasiner, plakater etc. (Goodwin 1992; Negus 1996).

Musikkvideoens tidligste røtter har sitt utspring i filmen, i form av filmmusikk⁶. Deretter kom musikalene, og filmer hvor artister og musikken deres stod i sentrum⁷. Blokhus & Molde hevder at “Promotion-filmer hadde vært vanlig i rocken helt siden tidlig på 60-tallet. The Beatles’ “Strawberry Fields forever” / “Penny Lane” var en banebrytende produksjon når det gjaldt å integrere musikk og bilde til en kunstnerisk helhet” (Blokhus & Molde 1996: 352). Før musikkanalene fikk sin autonome integritet på fjernsynet, altså frem mot 1980-tallet, eksisterte musikkvideoene med stor suksess, men de ble hovedsakelig spilt på utesteder og klubber fremfor på tv (Williams 2003: 22). Dessuten fantes det etter hvert ulike musikkprogrammer på tv (hovedsakelig i USA og Storbritannia)⁸. Marsha Kinder hevder også at “Music video has even found its way into movies, providing the central creative energy for a subgenre launched by *Flashdance* – films that weave loose narratives around hot dance sequences created by montage and that generate fast-selling videos” (Kinder 1984: 2). Det store gjennombruddet kom imidlertid 1. august 1981, da den amerikanske musikkanalen MTV startet sine sendinger i USA med Buggles’ *Video Killed the Radio Star* som første musikkvideo (Goodwin 1992: 194).

⁵ Se for eksempel følgende websider: www.youtube.com, www.clipland.com, www.mtv.com, www.mvdbase.com, www.video-c.co.uk

⁶ Musikkvideoene har imidlertid fremdeles elementer som relateres til filmer og musikal; for eksempel “performance, spectacle, address” (Stockbridge 1987: 1).

⁷ På 1950-, 60- og 70-tallet kom det en rekke filmer med musikkartister i fokus, for eksempel Elvis Presleys kinodebut i 1956, med filmen *Love Me Tender*.

⁸ For mer utfyllende informasjon om en kronologisk utvikling fram mot 1980-tallet henviser jeg til for eksempel Goodwin 1992: 189ff.

Musikkvideo består i hovedsak av følgende komponenter: lydsporet/musikken, tekst (avhengig av genre, men de fleste poplåtene det lages musikkvideo til inneholder tekst, ettersom mesteparten av popmusikken generelt fremstår i form av en sang – jamfør for eksempel Middleton 1990; Frith 1988, 1996) og bilde. Den er således en musikkartet form med visuelle virkemidler og en handling som enten følger teksten og dens innhold, som er en historie for seg, eller som ikke har noe narrativt innhold i det hele tatt. Det finnes ingen mal for hvordan en video er sammensatt, enhver video er unik og tilpasset den enkelte låten⁹. Som jeg skal vise i det følgende, er musikkvideoens substans imidlertid langt mer nyansert enn denne korte innføringsdefinisjonen.

I *Popular Music and Communication* fra 1987 gir Dean Abt i artikkelen “Music Video: Impact of the Visual Dimension” en dekkende beskrivelse av hva musikkvideo er:

Most videos are three- to four-minute visual statements that are designed to join artistically with a song in order to accomplish several communicative objectives. They must gain and hold the viewer's attention amidst other videos; help establish, vitalize, or maintain the artist's image; sell that image and the products associated with it; and, perhaps, carry one or several direct or indirect messages (for instance, “war is wrong”, “social/sexual life is competitive”, and so on). Each video is an interpretation of a song. Exactly whose visual interpretation is presented varies from video to video, depending on the amount of creative influence exerted by the artist(s), the video director, and the record company. (Abt 1987: 97)

Det som kjennetegner musikkvideoen, er altså at den er en kortvarig visuell fremstilling konstruert for et kunstnerisk samspill med en låt, med hensikt i å utrette åpne mål. Tilskuerens oppmerksomhet skal vinnes og opprettholdes, artistens image skal etableres, vitaliseres eller opprettholdes, videoen skal fremme salg, og kanskje formidle budskap¹⁰. Dessuten kaller Abt musikkvideo for interpretasjon av en sang.

Abts utsagn finner jeg imidlertid noe problematisk, til tross for hans konsise definisjon av hva musikkvideoen er. Som flere andre, anser han musikkvideoen som et produkt som fungerer som reklame¹¹ med dens visuelle virkning som et analytisk mål. Han vurderer ikke musikkvideo som en musikkartet form bestående av musikk og bilder, men studerer heller

⁹ Det finnes imidlertid teoretikere som har lagt vekt på at det finnes kategorier som de fleste musikkvideoer kan plasseres innenfor, se for eksempel Kaplan 1987.

¹⁰ Lignende definisjon ytres også av danske Bente Kristiansen. I følge henne blir musikkvideoen typisk produsert av tre grunner. For det første lages den fordi det kan være en kjent artist man vet vil bringe store inntekter. Videoen blir i det tilfellet laget for å fastholde artistens kjente status og popularitet. For det andre kan det være en debutant, hvor man da produserer videoen for å markere denne nye sangen. En tredje mulighet er at salget av en bestemt plate er i ferd med å stagnere, og at man da bruker videoen som en måte å få salget opp igjen på. (Kristiansen 1988: 16)

¹¹ Se også Frith 1988; Kaplan 1987; Kristiansen 1988; Movin & Øberg 1990.

konsekvensene av videoens visuelle uttrykk (hans musikalske innfallsvinkel dreier seg heller om tilskuernes forhold til musikken, altså “fan-aspektet”: se *ibid.*, s. 104ff). Musikkvideoen som en interpretasjon av en sang er et utsagn jeg tror mange assosierer med en video. At dette ikke bør bemerkes uten en mer utfyllende forklaring, er noe jeg skal utdype senere i oppgaven gjennom Andrew Goodwins teorier om hvordan bildene i musikkvideo kan forsterke, illustrere eller motarbeide musikken (Goodwin 1992). Abt (1987) hevder at en video er en visuell interpretasjon som bestemmes av enten artisten, regissøren eller plateselskapet. Mitt poeng er at musikkvideoen ikke nødvendigvis er underlegen sangen; på grunn av sin autonomi trenger den ikke være en interpretasjon av en sang, men heller en form hvor sangen og bildene er i tett interaksjon, og at nettopp dette samspillet er det kommunikative aspektet.

I følge den norske musikkviteren Even Ruud kan musikkvideoen enklest sett karakteriseres som visualiseringer av musikk, som fremstilles enten ved hjelp av film eller videoteknikk (Ruud 1988: 17). Uttrykkene tilstreber en enhet musikk – bilde, hvor “bildet i første rekke skal illustrere, supplere og videreformidle musikken. Eller danne en likeverdig motpol til musikken” (*ibid.*). Dette fremstiller Ruud som en motsetning til genren filmmusikk, hvor “musikken forenklet sagt er til for å styre innholdet, utdype, illustrere eller forsterke den billedmessige kommunikasjonen” (*ibid.*). Det er nærliggende å vurdere musikkvideoens likheter og ulikheter med filmmusikk, da sistnevnte på mange måter var en medvirkende faktor til at videoen oppstod. Det er også nærliggende å drøfte musikkvideoen som et fjernsynsfenomen¹², ettersom den lenge var en hovedagenda for fremvisning av videoer. Ruud hevder at “Musikkvideoene innebar noe nytt i forhold til de trygge fjernsynskonvensjonene Dagsrevyene hadde etablert gjennom en årrekke” (*ibid.*, s. 13). Musikkvideoen var et nytt og uforutsigbart bidrag på tv. Til tross for at jeg ikke ønsker å fokusere på musikkvideoens posisjon på fjernsynet, mener jeg at det er et viktig aspekt å ha i bakhodet når man studerer video. Da den for alvor ble etablert på fjernsynet i løpet av 1980-tallet, var den ansett som et originalt og provoserende medium fordi den var nyskapende på tv. Dette er en vesentlig forklaring på hvorfor musikken i videoene i stor grad ble neglisjert.

Et annet av musikkvideoens vesentlige kjennetegn er kamerabruk, og hvordan filmtekniske virkemidler brukes til å skape dynamikk:

¹² Blaine Allan hevder at musikkvideoen, sammen med Hollywood film-genre, er lokalisert i fjernsynet – tv’en som institusjon (Allan 1990: 3), og hevder at videoen hovedsakelig er en fjernsynsform (*ibid.*, s. 8).

Visual techniques commonly employed in music videos exaggerate the extremes of television's "form complexity" [...]. Interest and excitement is stimulated by rapid cutting, intercutting, dissolves, superimpositions, and other special effects that, taken together with different scenes and characters, make music videos visually and thematically dynamic. (Abt 1987: 97)

Som Ruud (1988), insinuerer også Abt musikkvideoens nyskapende posisjon på fjernsynet. Selv om sitatet er tyve år gammelt, er det like aktuelt i dag. Dette mener jeg er en av indikasjonene på at musikkvideoen er "kommet for å bli"; den er etablert, stabil, men samtidig foranderlig. Til tross for en omfattende utvikling innen både popmusikken, produksjonen av musikkvideoene og teknologien, er selve konseptet musikkvideo stabilt, og dens rolle i populærmusikken er stadig betydningsfull. Dette har flere årsaker. En av dem er utvilsomt at dynamikken i musikkvideoen utvikler seg i takt med mange andre trender i samfunnet, samt vårt behov for konsum av massemedier, kunst og andre visuelt sterke uttrykksformer. Et av videoens mange aspekter er følgende: på den ene siden skal den promotere artister og fungere som et "tilleggsprodukt" til selve musikk materialet i form av lydspor. På den andre siden promoterer musikkvideoen seg selv¹³: den er reklame for konseptet musikkvideo, og også for regissøren. Slik sett er musikkvideoen et produkt som trolig vil eksistere så lenge det er marked og interesse for populærmusikk og film; for kombinasjonen av musikk og bilder. Det er et reelt behov for dette mediet; blant artister, produsenter og regissører som både skal tjene penger på produktet, men også kunne uttrykke sine kunstneriske visjoner. Samtidig har "fansen" av de ulike artistene et behov for et konsum av musikk som går utover det å lytte til musikkinnspillinger eller å gå på konserter. Simon Frith stiller i *Music for Pleasure* spørsmål om hva videoer er reklame for, og han hevder at det innlysende svaret er nettopp seg selv (Frith 1988: 215). Musikkvideoene sikter på å få seerne til å kjøpe lydsporet på grunn av dets assosiasjoner til en visuell fantasi – bildene gir mennesker en måte å relateres til musikken – og ut fra dette perspektivet er det til å begynne med vanskelig å forestille seg hvordan en "ekte" reklame for en plate ville vært forskjellig fra dens MTVklipp (ibid.). Men forskjellen finnes, hevder Frith videre. En ekte reklame innebærer en eksplisitt formaning om å kjøpe; det må foreligge en sammenheng mellom det som selges og det som vises i reklamen. Musikkvideoen er ikke reklame for musikken – albumet – da det i en ekte reklame ville blitt forespeilet som album i sin fysiske form. Videoen relateres til albumet som en bonus, som en uventet tilleggsopplevelse. Dessuten er det en ting som skiller musikkvideoen fra den opprinnelige reklameformen: i musikkvideoen kan sangen tilskrives en person; i praksis artisten (Frith 1988: 215). "We relate to rock and pop stars as subjects, as 'personalities'"

¹³ Se også Walker 1987.

(ibid.). Hva er så musikkens rolle i denne diskusjonen? Det musikalske aspektet utelates av Frith. Musikkvideoen vurderes tilsynelatende av ham som en del av hele konseptet “popstjerne”¹⁴, som består av artisten og musikken, men ikke minst også imaget. Hvordan spiller musikken og musikkvideoen inn i dette hierarkiet? Friths tanker kan tolkes dithen at musikkvideoen “tilfeldigvis” inneholder musikk. De dominerende aspektene er imaget og artisten, og hvordan videoene benyttes til å gi økt salg av album og promotering av artisten.

Man kunne kanskje tro at musikkvideoen skulle være enkel å definere. Som jeg har vist, er det imidlertid mange aspekter rundt den som konstruerer et lag av forskjellige praktiske og analytiske innfallsvinkler. Den er unektelig en markedsføringsstrategi: en reklame og et middel for å etablere, vitalisere eller opprettholde artistens image (Abt 1987), videre er den en form som opprinnelig ble studert som et fjernsynsfenomen, og den har også vært vurdert med filmmusikalske termer. Men dens viktigste kjerne og subjekt er den hybride konstruksjonen av musikk, bilder og tekst. Det er her kunsten som skapes av artistene og regissørene foreligger; en velfungerende kombinasjon av disse virkemidlene skal kunne gi tilskueren en verdifull opplevelse.

Musikkvideoens posisjon i akademia

De første årene etter at MTV startet, og musikkvideoen dermed ble mer definert og selvstendig, ble det en økende interesse for temaet. Dette resulterte i en rekke teoretiske bidrag i form av bøker og artikler. På 1980-tallet ble videoene blant annet omtalt som promo-videoer (Kaplan 1987; Negus 1996; Walker 1987); altså først og fremst som et slags “tilleggsprodukt”¹⁵ til selve plateutgivelsen, med formål om å promotere (fremme salget av) artisten. Det var et vesentlig fokus på dette aspektet (Kaplan 1987; Kristiansen 1988; Movin & Øberg 1990). I popkulturen var videoen en noe nyskapende audiovisuell form (“noe” fordi det fantes som nevnt andre audiovisuelle uttrykksformer med musikkformidling i fokus; for eksempel musikal, kabareter etc.), og utviklet et nytt område for hermeneutisk metode og

¹⁴ Blaine Allan konstaterer dette enda kraftigere. Han hevder at musikkvideoen, i tillegg til å spre (merk at han benytter begrepet “disseminates”- et begrep med en lite musikk/kunst-klingende tone, det synes som om Allan ser bort fra at musikkvideoen innehar et formidlings-aspekt) musikken, universielt representerer og sirkulerer artisten (Allan 1990: 4).

¹⁵ Eller “vare”; på engelsk brukes ofte begrepet “commodity” i denne sammenhengen. For eksempel bruker Goodwin dette begrepet både om musikkvideoen som en “vare”, men også som et middel til å promotere en annen “vare”, for eksempel en film (Goodwin 1992: 85).

analyse. Teoriene bar likevel preg av at videoen var “annenrangs”. Musikken, artisten, albumet og låten kom i første rekke og musikkvideoen ble derfor ikke først og fremst studert som et musikkvitenskapelig studieobjekt, men heller som en form for underholdning, reklame og en ny måte å forsterke en artist sitt image på¹⁶. John A. Walker skrev imidlertid i 1987: “It quickly became evident that the form had aesthetic and commercial potential in its own right, and the innovative and brilliant examples produced gave rise to a debate as to whether they could count as art or not” (Walker 1987: 139). Musikkvideoen var altså fra starten en autonom form. Spørsmålet var hvordan man skulle betrakte dens omdømme; kunne den vurderes som en seriøs form for kunst, eller var den et kommersielt produkt som skulle bedømmes med kvantitative termer fremfor kvalitative?

Det rådet en viss uenighet blant teoretikerne om hvordan musikkvideoen skulle tilnærmes og hva man skulle studere den som. Den newzealandske medieviteren Roy Shuker (2003) betrakter musikkvideo som en av populærmusikkens mange aspekter i *Understanding Popular Music*. I følge ham er det nødvendig, ved en mer inngående lesning om musikkvideo, å se på produksjonsprosessen og den kommersielle funksjonen i musikkindustrien, den institusjonelle praksisen i kanaler som MTV, musikkvideoen som polysemisk tekst og dens ulike interpretasjoner blant publikum. Med andre ord er det interaksjonen mellom kontekst, tekst og konsum som bestemmer den kulturelle meningen med musikkvideo. Musikkvideo er både et industrielt og kommersielt produkt, og en kulturell form (Shuker 2003: 186). Videre konkluderer han: “It seems most appropriate to consider music video as a hybrid cultural form, encompassing elements of television and radio” [...] (ibid., s. 187). Dette sitatet anser jeg som problematisk. At musikkvideoen er en hybrid form, er en påstand jeg underbygger. Men å anse den i hovedsak som en kulturell form som omfatter elementer fra tv og radio, vurderer jeg som mangelfullt. Det hybride i musikkvideoen består heller av sammensetningen av bilder, musikk og tekst. Disse kan relateres til det hybride fordi de er virkemidler som igjen kan på tvers av ulike konstellasjoner konstruere andre uttrykksformer (film, kunst, litteratur, massemedier og lignende). Musikkvideoen i seg selv trenger ikke nødvendigvis å være en kulturell form, den er derimot omgitt av konseptuelle betingelser som er kulturelle. Med dette mener jeg at persepsjonen av musikkvideo relateres til aspekter som at musikkvideoen er en form som er aktiv og vital i populærkulturen, og at den i så måte naturligvis vil oppta (musikk)sosiologer. Den er unektelig et produkt av musikkindustrien, og produksjonsmessige

¹⁶ Dette forandret seg imidlertid raskt utover fra slutten av 1980-tallet og framover, se for eksempel Björnberg

og økonomiske aspekter er dermed fremtredende. På grunn av dens visuelle aspekter berører musikkvideoen både filmvitenskapen, medievitenskapen, men den kan også være en kunstet uttrykksform. Sist, og kanskje viktigst, er den en musikkform; musikken er det grunnleggende, det nødvendige og avgjørende for videoenes eksistens. Slik sett består min uenighet med Shuker i at jeg vurderer musikkvideoen som en hybrid form bestående av musikalske og visuelle virkemidler som formidler mening og uttrykk, mens Shuker anser videoen som en hybrid kulturell form med fokus på det radio- og fjernsynsmessige. Han knytter altså musikkvideoen til MTV, radio, tv og musikkindustrien, men ikke til musikken i seg selv.

Ruud skrev i 1988 følgende om hvordan musikkvideoen ble mottatt i kulturfeltet:

For videokunstneren ble den nye musikkvideoen oppfattet som en provokasjon, et innholdsløst effektmakeri. For rocke“puristen” framstod videoen som en ytterligere kommersialisering og korrumpert av et opprinnelig “autentisk” uttrykk. [...] For den klassisk utdannede musikkpedagogen er rockevideoen en ny katastrofe. For litteraturviteren er rockevideoen den endelige bekreftelse på fortelleformens oppløsning [...]. [...] For den forvirrede allmenhet betyr rockevideoen en kombinasjon av vold, pornografi og noe som farer over skjermen, og som man ikke riktig finner ut av. (Ruud 1988: 11)

Eksempelene Ruud nevner er flere, og tilfellet er at alle eksemplene beskriver videoen som noe negativt, provoserende og unødvendig, noe som indikerer en nedsettende undertone i mange kretser. I dag kan det oppleves komisk at musikkvideoen skapte så store provokasjoner. Vi er nå omgitt av utallige kommersielle medier og stimuli som synes meningsløse, og terskelen for å bli kraftig provosert blir større. Det er da nødvendig å minne om at videoen som en etablert genre hadde eksistert i kun noen få år da Ruud skrev dette, og at den teknologisk og estetisk sett har – på godt og vondt – nådd nye høyder. At videoen til syvende og sist er et kommersielt produkt og en “nødvendighet” for artisten (ibid.) er i stor grad sannhetsbærende, men er det akseptabelt å stemple musikkvideoen som ett produkt, slik det gis uttrykk for at man gjør i det ovenstående sitat? Jeg vil hevde at det – ikke bare sett i forhold til Ruuds eksempler, men også med tanke på teorier om musikkvideo generelt – er problematisk å betrakte musikkvideoen som “ett”, som om alle musikkvideoer var like med de samme forutsetningene og ikke minst med et felles innhold. Det er dessuten viktig å huske at musikkvideoen brukes i mange underkategorier av populærmusikken, noe som medfører forskjellige stiler og tradisjoner i forhold til både musikken, tekstene og det visuelle. Selv om omfanget av musikkvideoene på 1980-tallet ikke var like omfattende som i dag, var videoene

1994; Frith 1988, 1996; Goodwin 1992; Hawkins 2002; Richardson 2006; Vernallis 2004; Williams 2003.

allerede da nødvendigvis forskjellige ettersom de representerte ulike produsenter, regissører, artister – og dermed også ulike stiler og tradisjoner. Når Ruud hevder at en litteraturviter betrakter videoen som den endelige bekreftelse på fortellerformens oppløsning, mener jeg at det indikerer et fordomsfullt overtramp på populærmusikkens evne til å uttrykke og formidle budskap. Det kunne være like relevant og interessant å påstå det motsatte: videoen er en ekspansjon og utvikling av fortellerformen. Musikkvideoen med dens teknologiske, visuelle og auditive muligheter kan by på langt flere potensielle tolkninger, virkemidler og muligheter. Men, disse kan brukes eller misbrukes. En musikkvideo kan forandre en sang totalt: den kan “ødelegge” ens personlige tolkning av en låt eller underbygge opplevelsen, eller forandre den i positiv retning. Mitt hovedpoeng og kritikk til påstandene fremlagt hos Ruud, er at det er vanskelig og problematisk å behandle musikkvideoen som om den er noe som er likt i alle tilfeller. De ulike og mangfoldige musikkvideoene har i all hovedsak én dominerende fellesnevner, nemlig at de dreier seg om visualiseringer av musikk.

Hva hadde popmusikkens renommé vært om ikke musikkvideoen eksisterte? Musikkvideoens rolle i musikkindustrien er stadig dominerende, og videoens virkemidler er i overensstemmelse med popmusikkens kjennetegn generelt. Den er således blitt en essensiell del av popmusikkulturen, og jeg kan vanskelig forestille meg popmusikk i dag uten videoens tilstedeværelse. Musikkvideoen anvendes i populærmusikkens alle moderne underkategorier: rap, hiphop, r'n'b, techno, pop, rock etc.¹⁷.

Timothy Warner, som i 2003 kom ut med boka *Pop Music. Technology and Creativity*, viser følgende forskjeller mellom pop og rock (Warner 2003: 4):

<i>Pop</i>	<i>Rock</i>
Singles	Albums
Emphasis on recording	Emphasis on performance
Emphasis on technology	Emphasis on musicianship
Artificial	Real ('authentic')
Trivial	Serious
Ephemeral	Lasting

¹⁷ På 1980-tallet ble musikkvideoen imidlertid også omtalt som “rockevideo” (se for eksempel Frith 1988; Ruud 1988), noe som bunner ut i at man gjerne anser Queens *Bohemian Rhapsody* fra 1975 som den første “ofisielle”

Ettersom musikkvideoens posisjon i populærmusikken er så fremtredende, mener jeg det er interessant å drøfte videoen sett i lys av noen kjennetegn rundt pop- og rockekulturen generelt. Ut fra dette paradigmet er det ingen tvil om at musikkvideoen er et produkt som er en nødvendig og naturlig del av popmusikken. Mer utfyllende sier han følgende om popmusikken:

In comparison to other kinds of popular music, pop places very little emphasis on ‘live’ performance; indeed, much of the pop music produced in recording studios cannot be reproduced live convincingly. [...] Unlike rock, pop often makes greater use of modern electronic technology: pop music is usually not only realized but *created* in the recording studio. Traditional musical skills, especially flamboyant manual dexterity on a conventional musical instrument, are rarely stressed on pop recordings. Finally, like fashion, pop music goes through cyclical patterns of change instead of following a linear development, while rock has some sense of its own historical development. (Warner 2003: 4)

Slik sett vil jeg hevde at musikkvideoen er en representasjonsfaktor for popmusikken som reflekterer og er med på å synliggjøre aktuelle kjennetegn ved popen. Samtidig er videoene med på å bryte noen av popens egenskaper, og med videoenes potensielle muligheter kan den utvikle mange av egenskapene som tilfører popmusikken et mindre flatterende rykte (blant for eksempel såkalt “seriøse” musikere eller musikkjennere/kritikere som anser pop som useriøs og overfladisk) til noe mer kunstferdig enn det den tilsynelatende fremstår som. For eksempel: Warner hevder at popen gjør – i motsetning til rocken – utstrakt bruk av teknologi, og er ikke bare realisert, men også skapt i platestudioet (jamfør sitatet ovenfor). En slik påstand indikerer at popmusikken er kunstig, “sjelløs” og lite farget av menneskelig skaperevne, men laget ved hjelp av teknologi. Indirekte kan dette tolkes som at “pop er enkel å skape”: teknologiske hjelpemidler gjør prosessen effektiv og mindre ressurskrevende. Slik sett vurderes dermed pop som kunstig, tilgjort og triviell (jamfør paradigmet ovenfor). Her mener jeg musikkvideoen potensielt kommer popmusikken til gode. Det er nettopp her det kan være rom for kunstnerisk utfoldelse. Det er videoen som kan tilføre en eventuell triviell poplåt noe egenartet, noe som vil kunne trekke oppmerksomheten og fokuset bort fra det enkle og banale.

(rocke)videoen. E. Ann Kaplan hevder dessuten at rockevideoen eksisterte før MTV, og forskjellen lå blant annet i at rockevideoene i stor grad la vekt på performance og konsertopptak (Kaplan 1987: 2).

Til tross for at jeg er uenig med Warner om at man i popmusikken bortprioriterer live performance/forestilling¹⁸, er musikkvideoens status med på å påvirke denne egenskapen ved popmusikken. Musikkvideoen er produsert for å kunne bli vist gjentatte ganger (som i popmusikken ellers er repetisjonsaspektet svært fremtredende), og autentisitetetsbegrepet vil være mindre til stede i popmusikken og musikkvideoen enn i rocken. Jeg mener likevel at det er irrelevant å hevde at musikkvideoen er en slags “stedfortreder” for live konsert i popmusikken, eller at live konsert har musikkvideoens rolle i rockemusikken. Begge elementer forekommer i begge musikkstiler, selv om uttrykket i videoene er forskjellig i rock og pop. Det er, slik som Warner hevder, ulike tradisjoner for bruk av instrumenter i henholdsvis rock og pop. Mens det i rocken er et statussymbol å være teknisk virtuos på sitt instrument, eksisterer ikke dette forholdet på samme måte i popmusikken, da det her legges større vekt på bruk av teknologi, slik som Warner påstår. Her vil jeg igjen trekke frem musikkvideoens rolle, potensial og betydning. Musikkvideoen kan nemlig brukes som et middel til å vise kunnskap, kreativitet og ferdigheter hos artisten. Mens man i rocken kan bruke instrumentale ferdigheter til å imponere sitt publikum, er det rom for å gjøre det ved hjelp av musikkvideoer i popmusikken. Her er det gunstig å trekke frem begrepet image som relevant. I og med at musikkvideoen har bildene som en av sine kuriositeter, er det ofte det som avgjør hvorvidt tilskueren kan identifisere seg med videoen og artisten. Dette kan imidlertid virke på to måter. Man kan føle tilhørighet til en musikkvideo fordi dens visuelle uttrykk og image samsvarer med ens egen estetikk, eller man kan tiltrekkes nettopp fordi det er noe som er helt annerledes enn hva man vanligvis foretrekker eller identifiserer seg med. Et eksempel på dette er en av videoene jeg har valgt å analysere i denne studien: Janet Jacksons ‘Got ’til it’s gone’. Noe av grunnen til at denne videoen virker tiltrekkende på meg, er nettopp dens fremstilling av en stemning og temaer som jeg ikke helt identifiserer meg med. Måten den fremstiller mennesker på, og måten den fremstiller konflikter knyttet til hudfarge på virker problematisk. Samtidig er den direkte “eksotisk”, og derfor særdeles interessant fordi den er – for meg – noe virkelighetsfjern. Denne videoen kan likevel også fremstille den første kategorien, altså en tilhørighet, noe jeg kan oppleve som nært og kjent. I denne videoen legges det nemlig visuelt sett stor vekt på menneskelige relasjoner, på godt og vondt. Følelser og måten disse uttrykkes på blant mennesker er noe som kjennetegner et menneske som

¹⁸ Med dagens teknologi arrangeres det mange konserter med tilpasset arrangering og produksjon som tillater live musikk, selv om det innebærer at instrumenteringen er produsert ved hjelp av datamaskiner, og ikke fysisk spilt på instrumentene. Derimot er det åpent for at artisten synger live – bruk av playback skal jeg ikke omtale her – og sånn sett vil slike konsertforestillinger kunne defineres som live, til tross for at rocken, slik Warner hevder, er på den måten mer autentisk og ekte.

individ, det er grunnleggende og eksistensielt, og noe som går utover individuelle forskjeller knyttet til nasjonalitet, identitet, kjønn eller alder.

I tillegg til at popmusikken er mer singelorientert enn rocken, at det legges mer vekt på innspilling fremfor forestilling/performance og teknologi fremfor musikalsk samspill, hevder Warner altså at popen er kunstig, triviell, flyktig og suksessiv, i motsetning til rocken som han anser som autentisk, seriøs, varig og progressiv. Her vil jeg hevde at musikkvideoen kan komme popmusikken til unnsetning. Det er fruktbart å drøfte musikkvideoens betydning for popen i lys av Warners paradigme ettersom det kan sies å være godt dekkende for hvordan forskjellene mellom pop og rock i hovedsak vurderes. Til tross for at problemet med varierende innhold og kvalitet blant musikkvideoene melder seg, synes musikkvideoen likevel å åpne opp for et enda større mangfold innen pop. Warner hevder nemlig også at enkelheten er åpenbar og tydelig i mye av popmusikken (Warner 2003: 9):

First, the short phrases, regular phrase lengths, simple time signatures and mostly stepwise diatonic melodies that characterize pop music result in simple musical ideas that are easily memorized by the listener. Second, the restricted harmonic palette and movement, uncluttered textures and clearly defined instrumental roles all support and encourage this melodic simplicity. Finally, highly sectionalized, non-developmental forms with short, concise, well-defined sections deliver the content in small, easily followed portions. Similarly, the lyrics of pop music display a fondness for simplicity with limited vocabulary, short sentences, much use of cliché and straightforward narrative themes. (Warner 2003: 9)

Det Warner beskriver er karakteriserende for mye av popmusikken; den er preget av enkle musikalske løsninger og sangtekster fulle av klisjeer, begrenset språkbruk og repetisjon. Det jeg så mener med at musikkvideoen kan utvide mulighetene og opponere mot det enkle og banale i popmusikken (jmfør Warners utsagn), er at den opererer med visuelle virkemidler som gir nærmest ubegrensede muligheter. Musikkvideoen kan virke i samspill med, eller i opposisjon mot både det musikalske og det handlingsmessige i låtteksten.

En teoretiker som har ytret sterke meninger om musikkvideoen og dens rolle og posisjon innen både musikkvitenskap og populærkultur (herunder medie- og filmvitenskap), er Andrew Goodwin (1992). I følge Goodwin ble musikkvideoen studert som “cinematic genre [...], advertising [...], new forms of television [...], visual art [...], “electronic wallpaper” [...], dreams [...], postmodern texts [...], nihilistic neo-Fascist propaganda [...], metaphysical poetry [...], shopping mall culture [...], LSD [...] and “semiotic pornography” [...]” (Goodwin 1992: 3). Alle disse innfallsvinklene – og ingen av dem kommer i nærheten av noe som har å gjøre med musikk! Dette mener Goodwin har vært et gjennomgående problem

innen forsøk på teoretisering av musikkvideo: “Strangely enough, very few analysts have thought to consider that music television might resemble music. It is remarkable that so many of the analogies cited above are forms that *cannot* be listened to” (ibid.). Dette er et vesentlig poeng for Goodwin i hans *Dancing in the Distraction Factory*. I det som finnes av teorier om musikkvideo, er det klare tendenser til at noen forfattere tar for lite hensyn til musikalske aspekter. De skriver i hovedsak heller om det utenommusikalske og det visuelle¹⁹ (se også Björnberg 2000; Cook 1998; Goodwin 1992, 1993). Det er i følge Goodwin misforståelser rundt det visuelle i litteraturen om musikkvideo og musikk-tv. For det første har musikkvitene vist tendenser til å undervurdere det visuelle i populærmusikken, og musikkvideoene blir ofte studert isolert fra en nødvendig analyse av populærmusikkens visuelle representasjon (Goodwin 1992: 2f). For det andre, de som studerer det visuelle (som springer ut fra for eksempel studier av filmteori eller postmodernitet) har forsøkt å analysere musikk-tv med ikonografiske, semiotiske og narrative termer, uten å ha tatt tilstrekkelig hensyn til lydsporet. Problemet blir da at musikkvideoer og musikkanaler på tv (som MTV) blir studert isolert fra selve musikken, og det blir tatt for lite hensyn til deres fundamentale stilling i musikkindustrien (ibid.). Goodwin mener at effektene av dette er vidtrekkende. Når man studerer musikkvideo som tause minifilmer hvis fortellinger forstås isolert fra det musikalske og dets omfattende betydning innen popkulturen, vil resultatet bli en enorm forvirring rundt hvordan tilskuerne kan danne seg en mening ut fra musikkvideoklippene (ibid. s. 4). I tillegg trenger man en adekvat begrepshåndtering av musikken og dens relasjon til populærmusikkens ikonografi. Dette poengterer Goodwin er svært vanskelig og har lenge vært et problem innen musikkvitenskapen.

I denne delen har mitt mål vært å ytre noen perspektiver på hvordan musikkvideoen ble mottatt i populærkulturen og i musikkvitenskapen. Det som synes åpenbart, er at musikkvideoen i startfasen i all hovedsak ble vurdert som en audiovisuell medieform med nær tilknytning til fjernsynet: det var dens nyskapende posisjon på fjernsynsskjermen som vekket interesse, i større grad enn det faktum at den faktisk var en form som hadde sin opprinnelse i musikken. Dette virker forståelig: musikkvideoen vil alltid være et medium som fremvises via en skjerm; enten på tv eller gjennom internett. Det er således innlysende at det var

¹⁹ Nicholas Cook hevder at den utbredte manglende evnen til å redegjøre for musikk i musikkvideoer ligger i en mangel av en adekvat teoretisering av å relatere det man hører til det man ser (Cook 1998: 150), og Goodwin selv hevder at analysen av musikken i seg selv forblir for dårlig teoretisert (Goodwin 1992: 57) – her må det igjen påpekes at litteraturen på dette feltet har ekspandert siden både Cooks og Goodwins utgivelser, jeg vil

fjernsynsaspektet som skulle virke mest appellerende. Til tross for at videoen vekket harme og pådro seg mange provoserende bemerkninger (se Ruud 1988 og Goodwin 1992, henholdsvis s. 13 og 17 i oppgaven), fikk den likevel sin autonomi, og teoriene om den ekspanderte stadig. Svært mange av dem ble likevel skrevet av teoretikere som studerte den med visuelle og narrative termer og med nær tilknytning til fjernsynet og reklame²⁰.

En av årsakene til at musikkvideoens musikalske aspekt ble neglisjert var altså at fascinasjonen og interessen lå i at den var et nyskapende bidrag til fjernsynskonsumet. Men en annen grunn er den som vedrører popmusikken, og her vil jeg igjen trekke frem Warners paradigme hvor han viser noen av forskjellene mellom pop og rock. Ettersom popmusikken hadde et rykte av svært vekslende karakter, avhengig av hvilke kretser som omtalte dem, ble musikkvideoen mottatt på samme måte; som noe nytt, med uklart definerte rammer og genremessige begreper. Derav alle merkelappene og deres mangel på musikkrelaterte termer som Goodwin (1992) fremlegger: musikkvideoen var fremdeles lite etablert, popen likeså. Warner (2003) klassifiserer popen som triviell, flyktig, suksessiv og kort sagt lite briljerende. På mange måter kan hans omtale tolkes dithen at pop har lite med musikk å gjøre: den er masseprodusert, teknologi fremfor bruk av tradisjonell instrumentering er det viktigste redskapet, og autentisitetsaspektet er ikke til stede. Hawkins derimot hevder at det essensielle ved popmusikken ikke ligger i hvordan den skal defineres eller kategoriseres, til det er den for foranderlig; den er formet av sosiale, politiske og kulturelle forhold (Hawkins 2002: 1ff). Popens foranderlighet er et viktig aspekt: popmusikk er ikke statisk, men beveger seg på en kontinuerlig bølge av fornybare effekter som berører både det musikalske, visuelle (image, performance), og også det tekstlige (tekster kan omhandle aktuelle samfunnsrelaterte temaer). Således er popen flyktig; og dette behøver ikke tolkes som et begrep med en negativ undertone. Warner er altså ensidig opptatt av å vise rocken som noe ekte, musikalsk og seriøst, og popen som det motsatte; noe kommersielt. I intertekstuelle teorier om popmusikken kan fokuset være festet på de performative, på konsumet, produksjonsmessige, kjønns- og identitetsuttrykk²¹. Dette har selvsagt nær sammenheng med at pop og popkultur dreier seg om uttrykket: om det performative og om image. Dette overføres direkte til

særlig påpeke Hawkins 2002 eller Moore 2001, 2003 som adekvate eksempler på en nyansert teoretisering av musikken i popen.

²⁰ Abt 1987; Allan 1990; Kaplan 1987; Kinder 1984; Kristiansen 1988; Movin & Øberg 1990; Stockbridge 1987; Williams 2003.

²¹ Se for eksempel Whiteley 1997b eller Whiteley, Bennett & Hawkins 2004.

musikkvideoen: den er en agenda hvor slike faktorer kan forsterkes ytterligere; det visuelle er gjennomtrengende virkningsfullt.

2. MUSIKKVIDEOENS ANALYTISKE INNFALLSVINKLER

Handlingsforløpet

Handlingsforløpet, og hvilken stemning det uttrykker, er noe av det første jeg registrerer når jeg ser en musikkvideo. Noen teoretikere har foreslått ulike måter å kategorisere musikkvideoene og deres handling og stemning på, og jeg ønsker å diskutere noen av dem jeg anser som relevante og dominerende.

I musikkvideoens startfase lå den dominerende interessen i det visuelle. De tidligste tilnærmingene til musikkvideo foretok først en inndeling i performance-videoer, og “konsept-videoer”; de som fortalte en historie (Goodwin 1992: 5). Deretter vokste det fram en tredelt struktur: performance-videoer, de narrative og de anti-narrative (ibid.)²². Etter hvert ble dette selvfølgelig videreutviklet²³, men allerede her var begrensningene klare: et generelt skille mellom narrative- og anti-narrative videoer tar ikke hensyn til musikk eller tekst, da kategoriene springer hovedsakelig ut fra filmstudier som vektlegger analyse av visuelle aspekter (ibid.).

Ruud la fram følgende forslag til gruppering av musikkvideoer, som deler videoene inn i tre ulike typer:

- 1) videoer som tar utgangspunkt i en konsertsituasjon (konsert- / performancevideo)
- 2) videoer som har en klar handling eller som ønsker å fortelle en historie, og
- 3) videoer som vil fremstille en stemning, løsrevne ideer fra teksten eller andre mer frittstående fantasier. Her kan artisten være helt fraværende, eller vedkommende dukker bare glimtvis opp for å minne oss om hvem som spiller. (Ruud 1988: 18)

Denne grupperingen er beslektet med Goodwins teorier. Ruuds klassifisering har nær sammenheng med Kinder og hennes artikkel “Music Video and the Spectator: Television, Ideology and Dream” (Kinder 1984). Kinder tilhører dem som ikke anser musikkvideoen i første rekke som et musikkprodukt, men et nyskapende bidrag til fjernsynet, og en genre som

²² Se også Vernallis 2004: 3-26.

²³ E. Ann Kaplan la fram i 1987 et detaljert forslag til inndeling eller kategorisering av musikkvideoer, som hun hevdet de fleste videoer ville kunne plasseres inn i. Dette skal jeg utdype senere i dette kapitlet.

har nær sammenheng med ideologi og det å drømme. Hun hevder at musikkvideoene først og fremst er dominert av enten performance, narrativitet eller drømmeaktige stemninger (“dreamlike visuals”) (ibid., s. 4ff). I de performative videoene er det selve forestillingen som utgjør innholdet. Her er det artisten selv som står i sentrum, og det er hans eller hennes performative og musikalske opptreden det fokuseres på. Slike musikkvideoer består således hovedsakelig av selve låten – teksten og musikken, og det visuelle som representeres av forestillingen; det er forestillingen som er det narrative innholdet (ibid., s. 8). I de narrative videoene kan nettopp det narrative dominere både teksten og bildene, hevder Kinder (ibid.). Det som er vanligst for slike videoer er imidlertid et tynt innhold:

Far more typical is the use of a thin narrative line, witty in tone, which provides the basic situation for an erotic fantasy on which the spectator can elaborate according to his/her sexual tastes. The holes in the plot are usually filled by the lush visuals – the exotic settings, costumes, hair styles and make-up as well as the fast cutting and effects. The narrative line makes these visuals and their sequential arrangement easier to remember, for the order appears to make sense rather than being random. Instead of performing on stage, the singer plays a dramatic role within the story, which includes recitativo or a singing narration. (Kinder 1984: 8)

Dette anser jeg som et problematisk poeng hos Kinder. Hun foreslår at videoene med narrativt innhold for det meste er overfladiske, vittige og at de henvender seg til vår fantasi og vårt begjær. Kinder hevder at hullene i handlingen fylles av frodige visuelle bilder konstruert ved hjelp av eksotisk setting, kostymer, utseende, hurtig klipping samt effekter (ibid.). Dette gjør at tilskueren husker videoen lettere. Det provoserende i Kinders utsagn ligger i en generaliseringsproblematikk jeg stadig møter i utforskningen av musikkvideo. Etter min vurdering er det problematisk å hevde at videoene med et narrativt innhold preges av at “hullene i fortellingen fylles av frodige visuelle bilder”. Dette kan i så fall implisere at Kinder mener at pop- og rockelåter det lages narrative musikkvideoer til er banale og overfladiske, og krever å utfylles av det visuelle. Det banale i det musikalske blir altså “reddet” av mulighetene i å kunne bruke avanserte virkemidler i det visuelle. Den siste typen video Kinder fremlegger kalles for “videos dominated by dreamlike visuals”. Disse videoene karakteriserer hun med uklare definisjoner. Det som imidlertid er felles for dem er at de kjennetegnes ved deres relasjon til tilskuerens private fantasier og drømmer (Kinder 1984: 9). Kinder er således opptatt av videoenes – og i første rekke fjernsynets – innvirkning på våre drømmer. Kinder har en tilnærming som ikke tar hensyn til musikken i musikkvideo. Hun tolker dem som et fjernsynsprodukt, hvor det visuelle er det eneste fokuset. Det er likevel interessant å ta hennes teorier med i betraktning i en studie av musikkvideoens visuelle egenskaper.

En annen teoretiker som er kjent og omdiskutert for sine teorier om musikkvideoer, er medieforskeren E. Ann Kaplan (1987). Hennes klassifiseringssystem skiller seg ved at hun på mange måter anser musikkvideoer som narrative i seg selv. Hun vurderer videoene som minifilmer, og mener dermed at bildene dominerer musikken. Utfra dette utgangspunktet fordeler hun videoene i følgende grupper, som hun mener er dominerende på MTV (Kaplan 1987: 54ff):

- 1) romantiske videoer (“romantic”), som er narrative og som handler om et kjærlighetsforhold. Musikken her er melodiøs og lyrisk, det er lett instrumentering (ofte fokus på ett instrument) med stemmen i forgrunnen og et hovedtema gjentas ofte. Stemningen er nostalgisk og sentimental, og det er fokus på det emosjonelle, slik at fortellingen ofte kan være svak.
- 2) sosialt bevisste videoer (“socially conscious”). Dette er videoer som ikke ble regelmessig sendt på MTV. De stiller seg kritisk til et borgerlig samfunn og dets ideologi. Sentrale emner her kan være brudd, konflikt, fremmedgjøring, anti-foreldre- og anti-autoritet-holdninger, og ungdommens avsmak for voksensamfunnets verdier.
- 3) nihilistiske videoer (“nihilist”) hører hovedsakelig til innen punk- og heavy metal-genren. Dette er videoer som er anti-narrative og som som regel viser klipp fra et konsertopptak eller en forestilling. Disse skiller seg sterkt ut fra for eksempel romantiske videoer ved at de er aggressive i sitt uttrykk og kamerabruk (mer brå bevegelser og sjokkerende effektbruk). Musikken er “forvirrende” og instrumenteringen kompleks, varierende og lite melodiøs. Stemmen er ofte “skrikende” og trommene og elgitarens rolle er ofte å lage støy og bråk, og ikke å musisere.
- 4) klassiske videoer (“classical”) henger mer fast ved narrative koder enn de andre kategoriene. Her vises ofte ikke bandmedlemmene og deres instrumenter i det hele tatt. Disse videoene retter et voyeuristisk²⁴ blikk mot kvinnen som et objekt for begjær, ofte med en mannlig hovedperson eller artist som setter kvinnen i fokuset for kinking. En annen type klassiske videoer, er de som springer ut fra forskjellige filmgenrer fra Hollywood (et eksempel på dette er Michael Jacksons video ‘Thriller’). Det er imidlertid en viktig forskjell mellom musikkvideoen og Hollywood-filmen og deres måte å behandle narrativitet på. Mens handlingen i filmen blir forløst og vi får en forklaring på de ofte mystiske og overnaturlige hendelsene i filmene, er det ikke slik i musikkvideoene. Her forblir ofte handlingen uforløst, noe som tenderer mot

postmodernitet. Dette er den siste kategorien hos Kaplan:

- 5) postmoderne videoer ("post-modernist"). Disse videoene karakteriseres ved at de avstår fra en tydelig stilling til dets bilder og forestillinger, og deres vane med å være på den sikre siden ved å nekte å kommunisere med klare betydninger. Kaplan sier videre:

In postmodern videos, as not in the other specific types, each element of a text is undercut by others: narrative is undercut by pastiche; signifying is undercut by images that do not line up in a coherent chain; the text is flattened out, creating a two-dimensional effect and the refusal of a clear position for the spectator within the filmic world. This leaves him/her decentered, perhaps confused, perhaps fixated on one particular image or image-series, but most likely unsatisfied and eager for the next video where perhaps closure will take place. (Kaplan 1987: 63)

Her er altså hvert element avskåret av et annet, det er mangel på sammenheng mellom bilder, og alt i alt fører denne mangelen på klare retningslinjer til en forvirret tilskuer.

Kaplan presiserer at heller få musikkvideoer passer eksakt inn i kategoriene, men nesten alle videoer kan relateres til dette skjemaet. Videoene nærmer seg de ulike typene, heller enn uttrykker eller innlemmer dem (Kaplan 1987: 54). Hun hevder også at skjematismen hennes byr på visse vanskeligheter fordi tider, moter, ideologier og musikk forandrer seg, og dermed vil man i visse tilfeller ha vanskeligheter med å bruke dette paradigmet (ibid., s. 56).

Jeg vurderer problematikken hos både Ruud (1988), Kinder (1984) og Kaplan (1987) i at musikkvideoene i stor grad teoretiseres med utgangspunkt i fjernsynet og MTV. Denne assimileringen gir assosiasjoner til at videoer generelt, eller videoer som ett er kommersielle, med profitt og penger som hovedmål. Musikkuttrykket og et genuint, musikalsk aspekt settes i bakgrunnen²⁵. Dessuten vurderes musikkvideoer som en genre med klare retningslinjer og egenskaper som de fleste videoer har til felles. Dette er ikke tilfellet. Det som er felles for musikkvideoer er at de består av visuelle, auditive og verbale elementer. Kommunikasjonen av uttrykk og mening er opp til artist eller regissør å avgjøre. Kaplan hevder at MTV i sin natur er kommersiell, og hensikten og målet til kanalen er forbruk og profitt. Derfor er det ikke så relevant å snakke om ideer, idealisme eller anti-materielle verdier, men heller hva slags image og utseende som vil selge mest. Selv om artister måtte ha kunstneriske og

²⁴ Av fransk "voyeur", som betyr kikker, titter (Blå fremmedordbok)

²⁵ Keith Negus hevder at Kaplans analyse domineres av det visuelle fremfor det musikalske ikke bare på grunn av hennes teoretiske kompetanse (med forankring innen medier; tv og film), men rett og slett fordi hun ignorerer de aktuelle sangene (Negus 1996). Utilstrekkeligheten grunnet neglisjeringen av musikk i hennes bok påpekes

estetiske (eller anti-estetiske) ambisjoner, er dette irrelevant i det en video blir godkjent av MTV. Videoen blir da en vare som sirkulerer ut fra en bestemt trend blant kanalens personale. Den er fullstendig utenfor kontrollen til den opprinnelige produsenten, og av artisten likeså (Kaplan 1987: 52f). I dag sensureres mange eksplisitte uttrykk som sex eller kraftig ordbruk i form av banneord, og også dette undergraver sterkt det opprinnelige kunstneriske uttrykket til artisten. Det er en selvmotsigelse i dette, da man på en måte skåner særlig unge tilhørere (og MTV er i hovedsak en kanal for “unge voksne”²⁶), samtidig som man legger et lokk på ytringsfriheten, og frarøver seeren muligheten til selv å vurdere hva som er riktig eller galt, moralsk eller umoralsk, estetisk eller anti-estetisk. Når det er sagt, må det presiseres at selv om mange musikkvideoer som lages blir fremvist på MTV og lignende kanaler, er ikke musikkvideoen i seg selv en MTV-form. Dens utgangspunkt er musikkartet, og det er dens kombinasjon av bilder, musikk og tekst som må vurderes som det grunnleggende. Det faktum at musikkanalene er et viktig medium for formidling og distribuering av videoer, må vurderes som sekundært; dette må ikke få en dominerende rolle en studie av musikkvideo som form.

Til tross for min skepsis til kategorisering av videoer, mener jeg likevel at det er fruktbart å vurdere en form for inndeling av musikkvideoer. Jeg vil foreslå at en grovdeling av musikkvideoer som enten med eller uten narrativt innhold kan være dekkende, samt performative videoer, som i et analyserbart perspektiv vil fremstå som mindre problematiske. Derfra kan videoene behandles ut fra egne premisser – og dette er en av grunnene til at jeg velger å utdype to videoer i denne oppgaven. Mitt hovedanliggende er at alle videoer er forskjellige, men med noen hovedelementer liggende til grunn: det audiovisuelle, teksten og hvordan denne syntesen fortolkes. Derfor kan man etter å ha plassert videoen innenfor et paradigme som tar for seg disse aspektene, drøfte videoen basert på dens egne premisser. Disse vil nødvendigvis være varierende fra én video til en annen: selv om temaet kan være likt for mange videoer, vil det likevel være forskjeller i forhold til for eksempel musikalske parametre (og genrestemte tradisjoner), kjønnsbestemte aspekter (både når det gjelder artisten, handlingen i låtteksten og handlingen i videoen), eller formidling av budskap gjennom for eksempel symboler, slik jeg er opptatt av i videoene jeg har valgt. Derfor vil jeg hevde at til tross for at Kaplan (1987) foreslår en gjennomtenkt og detaljert måte å inndele

også av Walser (1993: 112). Sistnevnte er svært kritisk til Kaplans redegjørelse av nihilistiske videoer og at hun plasserer heavy metal-videoer i denne kategorien (ibid.).

²⁶ I følge Kaplan hadde MTV i 1984 tilskuere i alderen 12 til 34 (Kaplan 1987: 2).

videoer på, vil jeg likevel heller støtte meg til teorier og inndelinger²⁷ hos Kinder (1984), Ruud (1988) og Goodwin (1992).

Audiovisuell tekstur: forholdet mellom bildene og musikken

Kombinasjonen av musikk og bilder i ett medium er ikke noe nytt bidrag innen verken populærmusikk, eller andre genre. Musikkvideoen er slik sett ikke en form av en revolusjonær art. Musikk og bilder har i ulike former blitt forenet i for eksempel opera, operette, kabaret, musikal, danse- og teaterforestillinger, og i ikke minst i film gjennom filmmusikk (altså generell bruk av musikk i filmer). Også bilder i form av image, performance og representasjon har også vært tett knyttet til formidling av musikk til alle tider. I populærkulturen har dette vært uttrykket gjennom presentasjoner av artister i form av fotografier på cd-cover, plakater, i medier etc., samt det performative uttrykket på konserter.

Musikk og bilde er sammen med teksten det grunnleggende og essensielle i alle videoer. Hvordan interaksjonen mellom disse fungerer, er det imidlertid mange ulike teorier om. Det er ikke tvil om at musikken og bildene innehar roller og egenskaper som varierer sterkt blant videoene. Som jeg viser ved flere tilfeller i oppgaven, er det imidlertid i noen teorier et stort fokus på hvorvidt musikkvideo er et musikkartet eller visuelt medium. Gunnar Strøm hevder at “musikken og bildene representerer kvar sin innfallsvinkel til musikkvideo-mediet. Ligg det sentrale i musikken eller på billesida? Er musikkvideo musikk, eller er det film?” (Strøm 1989: 90). Jeg mener det er uvesentlig å skulle fokusere på hvorvidt videoene skal defineres som film eller musikk. Det som er en av musikkvideoens interessante egenskaper er nettopp samspillet mellom bildene, musikken og teksten, og hvordan disse på noen korte minutter kan være i stand til å formidle informasjon og meningsbærende uttrykk. Derfor mener jeg at det er først og fremst verdifullt å studere forholdet mellom bildene og musikken som et samspill og en interaksjon, fremfor å vurdere disse som to atskilte innfallsvinkler, slik Strøm hevder²⁸.

Når jeg da erklærer at musikkvideoen verken er film eller musikk, er vi over på diskusjonen om hvordan rollene mellom disse elementene fordeles. For å fortsette denne diskusjonen nokså enkelt; i *Rockereklamer. Om musikkvideo* skriver Movin & Øberg at musikken utgjør

²⁷ Da ser jeg imidlertid bort fra musikkvideoen i et perspektiv som behandler videoene som et produkt av MTV.

²⁸ I en analyse av en konkret video derimot, kan det være helt essensielt å studere musikken og bildene adskilt.

produktets (musikkvideoens) ramme, og at musikken alltid har vært overordnet billedsiden i musikkvideoen (Movin & Øberg 1990: 125). Det er musikken som er dynamoen, og det er den som sørger for fremdriften. Forfatterne hevder at musikkvideoen oppleves ved at musikken er i øret hele tiden, mens bildene kun er der, når man ser på skjermen, noe man ikke nødvendigvis gjør hele tiden (ibid., s. 125f). Movin & Øberg hevder indirekte at musikkvideo er et slags “tilleggsprodukt” til selve musikken/låten. Når de påstår at musikken ligger der konstant, i øret, mens bildene kun er der når man ser på skjermen – hvilket man ikke nødvendigvis gjør hele tiden (ibid.) – synes det som om de undervurderer tilskuerne. Dette skal jeg straks utdype. Videre påstår de at videoprodusentene er klar over dette, og derfor tilstreber en elliptisk, klisjéfylt fortellerform, hvis fortrinn er at man som tilskuer kan fange fortellingens plott/image/stil/gimmick med ganske få henkastede blikk på skjermen (ibid.).

Jeg vil hevde at det er en undertone i disse utsagnene som tilsier at Movin & Øberg (1990) undervurderer både seerne og musikkvideoen i seg selv. Selvsagt er det i mange tilfeller slik at persepsjonen av musikkvideo foregår på denne måten, og selvsagt er det også slik at svært mange musikkvideoer er laget med et kommersielt og økonomisk formål, og i slike tilfeller vil teoriene deres gi en korrekt nyansering. Musikkvideoens hensikt er fortrinnsvis å underholde, og på den måten vil deres tanker om dette være adekvate. Problemet er imidlertid at en slik tilnærming i noen grad er utdatert; den er ikke gjeldende i like stor grad i dag, som for ti, tjue år siden. Grunnen til dette er at på den ene siden har markedet for produksjon av musikkvideoer ekspandert ytterligere siden den gang²⁹, og mange av musikkvideoene lages for å selge flere album og promotere artister. På den andre siden eksisterer det et marked i tillegg til musikkanalene, nemlig musikkvideoer som utgis på vhs og dvd, og som dermed henvender seg til de spesielt interesserte. Her kan man for eksempel få samlinger med musikkvideoer av enkelte artister, eller samlinger med videoer av enkelte regissører. Dette synes jeg gir et annet perspektiv enn når man betrakter musikkvideo som et produkt som skal fremme salg og profitt, eller noe som hører hjemme innen fjernsynet og de private musikkanalene. Om man betrakter musikkvideo man ser på tv som et “bakgrunnsteppe”, noe som tilfeldigvis er der mens man hører på musikk, vil persepsjonen være slik som Movin & Øberg hevder, “passiv”: man lytter til musikken, og bildene er der i det vi kaster et blikk på tv-skjermen. Der spiller musikkvideoer på vhs og dvd en annen rolle. Dette er produkter som

²⁹ MTV har for eksempel utvidet markedet ved å ha egne nasjonale kanaler utenfor USA og Storbritannia. Det finnes dessuten andre musikkanaler, enorm ekspansjon etter at internett ble tilgjengelig for “alle”, i tillegg til

konsumeres fordi man spesifikt har interesse for en gitt video, artist eller regissør.

Teknologien gir tilskuerne en annen mulighet til å utforske videoene, da man selv kan velge hvilke og når man ønsker å se dem. Man har også mulighet for gjentakelse av både enkelte deler og videoen i sin helhet så ofte man vil. Når man i tillegg ser en video på vhs eller dvd, foreligger det en annen bakgrunn og bevissthet for valget av den eksakte videoen. Når man skal omtale forholdet mellom musikken og bildene i musikkvideo, er det derfor viktig først å avklare ens eget ståsted og forankring. Anses videoen som underholdning eller et medium med egenskaper til å formidle et meningsfullt innhold³⁰? Vurderes persepsjonen som aktiv eller passiv? Er ens egen tilnærming kritisk? Dette er spørsmål som ble tatt opp i innledningen av oppgaven, og jeg ønsker dermed ikke å besvare dem her, men istedenfor gå i dybden av dette temaet.

Problematikken jeg støter på i drøftingen av forholdet mellom bildene og musikken i musikkvideo ligger i at det er vanskelig, om ikke umulig, å komme opp med en konklusjon eller en uttømmende oppsummering av emnet. Således vil betraktningene forbli subjektive tanker og meninger uten fasitsvar eller konklusjoner, og ikke allmenne teorier med bastante eller uforanderlige regler. Det er likevel viktig å gjøre leseren oppmerksom på at det finnes ulike perspektiver og innfallsvinkler, som til tross for – eller på grunn av – sine ulikheter og variasjoner er fruktbare. I fortsettelsen av dette kapitlet vil jeg spesielt legge vekt på Andrew Goodwin (1992), Michel Chion (1990) og Carol Vernallis (2004) sine teorier som omhandler forholdet mellom musikken og bildene.

Grunnen til at teorier om aspektene som vedrører musikken og bildene i musikkvideo vil være mangelfulle er at de vanskelig kan inneholde hele spekteret av musikalske og visuelle virkemidler. En studie av musikken er sammensatt av ulike innfallsvinkler, hevder Goodwin: “Any moment of music contains a number of phenomena that must be taken into account (timbre, tempo, rhythm, acoustic space, melody, harmony, arrangement, lyrics), and these meanings need to be related both to one another and to the temporal movement of the music” (Goodwin 1992: 56). Det er vanskelig å analysere musikalske parametre i forhold til musikkvideo blant annet på grunn av en mangelfull teoretisering av analysering av musikk, og ikke minst popmusikk (ibid., s. 57). Også det visuelle er et problematisk område, blant annet

at nok et fjernsynsfenomen har blitt svært populært: såkalte chatte-programmer hvor musikkvideoene vises i bakgrunnen.

³⁰ Jeg mener imidlertid ikke at ”underholdning” nødvendigvis må være overfladisk og uten meningsfullt innhold!

på grunn av en teknologi som stadig utvikles, og på grunn av at mulighetene for hvordan visuelle bilder kan konstrueres og uttrykkes i musikkvideoer stadig ekspanderer. Det er imidlertid gode “prognoser” til tross for mangler; man kan omtale musikkens forhold til bildene med en konkret terminologi. For eksempel kan klang/klangfarge brukes til å antyde visualitet, med termer som “klarhet”, “skarphet”, “nærvær” etc. (ibid.). Et annet eksempel Goodwin nevner, er miljøet hvor plateinnspillingene pågår; dette kaller han “acoustic space”. Teknologiske anordninger i et platestudio kan plassere lydlagene slik at de akustisk representerer konvensjonene av en “ekte” performance, eller tvert i mot et mer kunstig image (ibid.). Spørsmålet Goodwin stiller, er hvordan slike musikkartede elementer kan relateres til en studie av musikk-tv (ibid.).

Goodwin har, som jeg skal vise senere, flere innfallsvinkler til forholdet mellom musikk og bilder i musikkvideo. En av disse er forankret i semiotikken³¹:

The “inner speech” of music-visual associations that is triggered in the moment of consumption is one source of video imagery. This process may occur [...] through any combination of three essential relations between signifiers and signifieds. (To be precise, the process is one in which an aural signifier generates *another* signifier, which is visual, *simultaneously* with the mental production of the signified. What is problematic here, in the terms of semiotics/semiology, is the question of *which* signifier attaches to the signified – or whether indeed the sound-image fusion is sometimes so great that the two signifiers are actually one). (Goodwin 1992: 58)

Et av perspektivene til Goodwin er altså “kjernen” i selve interaksjonen mellom musikken og bildene i konsumet av musikkvideoen. Han snakker her om “signifiers” og “signifieds”. Disse kan forklares som tegn, hvor førstnevnte – signifiers – står i subjektform (tegn som refererer til noe), og det andre – signifieds – i objektform (tegnene som det refereres til). Interaksjonen mellom musikken og bildene kan altså blant annet skje ved at det finnes tegn eller koder som det er en forbindelse mellom i musikkvideo³². Goodwin er opptatt av hvordan de hørbare tegnene produserer de visuelle tegnene, og hvordan disse fester seg til den mentale produksjonen av “signifieds”. Goodwin redegjør så for tre ulike kombinasjoner av, eller relasjoner mellom, “signifiers” og “signifieds”. Disse kaller han for “symbolic-”, “iconic-” og “indexical relation”.

³¹ Semiotikk er det samme som semiologi: læren om tegn (også ord) og deres betydning (Blå fremmedordbok).

³² Her understreker Goodwin igjen problematikken i en teoretisering som ikke lar seg uttømmes eller konkluderes: “What is problematic here, in the terms of semiotics/semiology, is the question of *which* signifier attaches to the signified – or whether indeed the sound-image fusion is sometimes so great that the two signifiers are actually one” (Goodwin 1992: 58). Hans noe uklare utsagn kan tolkes som en insinuasjon på at det her vil dreie seg om en subjektiv fortolkning av hvordan tolkningen av tegn i musikkvideo skal avgrenses og forstås.

Det symbolske forholdet mellom musikk og bilder opptrer når de visuelle tegnene resonnerer med musikalske konvensjoner (ibid.). Som et eksempel på dette nevner Goodwin at en heavy metal-gitarsolo kan symbolisere mannssjåvinisme eller virilitet.

Det ikoniske forholdet er basert på en strukturell likhet (ibid.). Likheten, hevder Goodwin, er imidlertid ikke visuell, men er i stedet knyttet til onomatopoetikon³³. Eksempelvis nevner han gitarer som etterligner politisirener i The Clash's 'Police on My Back' eller vokale prestasjoner som suggererer seksuelle handlinger.

Det siste forholdet, hvor jeg velger å beholde Goodwins egen, engelsk betegnelse – “the indexical sound-vision link” (ibid., s.59), er basert på en kausal link som blir “sett” av “det indre øye”. For eksempel: en musikers bevegelser fremkaller musikkklangene, og det er det vi ser (ibid.). Dette forholdet kan også skapes for eksempel når de hørbare kodene antyder en “live” performance gjennom bruk av elementer som akustisk rom: et konsertlokale eller klubbmiljø klinger ikke akkurat som et innspillingsstudio, “ulyd”: ufrivillig “feedback” etc. eller lyder av en folkemasse: applaus, roping, etc. (ibid.).

Stephen Davies hevder i *Musical Meaning and Expression* at musikken ikke er et system bestående av symboler som formidler semantisk eller kvasi-semantisk innhold; “[...] we might reasonably talk of music’s meaning what is grasped by the person who understand it.” (Davies 1994: ix). Dette finner jeg interessant å knytte til Goodwins forståelse av å studere forholdet mellom musikk og bilder med semiotiske tegn. Dette må forstås i lys av flere innfallsvinkler. For det første er ikke musikken meningsfull på samme måte som lingvistiske uttrykk (ibid., s. 51). Bruk av semantisk terminologi i omtale av musikkens uttrykk og mening forekommer fordi det er en naturlig forbindelse mellom disse og språket (ibid.). Og det er her forholdet mellom bildene og musikken i musikkvideo skaper en logikk. Davies hevder at vi betrakter bilder som meningsfulle (ibid.). Som jeg skal redegjøre for noe senere, er det en annen teoretiker, Carol Vernallis, som påpeker at vi har lettere for å beskrive bilder enn lyder. Derfor innehar musikkvideoen en egenskap som medfører at den kan vurderes også sett i lys av semantikken, slik Goodwin gjør. Dette mener jeg er viktig i diskursen om hvordan mening formidles og uttrykkes gjennom en video. Dens sammensetning av musikk, bilder og tekst gir

³³ Ordet betyr “lydhermende ord, ord som etterligner naturlyd” (Blå fremmedordbok).

meg som tilskuer komplekse muligheter for fortolkning. Det visuelle aspektet virker derfor som en naturlig årsak til at det inntas et stort fokus på det.

Jeg ønsker også å redegjøre for et annet aspekt som Goodwin trekker frem. Dette dreier seg i hovedsak om det visuelle. Goodwin hevder at musikkvideoen er relativt autonom i forhold til musikken (Goodwin 1992: 85), noe som han forklarer på følgende måter: for det første kan visualiseringen av en sang være hinsides dens mening. For det andre søker videoene å gi nytelse (“pleasure”, *ibid.*), for å oppmuntre tilskueren til å se dem gjentatte ganger. For det tredje kan hensikten med videoene være å promotere andre varer (“commodities”) (som for eksempel film), og for det fjerde kan videoene fortelle eller vise bilder av stjernestatus som overskrider en hvilken som helst sang (*ibid.*). Han hevder videre:

The debate about whether or not the video image triumphs over the song itself needs to take account of *where the emphasis lies in the visualization* (lyrics, music, or performance iconography) and surely then must engage with the question of whether or not it illustrates, amplifies, or contradicts the meaning of the song. This idea needs to be related to the music, as well as the song’s lyrical message, but it should already be clear that visual images do indeed tend to follow a musical logic. Here the argument concerns how the lyrical content is visualized, where it is possible to identify three kinds of relations between songs and videos: illustration, amplification and disjuncture. (Goodwin 1992: 86)

Goodwin foreslår altså at det finnes tre måter å visualisere musikken på; disse kan oversettes med illustrasjon, amplifikasjon (forsterkning) og disjunksjon (motsetning). I diskursen om hvorvidt musikken eller det visuelle står i fokus må man altså først se på hva som legges vekt på i det visuelle – fokuseres det på sangteksten, musikken eller den performative ikonografien³⁴? Her er vi ved et av de grunnleggende diskusjonstemaene i teoretiseringen av musikkvideoen: hvordan er fokuset mellom visuelle- og musikalske inntrykk fordelt? Hvis man går ut fra at det er musikken eller sangen som er det grunnleggende og opprinnelige i videoen, hvilken funksjon har da bildene? Goodwin introduserer de tre begrepene – illustrasjon, amplifikasjon og disjunksjon – for å utdype dette.

Begrepet illustrasjon kan forstås dithen at bildene i musikkvideoen illustrerer eller forteller fortellingen i låtteksten (Goodwin 1992: 86). Faren ved å bruke “illustrasjon” i produksjonen av en video ligger i å lage metaforer for bokstavelige, og metoden vil således ofte betegne en stemning i en video i stedet for å fortelle en historie. For eksempel kan dans være et virkemiddel man bruker ved illustrasjon av en stemning i musikkvideo, hevder Goodwin

³⁴ Ikonografi betyr i følge Blå fremmedordbok “billedtydning”; sammenlignende studium av hvordan et motiv i kunsten er blitt oppfattet og gjengitt i forskjellige tider og av forskjellige kunstnere.

(ibid., s. 87). Dersom artisten vil formidle at han eller hun føler seg sexy eller romantisk, kan visualisering gjennom dans vise dette. Illustrasjon inntreffer også når ordene i teksten forteller oss at musikken kommer til å få oss til å ville danse (ofte i rap og hiphop, og ofte igjen som en seksuell metafor, ibid.), og sangens utfoldelse viser oss effekten musikken angivelig skal ha. Goodwin hevder at dersom man skal strekke videoene som benytter illustrasjon til å gjelde disse også, kommer størstedelen av musikkvideoene inn under denne kategorien. Når det gjelder musikken, kan den illustreres visuelt for eksempel når bildene/scenene kuttet på slaget, når man vektlegger synkoperinger eller responderer på sangens arrangement. Slike aspekter kan gi det visuelle en følelse av tempo, rytme og struktur (ibid., s. 89). Sist kan performance i en video illustreres gjennom en forestilling av en “ekte” konsert.

Amplifikasjon inntreffer når det visuelle tilfører nye meninger/betydninger til sangteksten (ibid.). Dette, hevder Goodwin, er for mange det som markerer en “god” video. Musikken i en video kan amplifiseres når det visuelle tilfører uttrykk og innhold som forsterker en sangs mening, eller når bildene setter opp en egen komplementær, visuell puls og klang (ibid.). Det performative aspektet forsterkes gjennom bruk av tekniske virkemidler i det visuelle, som ikke er mulige i en live performance.

Videoene kan avslutningsvis inneholde et motsigende forhold mellom handlingen i teksten og bildene. Dette forekommer når de visuelle scenene ikke samsvarer med innholdet i teksten, og på samme måte skjer dette gjennom et brudd mellom bildene og musikken; bildene responderer ikke på uttrykket musikken forsøker å formidle (ibid.). I en performance kan disjunksjonen vises når artisten opptrer på en måte eller med et utseende/image som ikke samsvarer med det som er etablert.

Goodwins teorier om musikkvideoen og hvorvidt innholdet i den, og forholdet mellom de ulike elementene er preget av illustrasjon, amplifikasjon eller disjunksjon, er imidlertid noe problematisk når man vurderer musikkvideoen som en interpretasjon av en sang³⁵. Allment kjent er det nok slik musikkvideoen oppfattes; den består av visualisering av musikk (Ruud 1988) og er samtidig en interpretasjon av en sang (Abt 1987). Kan en sang interpreteres på den måten at det visuelle er en motsetning av det musikalske og verbale? Her kommer vi inn på diskusjonen om musikkvideoene skal betraktes som kommersielle produkter med

³⁵ Jamfør Abt (1987: 97) – se s. 8 i oppgaven.

promotering og profitt som formål, eller om de skal betraktes som kunst, eller et kvalitativt – fremfor kvantitativt – objekt. Musikkvideoene jeg er opptatt av i denne oppgaven er som nevnt videoer som er meningsbærende og som formidler noe utover selve poplåten – og det er i denne sammenhengen derfor relevant og interessant å drøfte Goodwins begreper sett i lys av videoene jeg har valgt.

Jeg har tidligere skrevet at det har vært tendenser til å legge hovedvekten på det visuelle i teoriene om musikkvideo. Dette har mange årsaker; en av dem er nettopp at mange teoretikere som har skrevet om dette ikke er musikkvitere. En annen årsak er at det i mange videoer er nettopp bildene og det vi ser som er mest fremtredende og dominerende. Dette kan videre knyttes til en annen årsak jeg ikke klarer å utelate, nemlig at det ofte er mye lettere å forklare og beskrive det man ser enn det man hører³⁶. Det visuelle virker alltid sterkt på mennesket fordi synssansen er så sammensatt og sterkt utviklet, og synsinntrykk mottas og fordøyes aktivt gjennom hele livet. Det man ser er mer tingliggjort, konsist og konkret enn det man hører. Det er lettere å ty til pompøse adjektiver og følelsesladde, metaforiske uttrykk når man skal beskrive musikk man hører, mens det man ser kan ofte lettere beskrives med mer konkrete begreper. Dette har selvfølgelig naturlige årsaker i at det man hører (i dette tilfellet musikk) er ofte mer abstrakt og flytende i sin form og substans. Carol Vernallis hevder:

Words that describe image take precedence in all human societies over those that characterize sound. In the act of seeing, people think of an image in ways similar to how we think of grammatical nouns; that is, objects of sight seem to be something that can be owned, procured, possessed (my book, the car, my tree). In content, sight objects seem to be primarily static and consistent. We imagine images more as occupying space and as being clearly bounded than as changing through time, and we usually assume that images are both nontransforming and existing even when we are gone. [...] (Vernallis 2004: 176)

Det man ser har altså en konkret form, et konkret navn/begrep, man kan berøre det og ha et eieforhold til det, og det eksisterer uavhengig av en selv. Men det som umiddelbart er slående i sitatet ovenfor, er at Vernallis behandler bilder/visuelle objekter som gjenstander: “In content, sight objects seem to be primarily static and consistent” (ibid). Hva med levende objekter, for eksempel mennesker og dyr? Mennesker er i mange tilfeller hovedobjekter i musikkvideoer, og de er verken statiske eller uforanderlige (selv om de kan presenteres slik i en video).

³⁶ Dette betyr imidlertid ikke at jeg mener at musikk og tekst er underlegent det visuelle! Det er likevel naturlig – for meg – å registrere det jeg ser først, og tydeligst. Det jeg ser er oftest det som gir grunnlag for et førsteinntrykk, og både musikken, og ikke minst teksten, kommer deretter.

I musikkvideoer kan bildene i tillegg være for eksempel ulike nonfigurative billedformasjoner eller landskapsbilder, fremfor konkrete objekter. Spesielt i tilfeller hvor man benytter seg av høyteknologiske redskaper som datamanipulasjon, vil man kunne møte et definisjonsproblem hva bilder angår. Visuelle objekter er noe langt mer enn ikke-levende gjenstander, og det blir problematisk å behandle visuelle bilder (“images”) kun som det. I motsetning til det å se, er det vi hører mer beslektet med verb eller adjektiver enn med substantiver, skriver Vernallis videre (ibid., s. 176). Lyd/klang beskriver heller en prosess som refererer til et objekt fremfor det aktuelle objektet: “I hear the babbling *of* the brook” – jeg hører pludringen *fra* bekken (ibid.), altså at man for eksempel fokuserer på lyden *av* en rennende bekk, fremfor selve bekken. Det finnes i tillegg færre lingvistiske termer som kan forklare eller definere en lyd, og ofte kan lyden ikke bli fullstendig lingvistisk transkribert. Lyd i form av musikk kan imidlertid bli gjengitt i form av grafisk notasjon. Vi kan heller ikke føle at vi kan eie en lyd, eller kontrollere og begrense dens grenser og muligheter, slik vi kan føle med et bilde (ibid.). Lyd er prosess-orientert, skriver Vernallis. Lyden flyter, den begynner og slutter, og den utfolder seg i tid og rom. Den har altså relativt uklare kvaliteter, samtidig som den kan oppleves veldig sterkt fysisk, både kroppslig og auditivt. Man kan for eksempel “føle musikken i kroppen” (man kan intuitivt begynne å danse eller bevege på kroppen, få gåsehud, eller kjenne vibrasjoner i brystet når man hører høy musikk med en kraftig bass), mens bilder og forestillinger kommer mer i form av en ytre opplevelse; man ser en ting utenfra (man danner seg forestillinger i hodet, men man føler det ikke kroppslig på samme måte som man kan gjøre med lyd/musikk).

Jeg mener at Vernallis (2004) i vesentlig grad har rett når hun hevder at det kan være enklere å beskrive det man ser enn det man hører, fordi det man ser er ofte konkret og konsist, uavhengig av om det eksempelvis er en gjenstand, en handling eller en levende organisme. Men det samme kan man si om lyd. Derimot klassifiseres lyd/klang annerledes enn ting vi ser. Når vi ser noe, sikter vi mot dette konkrete objektet: dersom objektet for eksempel er et menneske, kan vi – ut fra det vi ser der og da – klassifisere og definere dette mennesket i forhold til kjønn, (muligens) alder, vi kan se hudfargen, og i noen tilfeller dermed se en omtrentlig nasjonalitet, etc. Vi kan til og med få et vagt inntrykk av flere ytre/indre egenskaper basert på utseende, klesstil og lignende. Dersom vi derimot hører en menneskestemme, gjelder andre klassifikasjoner: vi kan konkludere at det er et menneske, i de fleste tilfeller hvilket kjønn det har, en omtrentlig alder og også muligens nasjonalitet (basert på språk). Dette vil imidlertid selvfølgelig gi en annen opplevelse, da vi ikke kan se

vedkommende. Slik sett vil det, slik som Vernallis hevder, føles mindre nært og konsist, og være mer “flytende” og av “uklare kvaliteter” (Vernallis 2004: 176). Når man derimot snakker om musikkvideo (som også er hovedfokuset til Vernallis), kan man ikke overføre disse tankene direkte. Når man deler opp musikkvideo i de to hovedkomponentene musikk og bilde, og studerer elementene hver for seg, vil man på musikksiden mest sannsynlig kunne definere alle komponentene: man hører en stemme man kan klassifisere, som dermed setter en viss ramme rundt fysiologiske, sosiale og kulturelle betingelser (man hører fort om det er snakk om en genre man subjektivt nyter og føler seg fortrolig med). Musikken/lydkilden vil man også kunne klassifisere med henhold til de ulike lagene på instrumentalsiden, uansett om det er autentiske, eller digitale, synth-baserte instrumenter. Man kan da argumentere slik Vernallis gjør, at “lyden beskriver heller en prosess som refererer til et objekt fremfor det aktuelle objektet” (ibid., s. 176), fordi man fysisk må utføre en handling for å få instrumentet til å klinge; det klenger ikke i seg selv, men fordi man utfører en handling som setter i gang en prosess. Men hvordan virker da lyd og bilde sammen, når de har så forskjellig grunnlag? Vernallis argumenterer videre:

To share ground with or showcase features of a song, images must often relinquish qualities associated with objects and adopt those of sounds. Music-video image, like sound, tends to surround and engulf us. Both music-video image and sound – unlike objects seen in everyday life – tend to be processual and transitory rather than static, and to project permeable and indefinite rather than clearly defined boundaries. The music-video image, like sound, foregrounds the experience of movement and of passing time. It attempts to pull us in with an address to the body, with a flooding of the senses, thus eliciting a sense of experience as internally felt rather than externally understood. My argument will be that, in music videos, images can work with music by adopting the phenomenological qualities of sound: these images, like sound, come to the fore and fade away, “stream,” surround us, and even reverberate within us, and mimic timbral qualities. (Vernallis 2004: 177)

For at bildene skal samarbeide og likestilles med musikken, må de altså oppgi egenskapene som assosieres med objekter, og istedenfor innta egenskapene til lydene/musikken, mener Vernallis. Både lyden og bildene i musikkvideoer er heller prosessorienterte og forbigående enn statiske, og de har ikke klart definerte avgrensninger (ibid., s. 177). Og både lyden og bildene kan fremheve opplevelsen av bevegelse. De omringer oss og appellerer både til det fysiske, sanselige og intellektuelle. En musikkvideo kan på den måten gi en helhetlig opplevelse av musikk ved at den setter flere sanser og kroppsfunksjoner i arbeid, men den kan også ha en motsatt konsekvens. Det at man blir eksponert for både bilde og musikk samtidig, kan selvfølgelig virke modifierende på ens egen fantasi, og dermed kan den sanselige opplevelsen like gjerne bli mindre og mer begrenset. Samtidig ser man ikke all musikk i bilder, og det er heller ikke slik at alle mennesker assosierer musikk med billedlige

formasjoner når de lytter til den. “It attempts to pull us in with an address to the body, with a flooding of the senses, thus eliciting a sense of experience as internally felt rather than externally understood”, hevder Vernallis (jmfør sitatet ovenfor). Hun legger altså likevel stor vekt på at musikkvideoen henvender seg til oss ved å spille på det kroppslige og fysiske, fremfor det intellektuelle. Når hun knytter bildene i musikkvideoen i så stor grad til en persepsjon som i følge henne i hovedsak er sanselig og kroppslig, mener jeg at hennes teori her er mangelfull ved at hun legger for liten vekt på hvordan tilskuerne persiperer og opplever bildene intellektuelt. I musikkvideoer hvor dans står i fokus – og dette er gjeldende for svært mange videoer – er hennes tanker adekvate. Men til tross for at dans, eller bruk av kroppen generelt er et svært vanlig visuelt virkemiddel i musikkvideoer, er videoene uten disse elementene like utbredt. Videoene jeg har valgt for analyse i denne studien – ‘Cornflake Girl’ og ‘Got ’til it’s gone’ – representerer disse forskjellene. I Jacksons video er kropp og dans nært beslektet med musikken, og i denne videoen vil Vernallis’ utsagn komme meget godt til uttrykk. Denne videoen kombinerer musikalske virkemidler som rytme, samt utstrakt bruk av rytmiske instrumenter som står sterkt i forgrunnen, med visuelle virkemidler som mennesker som danser og er i bevegelse. Denne kombinasjonen gjør at videoen oppfattes som svært “fysisk”. Denne videoen setter automatisk i gang rytmiske bevegelser i kroppen min når jeg ser den, det føles vanskelig å sitte urørlig og ikke la seg “rive med fysisk”. Slik oppleves mange musikkvideoer. Det er også verdt å tilføye at før MTV oppstod, ble musikkvideoene ofte spilt i klubber og utesteder, hvor det var helt naturlig å danse til musikken, og videoene ble dermed en visuell forsterkning av opplevelsen. I den andre videoen derimot, henvender Tori Amos seg i stor grad til intellektet hos tilskueren. Hun bruker mange symboler, som i tillegg repeteres ofte – og dermed forsterkes ytterligere – og til tross for at også denne låten har en markert rytme (et ostinat som går igjen gjennom hele sangen, og skaper dermed en jevn og gjennomgående fysisk følelse av rytmisk bevegelse), er det likevel symbolikken i bildene som står i fokus. Det er den som gjør at videoen appellerer til intellektet fremfor kroppen. Saken her er igjen at musikkvideoene oppfattes subjektivt og ulikt blant tilhørere avhengig av både musikalske og visuelle preferanser. Jeg er som sagt i all hovedsak opptatt av videoer som inneholder visuelle symboler som kan gi grobunn for utstrakt fortolkning av hva videoene egentlig handler om. Dermed føles Vernallis’ teorier noe utilstrekkelige, til tross for at jeg er enig i det hun hevder.

En teoretiker som vanskelig kan unnlates når man studerer forholdet mellom lyd og bilde, er franskmannen Michel Chion (1990), som har film og tilnærming til lyd og bilde i film som sin

hovedkompetanse. Hans perspektiver på musikkvideoen slik den behandles i *Audio-Vision: Sound on screen* er således ikke-musikkvitenskapelige.

Som Vernallis (2004) mener Chion (1990) at både lyden og bildene har udefinerte grenser, bildene avgrenses kun av skjermen – underforstått at resten overlates til fantasien og vår indre, subjektive persepsjon. Det å se er å utforske i tid og rom. Men det å høre mener Chion er en mer omslukende opplevelse enn det å se. Rent fysisk har man naturlig et øyelokk som kan hindre øyet i å se, mens øret er mangelfullt slik. I følge ham er det noe ved lyd/klang som overvelder og overrasker oss uansett, spesielt når vi avslår å benytte vår bevisste oppmerksomhet; lyden blander seg med vår persepsjon og griper oss (Chion 1990: 33). Konsekvensene for filmen, skriver Chion, er at lyden, i større grad enn bildene, kan resultere i en snikende affektiv og semantisk manipulasjon (ibid., s. 34). På den ene siden virker lyden på oss direkte fysiologisk (for eksempel kan pustelyder på film påvirke vår egen pust) – dette vil ikke gjelde for en musikkvideo på samme måte, da musikken er en aktiv del av mediet, i en film har musikken som regel andre funksjoner og egenskaper. På den andre siden har lyden innflytelse på persepsjonen gjennom en ytterligere verdi; den gjør at vi ser bilder vi ellers ikke ville ha sett, eller som vi ville ha sett annerledes. Slik ser vi at lyd ikke er lokalisert på samme måte som bildene (ibid.). Disse tankene kan i stor grad overføres til musikkvideo. Selv om det er mange store forskjeller mellom filmmusikk og musikkvideo³⁷, er det likevel vesentlig å snakke om likheter når det gjelder forholdet mellom lyd og bilde. Som jeg nevnte innledningsvis, har jeg hatt opplevelser med musikkvideo hvor inntrykket og forståelsen av en låt har endret seg totalt etter at jeg så videoen til låten (eksempelvis Amos' 'Cornflake Girl'). På den ene siden lever musikken og bildene hvert sitt liv, men når man ser dem sammen får de en ny mening og betydning. Det innebærer at man kan legge merke til nye detaljer både på billed- og lydsiden, noe som vil ha konsekvenser for fellesforståelsen av disse i samspillet.

Chion innleder *Audio-Vision: Sound on Screen* med to sitater som jeg mener er sentrale i denne diskursen. For det første: "In continuing to say that we "see" a film or a television program, we persist in ignoring how the soundtrack has modified perception" (Chion 1990:

³⁷ Vernallis hevder at musikkvideoene mangler "essensielle ingredienser" – for eksempel stedsnavn, møtepunkt, en link til både fortid og fremtid, og fullstendig realiserte hovedpersoner og kjeltringer – disse kan ikke beskrives som i en klassisk Hollywood film-fortelling (Vernallis 2004: 15). Kortere varighet medfører en nødvendighet i bruk av andre virkemidler og teknikker for å belyse visuell handling. Videoene mangler også tale og dialog. Den essensielle forskjellen mellom det visuelle i en musikkvideo og en film er blant annet tidsaspektet: en musikkvideo varer kun i noen få minutter og har således et helt annet spillerom når det gjelder det visuelle i

xxvi). Ved å overføre dette utsagnet til også å gjelde musikkvideo, er vi inne på noe essensielt. Grunnlaget i musikkvideoen ligger i dens forhold mellom lyd og bilde, og disse elementene synes å være et konflikt- eller spenningsområde i diskursen om videoen³⁸. Problematikken bunner ut nettopp i forholdet mellom disse to elementene, og deres rolle i tolkningen og persepsjonen av musikk og video. Som Chion hevder, bruker vi som oftest ordet “se” om film og tv-program, men hva sier vi egentlig om musikkvideoen? Hvilket begrep er det rette å bruke om persepsjonen av video? Ser vi den, hører, eller rett og slett opplever? Som jeg skal vise senere i oppgaven, er vår evne til å se i mange tilfeller mer dominerende enn å høre. Dette er ofte gjeldende også for musikkvideoen. Det visuelle kan i noen tilfeller undertrykke det auditive fordi det kan være enklere å assosiere inntrykk med det vi kan se. I tillegg har språkevnen vår utviklet seg i en retning hvor vi er flinkere til å beskrive det vi ser, fremfor det vi hører. Dette forholdet – musikk versus bilde – opptar meg sterkt nettopp fordi jeg i all hovedsak beskjeftiger meg med musikkvideoer med et omfattende symbolsk innhold. Dette kan være et spenningspunkt fordi mitt eget ståsted er forankret i musikkvitenskapen, jeg er i tillegg instrumentalist/cellist og det ligger i min natur å “tenke musikk” og å “føle musikk” – både fysisk, mentalt og emosjonelt. Allikevel ser jeg ofte at det er enklere å begripe det visuelle, og jeg faller dermed – i noen grad ufrivillig – i gruppen som Chion beskriver ovenfor. Jeg går ikke så langt som å hevde at jeg ignorerer hvordan lydsporet (musikken) er med på å endre min persepsjon av den helhetlige opplevelsen, men jeg ser at det er lett først å oppfatte det jeg ser. Det er likevel viktig å tilføye at opplevelsen av musikk og bilde i musikkvideoen i mange tilfeller nærmest ikke kan sammenlignes med opplevelsen av film. I sistnevnte er ofte poenget at musikken “ikke skal høres” – den skal for eksempel være med på å understreke, eller forsterke en gitt stemning. I musikkvideoen har musikken således en helt forskjellig rolle, det er ofte den som er selve kilden til videoens tilblivelse.

Chions andre påstand som opptar meg ble introdusert i starten av oppgaven: “We never see the same thing when we also hear; we don’t hear the same thing when we see as well” (Chion 1990: xxvi). Dette er et tema som er essensielt i denne studien. Hvordan forvandles persepsjonen av musikkvideo avhengig av rekkefølgen på sanseintrykkene? Altså om vi hører musikken før vi ser videoen, eller om vi hører låten og ser videoen samtidig ved en første opplevelse av den? Jody Berland hevder i artikkelen “Sound, Image and Social Space:

handlingsforløpet. Sist, men ikke minst har musikk i en musikkvideo en selvstendig, autonom rolle – dette er ingen selvfølge i en film.

³⁸ Jamfør for eksempel Hawkins 2002; Goodwin 1992; Kaplan 1987; Ruud 1988.

Music Video and Media Reconstruction” at det visuelle i videoen tenderer mot å være dominerende³⁹ (Berland 1993: 25). Dette rett og slett ved at vi automatisk fester blikket på tv-skjermen. Hun vektlegger også tv’ens rolle, og hvordan den uunngåelig nok naturlig skaper et umiddelbart og intuitivt fokus på det vi ser, samt dens betydning for musikkindustrien: “Television seems to absorb the musical matrix effortlessly and irrevocably into its visual field, to confirm the now commonplace knowledge that music television has reshaped the music industry irrevocably” (ibid.). Når man drøfter forholdet mellom musikk og bilde er det altså mange ulike faktorer som spiller inn. Det er ikke mitt anliggende å konkludere hva som er “det viktigste” eller det overlegne – musikk eller bilde – men det er interessant å studere hvordan ulike teoretikere behandler dette temaet, og ikke minst knytte dette til videoene jeg har valgt å se nærmere på i denne studien. Jeg er enig med Chion (1990) i at vår opplevelse av for eksempel en musikkvideo (eller andre medier der lyd og bilde er i samspill med hverandre) endres eller forvandles alt ettersom hvilken rekkefølge vi persiperer sanseintrykkene i.

Musikalske parametre

Som jeg har vist i dette kapittelet, er det vanskelig å danne en god diskusjon om musikken i en autonom posisjon i omtale av musikkvideo generelt. Det er i tillegg svært mange ulike perspektiver og innfallsvinkler jeg kunne ha inntatt, og det foreligger dessuten et avgrensingsproblem: hvilke musikalske parametre er det som bør vektlegges og fremheves i denne diskusjonen?

Jeg mener at følgende analytiske aspekter kan være vesentlige å vurdere i lys av deres posisjon og rolle i musikkvideo: rytme, tempo, melodikk, harmonikk, arrangering; altså strukturelle betingelser rundt en sang. I tillegg kan det være fruktbart å se på vokal og tekst, produksjonsmessige aspekter, samt det faktum at både popmusikken (musikalsk struktur og tekst) og musikkvideo er sentrert rundt repetisjon.

Noen essensielle egenskaper ved en video er at den formidler en form for handling, narrativ eller anti-narrativ (eventuelt en som har små tilløp til narrative elementer), og at dette skjer i

³⁹ Se eksempelvis også Kaplan 1987; Ruud 1988; Strøm 1989; Goodwin 1992; Vernallis 2004.

et samspill mellom bilder og musikk. Alle de musikalske parametrene jeg har nevnt ovenfor er med på å skape dette samspillet. Musikk, sang (vokal), tekst og bilder er strukturert i et rammeverk som danner musikkvideoen. Enten musikkvideoen er laget på en måte som indikerer fremdrift og utvikling eller ro og statisk tilstand, er det likevel alltid en form for bevegelse og en interaksjon, og ikke minst en kontinuitet i en video. Musikkvideoen er fremtidsrettet og teknologien tillater og muliggjør en konstant utvikling. Denne utviklingen er svært vesentlig å knytte til det musikalske i videoen. Jeg skal kort si hvordan følgende parametrene utspiller sin rolle i musikkvideoen: rytme og tempo, melodikk, harmonikk og arrangering. Deretter vil jeg si noe om tekst og repetisjon, og vise hvilken påvirkning disse har på persepsjonen av video.

Rytmen og tempoet i en poplåt er viktige faktorer for samspillet mellom bildene og musikken i en musikkvideo. Bildene kan nemlig matche disse elementene, eller opponere mot dem (Vernallis 2004: 167). Rytmen og tempoet kan illustreres ved hjelp av både visuelle virkemidler, bruk av kamera, samt måter å kutte og redigere scener på (Goodwin 1992: 62). I følge Goodwin representeres rytmen generelt ikke gjennom å kutte bildene “på slaget”, men omkring slaget: “Instead, cuts tend to occur around the beat, with emphasis on the music illustrated by a cut on the beat when the rhythmic emphasis is syncopated – stressing an “up” beat that is accented in the music” (ibid.). Dette vil imidlertid variere blant videoene, og det er nesten umulig å gi en generell beskrivelse av hvordan det rytmiske er organisert. For eksempel hevder Vernallis at dersom en sang er kjent for en vital rytmisk følelse, kan det virke som om bildene beveger seg i et tempo som er enda raskere – eller saktere – enn musikken (Vernallis 2004: 167). Det er likevel viktig å fremheve at rytme og tempo kan brukes som et middel for å uttrykke fremdrift og bevegelse, eller det motsatte: ro og stillstand. Bildene kan da settes i et hvilket som helst tempo i relasjon til musikken: nært tilpasset, noe forskjellig/avvikende, eller med stor distanse (ibid., s. 168). Det synes imidlertid for meg som om dette er noe som for tilskueren skjer “ubemerket”. Det er noe man registrerer ubevisst, noe man ikke er klar over. Derfor er det rytmiske et sterkt virkemiddel, fordi det er med på å bestemme fremdriften i musikkvideoen, samtidig som vi kun enser pulsen i musikken; hvordan det rytmiske er organisert visuelt forblir ofte “usett”.

Musikalske parametre som melodikk, harmonikk og arrangement er med på å bestemme en generell stemning i en låt, og er i tett interaksjon mellom det instrumentale og det vokale. Bruk av tonalitet og tonearter i musikken er også noe som kan illustreres visuelt, gjennom

bilder preget av en stemning som tilsvarer den som musikken uttrykker. Disse parametrene kan, på samme måte som rytme og tempo være med på å bestemme bevegelse, fremdrift, ro og stillstand i en låt og video. Det er store forskjeller på hvordan poplåter er arrangert og hvor kompliserte, varierte og gjennomkomponerte de melodiske og harmoniske linjene er. Frasering og eventuell bruk av motiver gir et nærmest ubegrenset spillerom når det gjelder bruk av visuelle virkemidler for å understreke disse (for eksempel skal jeg vise hvordan et både visuelt og musikalsk motiv kommer til uttrykk i Amos' 'Cornflake Girl' i analysen senere i oppgaven).

Det melodiske og harmoniske er sentrale parametre når det gjelder en strukturell dannelse av både bevegelse, fremdrift og form. Skifting av toneart eller forandringer i melodiske linjer knyttet til strukturelle betingelser i en låt (for eksempel formen i sangen; inndelingen i vers, refreng, mellomspill etc.) er grunnleggende, og nok et virkemiddel som kan forsterkes eller illustreres ved hjelp av bilder. Her kan det brukes visuelle metaforer, men det kan også illustreres mer konkret ved å bruke og vise instrumentale og vokale ferdigheter visuelt.

Arrangementet av en sang, og det melodiske og harmoniske er altså tett knyttet til det visuelle i en musikkvideo. Dette er parametre som er med på å avgjøre stemningen og utviklingen i en sang, og mulighetene for utnyttelse av visuelle bilder er utallige. Både melodiske fraser og motiver kan uttrykkes visuelt gjennom for eksempel repeterende visuelle motiver, harmoniske overganger, samt tonale forandringer kan understrekes visuelt.

Svært ofte vil det fremgå av en konkret sang eller video, hvilke parametre som er mest fruktbare å studere i det spesielle tilfellet. Med den enorme variasjonen som finnes både visuelt og musikalsk, er det ikke nødvendigvis hensiktsmessig å sette opp en standard liste som analyseverktøy.

Tekst

Det å studere tekstens posisjon i en musikkvideo byr på mange utfordringer. Utfordringen ligger i at på den ene siden har sangteksten ofte en viktig og avgjørende betydning for fortolkningen av sangen i videoen, og i mange tilfeller er det teksten som byr på symbolske og lyriske ordspill, referanser og metaforer som igjen byr på en utvidet handling. På den andre

siden er popmusikken kjent for å grense mot banalitet, både musikalsk og tekstlig (Frith 1988: 108). Dette har vært gjenstand for kritikk i teorier om popmusikk (ibid.)⁴⁰. Bruk av klisjeer er et vanlig virkemiddel i sangtekster, og kjærlighet er et tema som er ofte brukt, tidløst og alltid like aktuelt. En konflikt eller dilemma i denne diskursen er at fortolkningen av en sangtekst er subjektiv og vil ikke nødvendigvis samsvare med andres opplevelse av den. Et annet faktum er at teksten i mange tilfeller blir tillagt hovedfokuset i analyser av popmusikk (McClary & Walser, 1988: 285). Et av popmusikkens kjennetegn er at den i stor grad lages for å underholde. I motsetning til mye av for eksempel klassisk musikk (eksempelvis programmusikk), er det i noen tilfeller vanskelig å presentere en mer akademisk fortolkning⁴¹.

Det er i en poplåt, og tolkningen av den, ikke alltid rom for en innholdsrik redegjørelse med et variert innhold av symboler eller referanser til andre kunstformer, vitenskaper eller historie. For igjen å referere til Warner (2003) og hans paradigme som viser forskjeller mellom pop og rock, hevder han at pop kjennetegnes ved at den er orientert rundt singler, at det legges vekt på innspilling, teknologi, at popen er kunstig/tilgjort, triviell, kortvarig/flyktig og suksessiv. Det er ut fra et slikt paradigme ikke rom for at sangteksten innenfor popmusikken tillegges stor vekt og betydning; det er ikke den som er i hovedfokuset. Det som i dag er viktig for at en poplåt skal være funksjonell – altså i praksis selge så mye som mulig – er selve produksjonen, imaget rundt artisten (artisten selv trenger strengt tatt ikke en gang ha en spesielt god sangstemme, dette kan reguleres i studio, og ved konserter og live-opptredener er playback et velbrukt hjelpemiddel), at låten er fengende (enten rytmisk og melodisk slik at den henvender seg til en fysisk opplevelse av musikken, eller at den er en ballade som henvender seg til følelsene og det emosjonelle), og sist, men ikke minst – en god musikkvideo. Som Warner (2003) hevder, er popmusikken kunstig og triviell, og dette må knyttes opp mot tekstene i låtene.

Jeg mener at noe av det fascinerende ved god popmusikk ligger nettopp i hvor sterkt det banale og enkle kan virke på oss, særlig i tilfeller hvor man kan knytte enkelte låter til spesielle hendelser i vårt liv. Tenk bare på hvor sterke emosjoner en (hvilken som helst) sang kan fremkalle i oss dersom vi kan assosiere den med en spesiell opplevelse i livet. Teksten spiller her en viktig rolle, fordi den kan understreke eller forsterke en stemning, affekt eller

⁴⁰ Adorno var en av de første til å ytre kritiske synspunkter på populærmusikk, se Adorno 1941: 301ff.

følelsesladet sinnsstemning. Middleton hevder at betydningen av tekst er ikke styrt primært av dens opplagte denotasjon, men av dens bruk av konvensjoner, som i sin tur er organisert etter musikalske genre: “poetiske” teknikker i progressiv rock, banale hverdagspråklige ord i pop og disko, smarte rim i Broadway-sanger etc. (Middleton 1990: 228). Og videre:

For the most part, the language used is everyday language – clichéd, trite, familiar – though it may be reassembled into new combinations. The point is to ‘defamiliarize the familiar’, to invest the banal with affective force and kinetic grace, to draw out the concrete world of denotation some sense of those human generalities translated by musical processes. (Middleton 1990: 229)

Jeg tør å påstå at det finnes en generell enighet om at popmusikkens kjennetegn er at den i stor grad er banal og hverdagslig, slik Middleton hevder. Og det er nettopp bruken av hverdagslige ord i tekstene som forårsaker dette. Poenget mitt er at dette kjennetegnet verken kan forsvares eller kritiseres. Populærmusikken oppstod i en tid hvor mennesker hadde et behov for å flykte fra en hverdag, og dette behovet har alle i seg, uansett livssituasjon etc. At teksten eller musikken i en sang er banal eller preget av hverdagslig tematikk gjør den ikke mindre verdifull eller mindre viktig enn annen kunst.

Et annet forhold rundt låtteksten som må tas hensyn til, er dens posisjon sett i lys av andre komponenter i musikkvideoen; musikken, handlingen (både den verbale og visuelle) og det visuelle. Hva har artisten og produsenten lagt vekt på i utformingen av sangen og musikkvideoen? Er intensjonen en likevekt blant de ulike komponentene, eller er det en ubalansert fordeling av essensielle formidlinger? Her er jeg igjen ved en av mine teser i denne oppgaven: for å oppnå en optimal fortolkning av en låt, må man først og fremst konsentrere seg om den gjeldende låten sine premisser, og ikke basere fortolkningen på ulike forsøk på klassifiseringer og kategoriseringer av musikkvideoer. Dette skal jeg forsøke å gjøre klarere i analysene senere i teksten. Frith hevder at populærmusikk er en sangform; ordene er grunnen til at folk kjøper plater, instrumentale hiter er uvanlige (Frith 1988: 120). Han hevder videre: “In songs, words are the sign of a voice. A song is always a performance and song words are spoken out, heard in someone’s accent.” (ibid.). Sangteksten er altså viktig å bemerke som et performativt aspekt; tekst er nært beslektet med artisten og hans/hennes uttrykk. Til tross for det performative aspektet, hevder Goodwin (1992) at teksten sett i forhold til musikkvideoen først og fremst brukes som en markør av stemningen i en video, og at det kan være verbale

⁴¹ Dette har imidlertid endret seg sterkt, da interessen for pop i akademia vokser; se for eksempel Connell & Gibson 2003; Frith 1996; Hawkins 2002; Middleton 1990, 2000; Moore 2001, 2003; Negus 1996; Warner 2003; Whiteley 1997b, 2000, 2005; Whiteley, Bennett & Hawkins 2004.

ledetråder/motiver i teksten som brukes til visuell illustrasjon (Goodwin 1992: 65). Og således eksisterer det i bildene i videoen en mulighet til å fremheve tekst, og bidra til at den huskes bedre av lytteren. Dette kan gi en økt forståelse eller tolkning av en låt.

Tekstens sammensatte funksjon består slik sett i at den er tett knyttet til fortolkningen av sangen i seg selv, av musikkvideoen og det performative uttrykket, samt til utøveren og hans eller hennes stemme og uttrykk. Men – for å beholde sin status som meningsgivende, er de avhengige av å beholde sin kontekstuelle ramme, altså sangen, artisten, og det performative uttrykket i form av forestilling eller musikkvideo. Som Frith hevder:

Good lyrics by definition, then, lack the elements that make for good lyric poetry. Take them out of their performed context, and they either seem to have no musical qualities at all, or else to have such obvious ones as to be silly [...]. The best pop songs, in short, are those that can be heard as a *struggle* between verbal and musical rhetoric, between the singer and the song. (Frith 1996: 182)

Repetisjon

Avslutningsvis i denne oppgavedelen skal jeg ta for meg et aspekt som man vanskelig kan komme utenom i popmusikk generelt, nemlig repetisjon. Repetisjon må sees i lys av både det musikalske, det visuelle og det tekstlige, men det knyttes også til generelle strømninger i poptrendene. Kort sagt er dette noe som preger hele populærmusikken. I følge Goodwin forekommer repetisjonen på tre nivåer – innen sanger, mellom sanger, og på tvers av ulike medier (Goodwin 1992: 79). I en sang skjer repetisjonen både innen den musikalske strukturen (melodilinjer, akkordprogresjoner, rytmiske motiver etc.), samt teksten (versstrofer, setninger og ord, og videre vers og refreng etc.); således er hele låtstrukturen preget av repetisjon. Repetisjonen forekommer også blant poplåtene ved at de ofte ligner i sin utforming, struktur, varighet, tematikk, instrumentering etc. (ibid.). Til slutt hevder Goodwin at poplåtene repeteres også blant de ulike mediene: de kan høres på radio, tv, kino etc. (ibid., s. 80). Dette understrekes også av Kinder (1984). Hun hevder at når man eier en tv, har man ubegrenset tilgang til visuelle og auditive inntrykk den mottar (Kinder 1984: 11). Men fjernsynsstrukturen er programmert slik at den inneholder sterk grad av repetisjon; dette medfører et økt konsum gjennom et intensiverende begjær (ibid.). Følelsen av repetisjon skaper altså en forventning: man venter på det man liker å se på. Dette er ikke minst gjeldende for musikkvideo: de lages for å kunne vises om og om igjen. Og mye av grunnen til at musikkvideoene har vunnet en så omfattende popularitet er nettopp at man underholdes av

dem. Man søker musikkvideoer med artister man liker, og ser dem deretter gjentatte ganger både fordi de gir en estetisk nytelse, fordi de muliggjør fortolkning og bearbeidelse av budskap og mening, og fordi man søker nye, uoppdagede inntrykk. Således er vi inne på repetisjon som noe som er nært knyttet til nytelse. Middleton hevder:

The 'tendency' of musical syntax generally towards repetition assumes a relatively high profile in most popular music; it forms, here, the essential context for assessment of value and pleasure, and at the same time is related to a variety of determinants, economic and social as well as semiological. For that very reason, however, consideration of repetition in popular music should be placed within this wider setting, which is marked by pronounced ideological conflict. (Middleton 1990: 267)

Repetisjon i et populærmusikkvitenskapelig perspektiv er altså et svært sammensatt begrep som er knyttet til mange forhold; for en tilskuer er det repetitive aspektet et nøkkelbegrep for eventuell vurdering opp mot verdier og nytelse. Samtidig relateres repetisjonen også til determinanter av økonomisk, sosial og semiologisk betydning. Middleton hevder videre:

'It's monotonous'; 'it's all the same'; 'it's predictable': such 'popular common-sense' criticisms of popular music have probably filtered down from the discussions of mass culture theorists. From this point of view, repetition (within a song) can be assimilated to the same category as what Adorno termed 'standardization' (as between songs). (Middleton 1990: 268)

Mens det repetitive aspektet ved populærmusikk har blant noen kritikere vært en av de bestemmende årsakene til å vurdere popen som enkel, banal, og mindre respektert enn kunstmusikken, er det for tilskuerne en svært vesentlig og kanskje avgjørende grunn til at behovet for konsumet av pop er så stort og utbredt. Dette er utvilsomt et konfliktområde, slik Middleton hevder. Hvorfor finner lytterne interesse og nytelse i å høre det samme om og om igjen, og hva slags interesse og nytelse er det snakk om, spør Middleton. Å ha kapasitet til å besvare et slikt spørsmål, sier han imidlertid, ville kunne fortelle oss enormt mye om populærmusikkens natur, og dermed om musikk generelt (ibid.).

Frith hevder på sin side at repetisjon ikke innehar den samme nytelsesevnen visuelt som auditivt (Frith 1988: 219). For eksempel tar man for gitt den "korrekte" harmoniske spenningen og avspenningen som repeteres. Denne har imidlertid ingen opplagt narrativ ekvivalent, og gjentagende rytmiske mønstre lar seg ikke på en enkel måte oversette i form av bilder; "[...] the TV version of a tape loop, an exactly repeated image, soon seems dull. The visual counterpart of the pleasure-of-the-same is, in fact, the pleasure-of-the-similar, and because the exact matching of images takes thought [...] most videos seem a mess (are certainly duller quicker than most pop records)." (ibid.). Frith hevder at til tross for

argumentet at musikkvideoer frarøver folk deres frihet til å forestille seg musikken på egenhånd, er de fleste videoene estetisk banale fordi bildene ikke virker overveldende på musikken (ibid.). Vi beskriver muligens klanger med visuelle termer, men vi husker dem på grunn av deres musikalske logikk [...], hevder Frith (ibid.). Musikk har alltid vært knyttet til billedspråk, i form av performance, komposisjon, eller et nettverk av emosjonelle, geografiske og historiske assosiasjoner (ibid.). Utfra hans perspektiv er altså musikkvideoen noe som knyttes til musikkindustri og konsum, fremfor noe som har med kunst og skaperevne å gjøre.

Repetisjonsaspektet er svært dominerende sett i lys av at musikkvideo formidler meningsbærende budskap. Som jeg skal vise i analysene i del tre, inneholder begge videoene et bredt spekter av symbolske uttrykk, bilder og referanser. Noe av grunnen til at disse virker så sterkt på meg som tilskuer, er nettopp det at de repeteres gjentatte ganger. Dette forsterker opplevelsen av det meningsfulle, og det er gjennom å ha sett videoene gjentatte ganger at min fortolkning vokser frem og gir mulighet for å vise sammenheng mellom referansene og inntrykkene. Til sammen skaper dette et meningsbærende rammeverk i videoen, og denne syntesen skapes av en helhet bestående av repeterende aspekter i det musikalske (rytmiske-, harmoniske- og melodiske motiver og fraser som uttrykkes og formidles gjennom det instrumentale og vokale), det visuelle (bilder; for eksempel enten enkeltstående bilder – stilleben eller bevegende – eller grupper av bilder som gjentas med ulik hyppighet) og det tekstlige (vers/fraser/refreng som gjennom gjentakelse er med på å danne en form og struktur i låten).

Oppsummering

I dette kapitlet har jeg diskutert handlingsforløpet i musikkvideoen, forholdet mellom bildene, teksten og musikken, og har lagt hovedvekten på teoriene til blant andre Kaplan (1987), Kinder (1984), Ruud (1988), og deretter Goodwin (1992), Vernallis (2004) og Chion (1990).

Som jeg har vist i denne teoridelen, er det store forskjeller med tanke på tilnærming til musikkvideo blant teoretikerne. Det som synes dominerende, er at musikkvideoen i stor grad opptar medie- og filmvitere, og at den derfor blir ansett som i første rekke et visuelt medium. Til tross for den kjensgjerning at mange mener at musikken blir tatt for lite hensyn til i teoretiseringene av musikkvideo, er ikke min intensjon i denne oppgaven verken å bevise eller

motbevise dette. Jeg vil likevel avslutningsvis i kapitlet om forholdet mellom musikken, teksten og bildene ytre noen subjektive tanker om dette. Jeg vil hevde at det sterke og fremtredende fokuset de visuelle bildene innehar i hovedsak er gjeldende ved en første opplevelse og gjennomgang av en musikkvideo. Synssansen er så dominerende og sterk at det for mange vil være naturlig å registrere det vi ser aller tydeligst. Dette betyr ikke at musikk er mindre dominerende i seg selv, eller at dens posisjon er underordnet. Det er likevel først ved en grundigere fortolkning at det musikalske virkelig vil komme tydelig til uttrykk. En tolkning eller analyse, opplevelse og vurdering av en god video kan være en krevende prosess, og man vil etter hvert se at alle komponenter er i et samspill hvor hver av disse har sin plass og sin rolle. Mitt hovedpoeng er at noe som kommer i bakgrunnen av noe annet, ikke er mindre viktig, relevant eller interessant. En lignende problematikk finner vi i henhold til tekstens rolle i en låt og musikkvideo. Eksempelvis mener Strøm at teksten taper ofte sin rolle til fordel for de andre komponentene:

Sjølvs om teksten svært ofte er utgangspunktet for mange rockemelodiar, er det den som i dei fleste høve kjem dårlegast ut i musikkvideoane. Bildet drar interessa til seg, og teksten druknar ofte i musikk og bilete. Sjølvs om kanskje teksten har vore der før musikken, er det musikken og særleg dei stemmingane, dei kjenslene den skaper som er utgangspunktet for videoane. Svært ofte har ikkje bildesida i videoane noko som helst å gjere med teksten som ligg til grunn for musikken. (Strøm 1989: 88)

Igjen er vi inne på fortolkningsprosessen. Som jeg nevnte tidligere er tekster i populærmusikk noe som tidvis har ufortjent dårlig rykte på seg på grunn av sin banalitet og en hverdagslig språkføring. Tolkning og forståelse av en sangtekst er imidlertid en prosess som tar tid. Under persepsjonen av en musikkvideo er det tre hovedkomponenter som gir grunnlag for inntrykk: bildene, musikken og teksten. Hver av disse er svært sammensatte med et bredt innhold. Det er derfor en naturlig reaksjon at man ikke klarer å registrere alle tre på samme nivå, og det er her repetisjonen spiller inn. For å virkelig kunne nyte en musikalsk opplevelse – uansett hvilken musikalsk genre det er snakk om – er det i mange tilfeller aktuelt å konsumere musikken gjentatte ganger, og det kan også være fruktbart for en adekvat fortolkning. Derfor, når Strøm hevder at teksten taper terreng i en musikkvideo, eller når Goodwin hevder at teoretiseringen av musikken er mangelfull (Goodwin 1992), har dette en sammenheng med at fortolkningsprosesser fortøner seg ulikt, men også med at man i en drøfting av musikkvideo støter på et generaliseringsproblem (dette gjelder også populærkulturen for øvrig). Det er som nevnt enkelte elementer som er grunnleggende og gjeldende for alle musikkvideoer, nemlig musikk, bilde og tekst. Strøms påstand om at teksten kommer i bakgrunnen gjelder for mange videoer og opplevelser av dem. En naturlig reaksjon på det er at man intuitivt baserer

hovedfokuset på det visuelle når man ser en video for første gang. Det som er til felles er at musikkvideoen er sammensatt av en musikkartet del, og en visuell. Ellers er videoene vidt forskjellige (til tross for et repetitivt aspekt også på dette planet: det finnes trender for produksjon av videoer også, derfor vil mange videoer ha like virkemidler, image og strukturer).

3. ANALYSE

Tori Amos: 'Cornflake Girl'. Låt, tekst og musikk

Låten 'Cornflake Girl' er hentet fra albumet *Under the Pink* fra 1994, og både tekst og musikk er skrevet av Tori Amos⁴². Albumet handler i stor grad om relasjoner mellom kvinner, og om temaer som berører kvinner; for eksempel kvinnelig seksualitet og et opprør mot det mannsdominerte samfunnet, eller kritikk av kirkens syn på kvinner. Dette er blant de mest sentrale temaer i Tori Amos sin produksjon generelt. Tekstene hennes tar ofte opp mellommenneskelige relasjoner, religion, patriarki og seksualitet.

En faktor ved Amos som er slående når jeg tenker på henne som menneske og artist, er at hun er datter av en prest, og har gjennom hele oppveksten vært preget av religiøse tanker og meninger. I en nyere biografi skrevet av Ann Powers uttaler hun seg slik:

[...] So, this was the Scotch-Irish grandmother who instilled the fear of God in me, in a very negative way. Yet I respected the mental capabilities of this woman, because she did recognize something. She knew that I was not one of them. In a way, she gave me a huge gift. Because of her reaction to me, I began to understand my path. I was given a clue: I began to see the burn-the-witch mentality of strict Christianity. [...] Behind the christian love-your-neighbor-as-yourself facade, there was another story. There was not a lot of compassion there if you had been deemed a sinner. There was not a lot of support for who people really were. [...] Either way, I can't fully get away from Christianity's influence, and I don't want to get away from certain aspects – the message to love your neighbor as yourself, the idea of resurrection – those aspects of Jesus' message. Many people believe in those principles though they are not practicing Christians. The truth is, I believe that if Jesus were alive today he would not be a member of a Christian church, because hypocrisy is at the center of many church's crossroad. (Amos & Powers 2005: 37f)

Disse tankene er sentrale når man utforsker tekstene til Amos. I både låtene og musikkvideoene tar hun et oppgjør med kirken og det tradisjonelle, patriarkalske samfunnet. Dette kan ha sammenheng med at hun personlig har hatt et oppgjør med religionen, og fordi hennes oppvekst har båret preg av en religiøs bevissthet.

Utgangspunktet for handlingen i 'Cornflake Girl' er boka *Possessing the Secret of Joy* av Alice Walker. Boka handler kort sagt om hvordan kvinner bedrar og svikter hverandre, og hvordan mødre i noen kulturer og samfunn svikter sine døtre ved å omskjære dem.

⁴² Videoversjonen og albumversjonen av låten er noe forskjellig; i musikkvideoen er låten kortere og inneholder færre repetisjoner av noen strofer. I denne analysen tar jeg utgangspunkt i videoversjonen.

Selve tittelen – ‘Cornflake Girl’ – er ment som en metafor. Cornflakes: en frokostblanding bestående av forskjellige typer ingredienser, og innholdet i cornflakes-skåla symboliserer og illustrerer forskjellige typer jenter og forskjellige måter å være på: “cornflakejenter” som er de sneversynte og fordomsfulle (“narrow-minded”) og “rosinjenter” som er de åpne og tolerante (“open-minded”)⁴³. Sangen handler altså om svik; om det å bli sviktet av andre kvinner man står i nær relasjon til, og om det trygge og gode versus det utrygge og ukjente. Oppveksten er et slags overgangsrituale hvor man går fra å være et uskyldig barn til å bli en tenåring hvor man må utforske det ukjente og det som ikke er fullt så trygt, før man blir voksen, kunnskapsrik, og kan ta ansvar for egne handlinger. Utryggheten man opplever i ungdomstiden kan imidlertid fortone seg ganske dramatisk, og ved å teste ut grenser, opplever man ofte å svikte dem man har kjær, og å bli sviktet selv. Sangen handler også om at kvinner ikke alltid er gode mot hverandre. Tori Amos utfordrer forestillingen mange har om at kvinner alltid er gode mot hverandre; det er vanlig at kvinner svikter menn og motsatt, men fortroligheten blant kvinner (mor – datter, venninner og lignende) består. Dette er altså hovedtemaet og budskapet i låten, og dette er det essensielle i ‘Cornflake Girl’. Blant Amos’ låter finner jeg generelt temaer som berører kvinner, temaer som ofte er tabuisert og ligger skjult i en kvinners hjerte, og som bør forbli skjult (Burns & Lafrance 2002: 63). Gjennom sine musikalske protagonister avdekker Amos imidlertid noen av disse temaene (ibid.). I en artikkel og analyse av en annen Tori Amos-låt, ‘Crucify’, fortsetter Melisse Lafrance :

Most of the time, however, Amos’s enigmatic linguistic style and complicated symbolic lyricism prohibit the listener from deducing much more than a semblance of authorial intention. The listener therefore enters Amos’s music with only a loosely based interpretational schematic, and, as a result, often retrieves her own secrets, fantasies, pains, and terrors, rather than those of the author. [...] Indeed, Amos says of her own songs that “because the songs are complicated and not so literal, people get lots of room to move. And I think the songs can become little myths for people. All the myths are symbolic and representative of something” [...]. I would argue that “Crucify” is successful and intelligible to the listeners, and especially female listeners [...], not because its narrative is explicit and prescriptive, but because it expresses in both overt and covert ways those silent but immensely important experiences shared by many women in Western cultures. [...] (Burns & Lafrance 2002: 64)

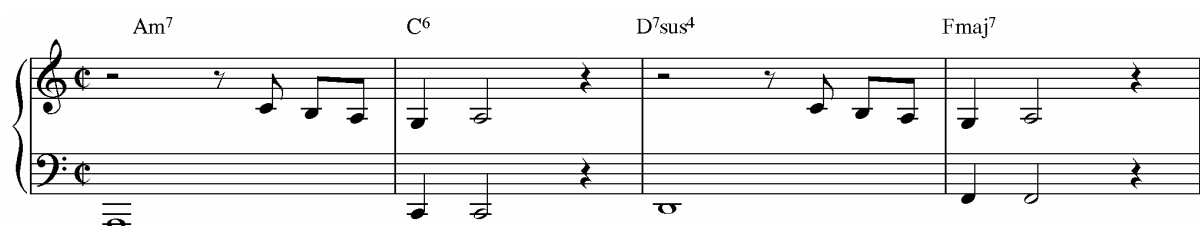
Dette utsagnet er overførbart til Amos’ generelle låtvirksomhet, og så absolutt til ‘Cornflake Girl’. Det å bli sviktet av andre av samme kjønn er noe mange kvinner opplever, på ulike stadier i livet, og kanskje spesielt under oppveksten. Det er noe Amos personlig har opplevd, men det er også en felles opplevelse for kvinner generelt. Teksten uttrykker ikke eksplisitt en helt konkret og personlig hendelse, og åpner derfor for ulike interpretasjoner og tolkninger av låten. Som jeg skal vise senere, er hennes musikk også i denne låten bestående av tekst i

⁴³ <http://www.members.aol.com/morgang658/utp.html>

gåtefull lingvistisk stil og komplisert symbolsk lyrikk (Burns & Lafrance 2002: 64), og den avdekker opplevelser og minner som er like relatert til meg selv som lytter, som til Amos som komponist og utøver.

Den vokale og instrumentale besetningen er som følger: Tori Amos på vokal (i tillegg til henne medvirker Merry Clayton som gjestevokalist) og piano, videre er det med bass, trommesett og perkusjon, gitar og mandolin.

Sangen åpner med en todelt intro: først fire takter med raske trioler i mandolinen, og en puls på to slag i takten i trommene, og deretter “hovedintroen” bestående av fire takter som spilles to ganger (verset starter i andre del av åttende takt), som innledes av bassen (det er den, sammen med pianoet, som gir følelsen av den “egentlige” introen). Mandolinen slutter å spille mens pianoet kommer inn. Her blir vi introdusert for ostinatet i pianoet som er dominerende gjennom hele låten:



Dette ostinatet, sammen med pulsen i trommene, gir en følelse av at det er en kontinuerlig bevegelse i låten, noe som går og går. Hovedintroen er inndelt i fire akkorder fordelt på hver sin takt som går igjen i store deler av låten, og disse statuerer en fremtredende del av den harmoniske strukturen: Am7 – C6 – D7sus4 – Fmaj9. I takt ni får vi høre en liten melodi i a-moll som “plystres” eller synges av fuglen vi på dette tidspunktet ser i videoen:



Dette er et slags ledemotiv til fuglen, og vi får høre det samme motivet igjen senere i låten (rett før det andre verset starter), hvor vi visuelt igjen ser fuglen.

Melodien i verset er enkel, har et omfang på en kvart, og ligger sentrert rundt énstrøken c. Det er et tema på fire takter som synges om igjen tre og en halv gang med små variasjoner, og den tredje gangen synges kun halve temaet, og melodien går over i et slags refreng. “Et slags”, fordi jeg ikke føler at denne låten har noen typisk, klar og avgrenset poplåt-struktur. Den kan heller minne om et dikt, med en løsere struktur. Amos selv sier at hun er opptatt av arkitekturen i tekster: “The songs don’t spring whole into existence; they are built. It’s a structural process. [...] In my music, I use texts – history, mythologies, my own stories – to construct other texts. I go to something very tangible, like a book or a visceral experience, to create something intangible” (Amos & Powers 2005: 2f). Amos er altså ikke opptatt av at strukturen i låten skal passe inn i et mønster for hvordan mange poplåter er oppbygd, med en streng rekkefølge av vers og refreng. Hun er derimot opptatt av innholdet og det som for henne er det essensielle i låten, nemlig fortellingen og budskapet.

Låten består da av ulike deler, hvor to av dem tydelig oppfattes som vers:

<i>Never was a cornflake girl</i>	<i>She knows what’s goin’ on</i>
<i>Thought that was a good solution</i>	<i>seems we got a cheaper feel now</i>
<i>Hangin’ with the raisin girls</i>	<i>All the sweeteaze are gone</i>
<i>She’s gone to the other side</i>	<i>gone to the other side</i>
<i>Givin us a yo heave ho</i>	<i>with my encyclopedia</i>
<i>Things are getting kind of gross</i>	<i>they musta-a-paid her a nice price</i>
<i>And I go at sleepy time</i>	<i>she’s putting on her string bean love</i>

Én del, som kommer to ganger, oppfattes som et refreng: *This is not really this-a-this-a this is not really happening. You bet your life it is* (hele denne strofen spilles tre ganger). Låten har to forskjellige sluttdeler: *And the man with the golden gun thinks he knows so much, thinks he knows so much yeah* (spilles fire ganger), og *Rabbit, where’d you put the keys girl* (spilles også fire ganger). I tillegg kommer det en bro med kun vokal og piano etter refrenget (begge gangene): *(it’s a) Peel out the watch-word just peel out the watch-word*, og instrumentale mellomspill/broer og intro, men ingen outro (låten avslutter i videoen brått med *Where’d you put the keys girl*).

I første verset får vi informasjon om at personen i låten er/har vært en “rosinjente”, altså den som symboliserer åpenhet og det gode. Hun anså det som en fornuftig beslutning, men så

byttet hun side, og alt var ikke lenger så rosenrødt. Stemmen til Amos er her imidlertid nokså behersket og rolig, nærmest “uengasjert”. Den gir ingen klare signaler om hvordan det er å være en “rosinjente”; for eksempel om det er noe å være glad for eller stolt av. Stemmen gir ikke uttrykk for verken optimisme eller pessimisme, men er heller betenkt og rolig, nærmest intim og sårbar. Dette uttrykkes ved at stemmen er noe dempet, lite åpen, kraftig, og uten vibrato. Denne syngemåten fortsetter også senere i refrenget (*This is not really happening*). Men så kommer det en kontrast til den tidligere stemningen. Dette skjer under strofen *You bet your life it is*:

D Am⁷ C⁶ D⁷sus⁴

This is not real ly this a this a this is not real ly hap pen ing You bet - your life it is -

7 C Dm C/E G

You bet - your life it is - Oh you bet your li fe - it's a

12 D G D G

peel out the watch word just peel out the watch word

For første gang i låten går Amos en hel oktav opp. I forrige strofe sang Amos fornektende “dette skjer ikke” (*this is not really happening*), mens her understreker hun at det er nettopp det som skjer – *You bet your life it is* – og forsterker det ved å – tekstlig – vedde livet på at det skjer, og vokalt ved å gå opp en oktav. Hun legger mer press på stemmen, slik at resultatet blir en slags “oppvåkning” av den rolige stemningen tidligere, og et mer kraftfullt og emosjonelt uttrykk. Tredje gangen hun synger *You bet your life* forsterker hun uttrykket ytterligere ved å betone hver stavelse: *oh – you – bet – your – li – fe*, med følgende akkorder: C – Dm – C/E – G (se noteeksemplet ovenfor), som avviker fra mønsteret vi har sett hittil, hvor progresjonen er hovedsakelig Am⁷ – C⁶ – D⁷sus⁴ – Fmaj⁹. Under neste innslag: *it's a Peel out the watchword just peel out the watchword*, uttrykkes en ny karakter (se noteeksemplet ovenfor). Melodien er annerledes enn hovedtemaet, og også det rytmiske skiller seg ut. Her synger Amos og spiller piano, uten noen av de andre instrumentene. Denne strofen gir assosiasjoner til klassisk musikk, både i pianostemmen og vokalen. Pianoet følger vokalen, og Amos sin stemme høres veldig ren, enkel og vakker ut. Teksten her fremstår som en kommando. Samtidig er den et slags pusterom på grunn av sin enkelhet, og litt til ettertanke. Etter dette

kommer igjen de andre instrumentene, og etter et lite mellomspill på tre og en halv takt, kommer det andre verset, musikalsk sett likt det første. I teksten er det heller ikke her noen sukkersøt tilværelse: jenta som har byttet side har muligens blitt lurt av “de slemme” jentene (*they must-a paid her a nice price*), de har rett og slett bestukket henne, og stemningen er uhyggelig. Etter det andre verset kommer igjen refrenget (*this is not real... og you bet your life it is*), og igjen *peel out the watchword*, på samme måte som tidligere. Deretter kommer det et mellomspill eller en bro med nok en melodisk og rytmisk variasjon. Første gang spilles de fire taktene med melodien i høyre hånd på pianoet, og deretter gjentas de med melodien i vokalene, som synges uten tekst, med ah – ah-stavelser. Etter dette kommer det en lang sluttperiode i låten. Denne perioden er todelt. Jeg kaller dette for “sluttperiode” fordi det sakte men sikkert bygger seg kraftig opp mot enden. Hele dette partiet føles som et klimaks i låten. Det er stadig mer bevegelse i pianostemmen, og vi får to helt nye innslag. Det første er:

*And the man with the golden gun
thinks he knows so much
thinks he knows so much yeah*

Dette spilles og synges fire ganger, og her blir vi introdusert for gjestevokalisten. Denne strofen er intens og føles noe kaotisk. Dette skapes gjennom mye bevegelse i pianoet og i stemmene. Det viktigste er imidlertid at teksten synges med en noe hånlig, nærmest ironisk stemme; “mannen med det gyldne våpenet, som tror han vet så mye”. Det er tydelig at dette er en kritikk mot mannen – han som har makten (“det gyldne våpenet” gir assosiasjoner både til det mannlige kjønnsorganet, “helten” i James Bond-filmene, eller rett og slett Gud), og som kan være symbolet på et mannsdominert samfunn. Før det avsluttende partiet kommer det et langt mellomspill på fire ganger fire takter, med mye bevegelse og intensitet i pianostemmen, som ligger i forgrunnen og har en solistisk rolle. Dette partiet fungerer igjen som et rom for ettertanke – nettopp på grunn av intensiteten i pianoet. Her bearbeides alle tankene rundt handlingen, noe som forsterkes kraftig når man ser videoen. Etter mellomspillet kommer strofen *Rabbit, where'd you put the keys girl*. Dette gjentas fire ganger og setningen *Where'd you put the keys girl* avslutter hele låten. Denne setningen gir meg som lytter unektelig assosiasjoner til eventyret *Alice i Eventyrland* av Lewis Carroll. I boka har en kanin en av hovedrollene, og Alice følger etter ham ved hjelp av ulike nøkler hun først må åpne forskjellige dører med.

‘Cornflake Girl’: musikkvideoen og symbolbruk

I det følgende vil jeg ta for meg selve musikkvideoen til ‘Cornflake Girl’. Her vil jeg se på det visuelle, og sette det sammen med det musikalske som jeg drøftet i forrige del. For å få en større klarhet i det som skjer visuelt, har jeg valgt å se på videoen både med og uten lyd. Hele videoen er delt opp i svært mange scener, bilder og inntrykk som hver varer i kun noen få sekunder (stort sett fra et par til fem – seks sekunder). På grunn av dette omfanget ønsker jeg ikke å analysere hele videoen bit for bit. Jeg tror likevel det er nødvendig å gjengi kort det som skjer gjennom hele videoen for å gi leseren et overblikk. Det har ingen hensikt å gjengi absolutt alle scenene, men nok til at man vil få et godt inntrykk av hva som foregår i videoen. Det er imidlertid noen scener jeg velger å fremheve. Det er mange bilder og symboler som går igjen, og derfor synes jeg at det er tilstrekkelig i første omgang å fortelle om forløpet i videoen, heller enn å gå inn i en detaljert analyse.

Musikkvideoen åpner med at vi hører introen (fire pluss fire takter ganger to), mens kameraet filmer inn gjennom et vindu. Innenfor ser vi Tori Amos, med ryggen til, men umiddelbart gjenkjennelig på grunn av sitt røde, krøllete hår. Hun ligger på siden, urørlig og tilsynelatende sovende. Ved siden av henne henger det et fuglebur i gull, med en fugl i. Vinduet er hvitt (som kjolen til Amos), og omgitt av rødlige, høstlige blader (samme fargenyanser som håret til Amos). Vinduet fungerer nærmest som en ramme som rammer inn Tori Amos og fuglen, og hele bildet jeg ser under introen gir meg assosiasjoner til et maleri. Kameraet zoomer sakte inn bildet, og i andre delen av “hovedintroen” (fire takter som gjentas) får vi et nærbilde av fuglen som begynner å synge/plystre lavt den lille melodien som jeg nevnte tidligere, og vi oppdager nå at den har en slags metallmaske/hjelm på hodet.

Så vises det et nærbilde av Amos. Hun er fremdeles liggende, og jeg ser nå at hun ligger oppe på pianoet. Hun våkner tilsynelatende opp, og begynner å synge det første verset. Kameraet beveger seg nedover langs armen hennes som henger ned fra pianoet mot et noteark. Deretter er bildet en slags kollasj bestående av munnen til Amos over hele skjermen. Dette er i sort/hvitt, men Amos’ munn er dekket av mørk leppestift, noe som gir et intenst bilde og inntrykk. I bakgrunnen vises notearket som går over i et maleri: *Husken* malt av Jean-Honoré Fragonard (1770)⁴⁴. Maleriet glir videre over i en jente som husker tilsynelatende i løse luften,

⁴⁴ Eco 2004.

på himmelen. Her synger Amos slutten av første vers: *Things are getting kind of gross and I go at sleepy time*. I det denne strofen starter, møter vi et slags skille i videoen. Nærmest hele resten av den (med unntak av avslutningen) er nå i sort/hvitt, og jeg får en følelse av at vi går over i en slags drømmetilstand (noe som understrekes i teksten: *And I go at sleepy time*).

Jenta som husker, gjør det med ryggen til, slik at vi ikke kan se hennes identitet. Hun svever blant stjernene på himmelen før hun forsvinner, og vi får se seks svevende, identitetsløse skikkelser som danner en halvsirkel. To av dem henger tilsynelatende sammen ved hjelp av et tau. Etter dette ser vi tre hus som blir tatt av en tornado og flyr over bakken – alt dette under *This is not really happening* – og her får vi den første tydelige referansen til litteraturen – og filmen, nemlig *Trollmannen fra Oz* av Lyman Frank Baum. I filmen med samme navn brukes lignende virkemiddel. Den starter i sort/hvitt, før en tornado fører hovedpersonen Dorothy over i et drømmeland, hvor alt vises i sterke farger. I musikkvideoen derimot, uttrykkes dette motsatt: starten foregår i farger, mens “drømme-delen” skjer i sort/hvitt. Her er bildet mørkt og dystert, og vi ser straks ansiktet til Amos over hele skjermen, mens hun synger *You bet your life it is*, og tredje og siste gangen hun gjentar dette, ser vi en kvinnelig skikkelse (Amos?) som faller nedover i noe som kan minne om en brønn, og som ender opp med et plask i brønnen eller et tjern. Det som skjer videre i videoen, er at følgende bilder veksler raskt (hvert av bildene varer i noen få sekunder): fuglen i buret, bilder av flammer, to og to mennesker som svever og som er bundet sammen, stjernehimmler, svevende hus, svevende mennesker og en eskimo. Videre kommer et bilde av en kvinnelig skikkelse som blir fanget i et edderkoppnett, deretter et nærbilde som viser at det er Amos selv som er fanget. Vi ser henne i nettet som svever i himmelen, mens mange fugler flyr rundt. Deretter vises hendene til Amos som spiller på pianoklaviaturet, før en ny del starter. Denne er fremdeles i sort/hvitt, og stemningen er den samme – dystert, trist og dramatisk. Her ser jeg to jenter/kvinner som står overfor hverandre og den ene er kledd i en hvit, lang kjole, og den andre i en sort. Deretter igjen ild og flammer, og svevende hus som er tatt av tornado. En gang får jeg se et stort øye over hele skjermen. I pupillen vises et hus og en jente som snurrer rundt, et bilde hvor vi ser en jente, en fjær, et blad og en stor konkylie som svever med stjernehimmler i bakgrunnen. Igjen ser man flammer og klaviatur, og deretter nye bilder: her ser jeg en kvinnelig engel kledd i en tettsittende, sort kjole, med hvite vinger, og heretter en scene hvor to kvinner slåss (men de står likevel stille – de befinner seg i posisjoner som gir assosiasjoner til slåsskampscener, med sterke ansiktsuttrykk som uttrykker aggresjon og sinne). Det veksles mellom disse voldsscenene og nærbilder av Amos som slår seg selv med begge hendene på hodet. Etter dette ser jeg et piano som er bundet til foten på en jente (Amos?), for så å se

Amos som står med armene i kors, med hendene hvilende på skuldrene (hun ser naken ut, men når hun tar bort hendene, ser jeg at hun har den hvite kjolen på). Nå ser jeg igjen et hus som svever på himmelen, men denne gangen står det i brann. Mellom alle disse scenene kommer det stadig bilder av en syngende Tori Amos. Det siste bildet i sort/hvitt er en jente som går rundt og rundt blant noe som ser ut som tornekvister, og etter dette kommer avslutningen, som igjen er i farger. Her ser jeg artisten som ligger i fosterstilling på et tregulv dekket av blader.

Det er mange visuelle inntrykk i denne musikkvideoen. Intuitivt føler jeg at det er mer handling visuelt enn musikalsk. Videoen bærer preg av en svært kompleks handling og mange sterke inntrykk, samt mye symbolbruk. Jeg ble umiddelbart overrasket da jeg så videoen, som for meg ble så mye mer kraftfull og uttrykksfull enn selve låten. Samtidig er det ikke til å unngå at jeg dermed også fikk et annet syn på og inntrykk av låten. Som nevnt tidligere, er ikke 'Cornflake Girl' spesielt komplisert musikalsk. Den har ingen komplisert eller svært variert harmonikk, melodien og det rytmiske som ligger til grunn er stort sett enkelt, instrumenteringen likeså. Det som er det mest kompliserte i låten er tidvis det rytmiske, men først og fremst pianostemmen, som flere steder bærer preg av improvisasjon, og som i tillegg tydelig gir assosiasjoner til en klassisk skolert pianoteknikk. Det virker naturlig at pianostemmen er så dominerende og uthevet i låten, i og med at Tori Amos er en erfaren pianist, og at pianoet har hatt stor betydning for henne gjennom hele livet (Amos & Powers 2005).

I det følgende vil jeg drøfte og knytte sammen det musikalske og det visuelle i videoen, med hovedvekt på symbolbruk. Hele videoen begynner, som nevnt, med at jeg ser gjennom et vindu inn i et hus hvor jeg umiddelbart kjenner igjen Tori Amos som ligger urørlig med et fuglebur ved siden av seg. Musikalsk hører man den todelte, instrumentale introen, først med de fire taktene hvor mandolinen spiller raske trioler og ligger i forgrunnen i lydbildet, og deretter pianostemmen. Det som slår meg intuitivt er at dette er begynnelsen på en fortelling. Det er noe eventyraktig over det jeg ser. Bildet gir assosiasjoner til et maleri fordi alt virker statisk, det er sterke farger, fuglen er i "fangeskap" og artisten ligger uten å røre seg. Det er en slags stillstand i selve bildet, men derimot masse bevegelse i musikken. Bevegelsen skapes først av triolene i mandolinen, deretter i piano- og basstemmen. Det som er felles for både det musikalske og det visuelle er at begge deler skaper en forventning og nysgjerrighet om hva som skal skje videre. Visuelt er det særlig det at Amos ligger urørlig med en fugl i et bur ved

siden av seg som skaper forventningen; hvorfor er det akkurat en slik åpning? Musikalsk skapes forventningen særlig på grunn av en manglende tonikafølelse i de fire første taktene; men forløsningen kommer i takt fem. Det er en enkelhet i både musikken og bildet: musikalsk angir trommene pulsen, og pianoet introduserer ostinatet som dominerer låten, mens bildet viser kun to objekter: artisten og fuglen i buret. Det er fuglen som står i fokus da kameraet sakte zoomer inn på den, og det er den vi får et nærbilde av når kameraet kommer innenfor vinduet. Det som er mest slående her er fargebruken. Det er to farger som dominerer: hvitt (husveggen/vinduskarmen og kjolen til Amos) og den høstlige, rødlige fargen (alle bladene, en gardin innenfor vinduet og håret til Amos). Det som skaper en nysgjerrighet ved fuglen er at den har en hjelm/maske på hodet, i tillegg til at den sitter i bur. Den er dermed fullstendig frarøvet sin frihet; sårbarheten og ensomheten er så dominerende at jeg ikke klarer å stille meg likegyldig til den. Ledemotivet til fuglen angir også en symbolikk på noe trist og sørgelig; en lengsel etter frihet. Men paradoksalt nok ser den kunstig og uekte ut, og dette antyder at dens rolle her er rent symbolsk; den er fanget og frarøvet sin frihet, uten mulighet til å bestemme over seg selv, og symbolet er fangeskap. Når Amos begynner å synge *Never was a cornflake girl, thought that was a good solution*, får jeg inntrykk av at hun våkner, samtidig som jeg nå ser at hun ligger oppe på et piano. Kameraet beveger seg nå nedover langs armen hennes som henger ned fra pianoet mot et noteark – en visuell metafor for musikk. Når Amos synger strofen *givin us a yo heave ho*, vises maleriet *Husken*. På maleriet ser jeg en jente som husker, omgitt av vakker natur og to beundrende menn. Jenta er ung og vakker; nærmest “Askepott-aktig”. Mens hun husker, kaster hun flørtende av seg skoen ned mot den ene mannen. Lyset på maleriet er kastet på henne; det er hun som er i sentrum. Maleriet er malt i siste halvdel av 1700-tallet, altså under opplysningstiden. Dette var en tid hvor man opphøyte fornuften og rasjonalismen. Også dette har å gjøre med det jeg skrev tidligere om overgangsritualer og ungdomstid, hvor man søker ny kunnskap og ønsker å løsrive seg fra det trygge og kjente. Jenta på maleriet er ung og virker selvsikker. Det er tydelig at hun har overtaket på de stakkars fortapte mennene. Er hun en “cornflakejente” som er egoistisk og kun opptatt av det som er til nytte for henne selv? Dette bilde viser også en dualitet som kan prege ungdomstiden. Det er mange unge som er usikre på seg selv og ikke klare for den modningsprosessen de møter. Andre derimot (som jenta på maleriet?) reagerer motsatt, og er klare for å stå på egne bein.

Det finnes en kontrastfylt dualitet i denne musikkvideoen – det lyse, trygge versus det mørke, utrygge og dramatiske. De ulike symbolene på trygghet er for eksempel de ulike skikkelsene

som er knyttet til hverandre ved hjelp av et slags tau. Dette gir assosiasjoner til en navlestreng, det å være knyttet til sin mor gjennom svangerskapet. Et sted i videoen er også Amos selv knyttet på samme måte til et piano. Pianoet er for henne veldig kjært, og noe hun er helt avhengig av i livet – noe hun kan søke tilflukt til når hun opplever vanskeligheter (Amos & Powers 2005). Et annet dominerende symbol er de svevende husene, som gir assosiasjoner til *Trollmannen fra Oz*. Husene symboliserer noe som de fleste menneskene har til felles: hjemmet hvor man bor sammen med familien, omgitt av de kjæreste menneskene og tingene man har. Et hus assosieres vanligvis med noe trygt og positivt. Både de svevende husene og pianoet er dominerende i videoen, og Amos selv kommenterer at de er sentrale gjenstander som hun er opptatt av; døde objekter som likevel er levende (Amos & Powers 2005: 4). Jeg ser også flere steder en eskimo (som ser ut som en ung jente i ansiktet), som for meg også er et symbol på noe trygt fra barndommen, da det er en vanlig figur å bruke i tegnefilmer og bøker for barn (eskimoen kan selvfølgelig også tolkes som et symbol på “rosinjenter”, som representerer det fargerike og positive). “Å huske” gir også assosiasjoner til barndommen, en handling jeg ser både på maleriet og like etterpå, i sort/hvitt, og særlig i de litterære referansene til eventyrene *Alice i Eventyrland* av Carroll, *Trollmannen fra Oz* av Baum og *Drømmen om Narnia* av C.S. Lewis. I alle disse eventyrene dreier det seg om en flukt fra virkeligheten og over i en drømme- eller fantasiverden, eller en annen, imaginær virkelighet. Dette gir meg sterke assosiasjoner til både barndommen og ungdomstiden. Som barn har man en livlig fantasi og forestiller seg ofte andre virkeligheter. I ungdomstiden har mange identitetsproblemer, og har derfor også da behov for å flykte fra virkeligheten. Forandringsprosessen er sentral i ‘Cornflake Girl’; det å bryte opp fra det trygge. For eksempel det å skifte side, i sangens tilfelle – en transformasjon fra det å være en “rosinjente”, til å svikte sine venninner og gå “over til den andre siden” – til “cornflakejentene”. Dette er imidlertid en konflikt i låten. Hovedpersonen føler seg fanget, og har innerst inne dårlig samvittighet for å ha sviktet sine venner. Men når man er ung, er man mest opptatt av å være godtatt av andre, populær og ikke skille seg ut. Dette behovet er så stort at det i ‘Cornflake Girl’ går utover et etablert vennskap; man bryter ut for å bli populær, fordi man tror at “gresset er grønnere på den andre siden”. Samtidig forlater man de egentlige vennene og er derfor en forræder. Symbolene på disse opplevelsene fremheves visuelt flere ganger i videoen: for det første ser jeg to og to mennesker som er knyttet sammen ved hjelp av et tau. Som jeg skrev tidligere, kan tauet være et symbol på trygghet, men det kan også tolkes som et symbol på vennskap – man er knyttet og bundet til hverandre, og i videoen uttrykkes dette bokstavelig og eksplisitt. Senere i videoen ser man også to kvinnelige skikkelser som er kledd

i henholdsvis en hvit og en sort, lang kjole, og som står med ansiktene vendt mot hverandre. Også her får jeg tydelige assosiasjoner mot oppvekst, ritualer og forholdet mor – datter. Det jeg umiddelbart tenker, er at den sortkledde er moren, og den andre datteren, som moren må gi slipp på enten fordi hun skal gifte seg, eller fordi hun holder på å bli voksen. Samtidig får jeg assosiasjoner til boka som var inspirasjonskilden til denne låten: *Possessing the Secret of Joy*, hvor mødrene sørget for omskjæring av sine døtre. Slik kan også disse skikkelsene symbolisere ritualene fra romanen, ved at den sortkledde representerer moren – det tragiske – og den hvitkledde datteren – den unge, rene og uskyldige. Det er igjen snakk om prosessen med å bryte opp fra det trygge. Hele dette temaet utspiller seg som en drakamp og konflikt i låten, og aller mest i videoen. Dette kommer tydeligst til uttrykk visuelt. Det er en gjennomgående konflikt mellom det trygge og kjente versus det nye, utrygge og ukjente. Også scenene hvor jeg ser to jenter som slåss er et eksempel på dette. Igjen tolker jeg disse scenene som et symbol og en metafor på det dramatiske, fordi jeg ikke får se at jentene faktisk slåss; bildene er “frosset”, slik at det ser ut som om de er midt i en kamp. Bildene er forsterket ved at jentene er kraftig sminket i sort rundt øynene, slik at blikket virker mer ondt og dramatisk, i tillegg til at positurene de stilles i er voldsomme. Dette kan selvfølgelig tolkes som en metafor for “kampen” mellom “cornflakejentene” og “rosinjentene”, men i og med at sistnevnte representerer det gode (og dermed ikke noe vold og blodig kamp), velger jeg heller å tro at dette er et symbol på selve kampen og konflikten mellom det gode/trygge og det onde/utrygge. Hele denne konflikten kommer visuelt til uttrykk her, fordi det vi ser er vold (og det at det er vold mellom to jenter gir kanskje et enda sterkere uttrykk fordi man sjelden assosierer slåsskamp med en handling mellom to jenter). Dette virker som en slags konklusjon eller symbolsk konsekvens av hva som kan skje når man bryter opp fra det trygge – ikke at det kan ende med en slåsskamp, men at bruddet kan oppleves dramatisk. Og dramatiske opplevelser føles ofte uvirkelige, som et mareritt eller en vond drøm; man lever i et slags vakuum og har vanskelig for å innse sannheten. Det å bli kastet ut i det voksne livet, hvor man selv må ta ansvar for egne handlinger, kan oppleves uvirkelig. Dette er for meg noe av poenget med å fremstille denne musikkvideoen som en slags drøm.

Et annet symbol som er uthevet i ‘Cornflake Girl’, både i selve låten og i videoen, er sårbarhet. I og med at vi her snakker om svik, er sårbarheten tydelig. I sangen kommer dette til uttrykk spesielt i stemmen til Amos, og selvsagt i teksten. Første gang jeg merker dette, er når jeg hører det lille ledemotivet til fuglen. Det er en liten melodi på noen få takter som vi hører kun et par ganger, men det er nok til at jeg blir grepet. For meg er det en måte å

symbolisere det triste og sårbare ved låten på. Videre får jeg den samme følelsen når Amos synger *This is not really, this-a this-a this is not really happening*. Stemmen er “upyntet”, hun synger følsomt, og stemmen kommer enda mer i fokus i og med at slagverket opphører. Fraværet av slagverket gjør at man mister den markante betoningen, og for et øyeblikk “stopper det litt opp”. Det samme skjer under *Peel out the watchword just peel out the watchword*. Også her opphører trommene, og Amos synger, kun akkompagnert av pianoet. Det er også et par andre steder hvor sårbarheten kommer tydelig frem, og da særlig visuelt. Mot slutten av sangen, da Amos synger *Rabbit, where'd you put the keys girl*, holder hun armene i kors, med hendene hvilende på skuldrene. Her ser det med en gang ut som om hun er naken, fordi armene dekker til kjolestroppene. Dette er et sårbart bilde av henne da hun utleverer seg på en så personlig måte. Amos åpner straks armene, og jeg ser at hun ikke er naken, men hun knytter nevene og holder dem mot hjertet. Dette er ingen spekulativ måte å vise nakenhet på. Hun fremstår ikke som sexy og utfordrende, men sårbar og uskyldig. Hun skaper en følelse av noe veldig nært og menneskelig, og samtidig trist og vemodig. Videre under denne strofen ser jeg hus som står i flammer, med ansiktet til Amos over en hel vegg av huset, og også dette er et sårt sted; det å miste hjemmet sitt i brann betyr å miste sine kjæreste ting, og stedet hvor man bor og hører til. Tredje gang hun synger denne strofen, ser jeg en jente som svever blant tornekvister (igjen assosiasjoner til smerte og sårbarhet, og ikke minst Jesus). Siste gang hun synger dette, er videoen tilbake i farger. Vi befinner oss i det samme rommet som i innledningen, men nå ligger Amos på gulvet – i fosterstilling. Dette er for meg kanskje det aller mest sårbare i denne videoen, og inntrykket er enda sterkere i og med at hele videoen avslutter med dette bildet av henne. Fosterstilling er noe jeg umiddelbart assosierer med smerte, det er en stilling man ligger i når man har det vondt, eller når man sover. Hele avslutningen er åpen, vemodig og uforløst. Amos avslutter med å synges *Rabbit, where'd you put the keys, where'd you put the keys girl*. Hun avslutter altså låten med et spørsmål, uten å besvare det, og mens hun ligger i fosterstilling, i en hvit, enkel kjole på et tregulv. Selve spørsmålet insinuerer at hun trenger nøkkelen. Dette er selvfølgelig symbolsk og ikke bokstavelig, nøkkelen kan tolkes som at hun trenger et råd om hvordan hun skal komme seg ut av knipen; hvordan skal hun bli seg selv igjen og finne tilbake til det kjente og trygge? Hun trenger hjelp til å takle situasjonen og nøkkelen er slik sett et symbol på dette: en nøkkel åpner en dør, den viser hva som er på den andre siden, og den gjør noe synlig.

I tillegg til all symbolikken i videoen er det også mange dualiteter og kontraster. Dette uttrykkes både musikalsk i låten og visuelt i videoen. Musikalsk er variasjonene skapt i alle

strofene mellom og etter de to versene. Det er variasjoner først og fremst i det rytmiske og melodiske, men også små instrumentale variasjoner (for eksempel ved at slagverket utelates under strofene *This is not really...* og *Peel out the watchword...*, eller ved bruk av gjestevokalisten under *And the man with the golden gun...*). Det er dessuten mye improvisasjon i pianostemmen. I strukturen og formen på låten uttrykkes variasjonen ved at det på slutten introduseres to helt nye partier (*And the man with the golden gun...* og *Rabbit, where'd you put the keys girl...*). Vokalt uttrykkes den store kontrasten under *You bet your life it is...*, og *Rabbit, where...*, hvor Amos går opp en oktav, og under *This is not really...* og *Peel out the watchword...* hvor Amos synger med pianoet og stemmen kommer mer i fokus. I slutten av låten brukes vokalen til å skape en følelse av mer bevegelse og en kraftfull stigning mot slutten. Dette forsterkes ved at vi hører improviserte lyder, samt koring i bakgrunnen. Visuelt dreier kontrastene seg om det trygge versus det utrygge, ukjente og dramatiske, frihet versus fangenskap (fuglen som sitter i buret versus alle fuglene som flyr i frihet på himmelen) – som jeg diskuterte tidligere i oppgaven, og de to siste dominerende kontrastene er det vakre og gode versus det voldelige og stygge, samt fargebruken. Det eksisterer både en estetikk og en anti-estetikk i videoen. De estetiske inntrykkene kommer til uttrykk særlig i åpningen. Til tross for at det hviler en tristhet over åpningsscenen, er den klart vakker og estetisk. Det at jeg som tilskuer blir presentert for den mens den instrumentale introen spilles, gjør at jeg får tid til å fordøye det jeg ser og danne meg en mening om hva som vil skje videre. Dette blir jeg imidlertid blir overrasket over, fordi jeg ikke opplever noen forutsigbarhet i åpningen. Overgangen fra introen i låten og den fargerike introen i videoen til delen i sort/hvitt oppleves brå og uventet. Dette skjer både fordi handlingen forandrer seg visuelt, og fordi bildene og stemningen tar en annen og overraskende retning. Kontrastene i fargebruken kommer frem allerede i åpningen. Det er to nyanser som er dominerende – hvit, samt en rødlig/høstlig fargenyanse. Det hvite fargen (kjolen til Amos) gir assosiasjoner til det rene og uskyldige, både som et symbol på det uskyldige ved barndommen, og det rene og naturlige, estetiske og menneskelige ved Amos som artist. Det fargerike gir assosiasjoner til alle de sterke og voldsomme inntrykkene i videoen. Det er ikke tilfeldig at introen domineres av to så kraftige og kontrasterende farger. Inntrykket og virkningen av det visuelle hadde for eksempel vært annerledes om fargene hadde vært dusere og mer nøytrale.

Det er også interessant å nevne uttrykket av kjønn og seksualitet i denne videoen. Det som er påfallende er nemlig at mannen er fraværende. Låten handler om relasjoner mellom kvinner, ritualer og trygghet versus dramatik. Mannen eksisterer ikke i låten med unntak av ett parti:

And the man with the golden gun thinks he know so much. Som jeg nevnte i del to av oppgaven, synges dette partiet med hån og ironi i stemmen. Dette er ikke ment som noen hyggelig oppmerksomhet mot mannen. I videoen er mannsfiguren fraværende. Det er heller ikke slik at Amos retter blikket spesielt mot et mannlig publikum. I videoen eksponerer hun seg som kvinnelig, feminin, naturlig og sensuell, men – i mine øyne – ikke sexy. Hun eksponerer riktignok sitt ansikt i stor grad, men det gjør hun som artist og menneske, ikke som et objekt for begjær. Jeg får i introen se at hun har sminket leppene, at hun har knallrødt hår og en enkel, hvit kjole, men når videoen går over i sort/hvitt, blir disse nyansene mindre klare og fremtredende. Det gir et intenst inntrykk at vi får se så mange nærbilder av ansiktet hennes over hele skjermen. Jeg som tilskuer blir engasjert ved at hun er så nærværende, og ikke minst fordi jeg føler at hun ser meg rett inn i øynene. Dette oppleves intimt og nærmest som noe ukomfortabelt eller ubehagelig. Frith diskuterer hvorvidt man skal reinterpretere låter sunget av kvinner for kvinner (fordi han som mann føler seg ukomfortabel på grunn av følelsen av å bli ekskludert), og hvorvidt det er relevant å “sette kjønn” på musikk (for eksempel at rock er mannlig musikk), og om kvinner og deres sangstemmer skriver han:

The female voice in Anglo-American pop has usually stood for intimacy and artlessness – this is the link which has given woman access to pop (they have been excluded from most other productive roles). We hear women as better able than men to articulate emotion because femininity is defined in emotional terms. [...] The conventions of female pop singing have both reflected and shaped the idea of femininity as something decorative and wistful, secret and available, addressed, by its very nature, at men. The voice is so intimately connected with the person that sound and image cannot be separated in this respect. (Frith 1988: 155)

Det er ikke tvil om at Amos sin stemme i ‘Cornflake Girl’ er både “naturlig” og intim, og slik sett også feminin. Med det “naturlige” i stemmen sikter jeg til at stemmebruken er ren; hun legger tydelig vekt på at den kommer fra hjertet mer enn fra en skolert sangtradisjon. Amos fremstår samtidig som svært selvsikker og sterk, til tross for alle de emosjonelle aspektene i låten og videoen. Noe som bidrar til det inntrykket er nettopp hvordan hun fremstiller seg selv i videoen: hun utleverer seg ved å vise mange nærbilder av ansiktet sitt og hun får tilskuerne til å møte blikket hennes. Dermed er det også hun som har kontrollen. Hun bruker ikke blikket til flørte, men til å engasjere og kommunisere. Hun viser en tydelig autoritet. Hun fremstår utvilsomt som feminin på grunn av antrekket og sitt lange, røde hår. Femininiteten kommer også til uttrykk gjennom stemmen. Det at hun legger mesteparten av melodien i midtregisteret og ikke synger med en tydelig og mer “kvinnelig” sopranstemme gjør imidlertid at hun ikke bare fremstår som feminin og søt, men også som autoritær, voksen og moden (uten å hevde at en lys sopran ikke kan fremstå slik). Fraværet av mannsfigurer i videoen bidrar til at hun og

kvinneskikkelsen i videoen fremstår som dominante og sterke – de har ingen “konkurrenter” som kan ta bort oppmerksomheten og maktfølelsen.

Aspektene jeg har drøftet i denne delen mener jeg gir Amos en respektabel posisjon i poptradisjonen. Jeg vil også hevde at denne videoen vitner om at en poplåt som kan virke enkel eller banal kan ha underliggende betydninger som gjør en fortolkning meningsfull.

Janet Jackson: ‘Got ’til it’s gone’. Låten og musikkvideoen

Janet Jacksons ‘Got ’til it’s gone’ er den første singelen fra hennes sjettede album, *The Velvet Rope*. Videoen ble lansert i 1997 og året etter vant den en Grammy for “Best Short Form Music Video”. Jackson har selv vært med på å skrive⁴⁵, arrangere (vokalstemmen og det rytmiske)⁴⁶ og produsere⁴⁷ sangen. I tillegg til hennes egen vokal inneholder låten en rapdel fremført av Q-Tip, samt en sampling av Joni Mitchells ‘Big Yellow Taxi’ fra 1970⁴⁸, sunget av Mitchell selv. Mitchells opprinnelige versjon var hennes første hitsingel, og opprinnelig en “sarkastisk kommentar til storbylivets mangel på økologisk bevissthet” (Blokhus & Molde 1996: 300).

Jeg fikk et sterkt og personlig forhold til ‘Got ’til it’s gone’ da den ble gitt ut, og videoen fanget tidlig min interesse. Da albumet *The Velvet Rope*, som låten til videoen er hentet fra, kom i 1997, gikk jeg på videregående skole. Musikken gir meg i dag assosiasjoner til en tid hvor jeg var opptatt av at musikkens rolle var å gi meg opplevelser av et musikkartet fellesskap, enten det gjaldt å spille i orkester eller å danse til musikk på fest. *The Velvet Rope* hører inn under samlinger av ulike cd’er (innen genre som pop, r’n’b, jazz eller klassisk musikk) som bidro til store opplevelser for meg som tenåring, både musikalsk og emosjonelt. Albumet tar for seg temaer som sex og seksualitet, samt ulike relasjoner mellom mennesker – og selvsagt kjærlighet, og gode og vonde forhold. Musikken er svært energisk, fengende og dansbar.

⁴⁵ I tillegg til James Harris III, Terry Lewis, René Elizondo, Jr., Joni Mitchell og Kamaal Ibn Fareed.

⁴⁶ Sammen med Jimmy Jam og Terry Lewis.

⁴⁷ Sammen med Jimmy Jam og Terry Lewis.

⁴⁸ Fra albumet *Ladies of the Canyon*.

‘Got ’til it’s gone’ var en av mine absolutte favorittlåter på den tiden, først og fremst på grunn av den ekstremt fengende og markante rytmen som gjør den så godt egnet å danse til. Den var nyskapende og annerledes enn musikk jeg hadde hørt tidligere. At deler av låten var en samplig av Joni Mitchells ‘Big Yellow Taxi’ tenkte jeg overhodet ikke på den gang. Jeg var ung og hadde knapt hørt om Mitchell og musikktradisjonen hun tilhørte. Jeg husker også godt førsteinntrykket av musikkvideoen til låten da den kom. Jeg ble skuffet fordi den var så grå og trist, og rett og slett litt kjedelig. I dag anser jeg denne som en av mine yndlingsvideoer, men det skulle altså ta mange år før jeg inntok denne holdningen.

Jeg kan ikke si nøyaktig hva det var som fikk meg til å forandre mening om selve videoen til ‘Got ’til it’s gone’, men jeg husker når det skjedde. Jeg har alltid vært begeistret for musikkvideoer, men jeg har i all hovedsak vurdert dem som ren underholdning; noe som gir meg en opplevelse av noe fornøytelig, men som jeg ikke reflekterer så mye over i ettertid. Men videoene til Tori Amos gjorde at jeg for alvor begynte å se på musikkvideo som et mål for refleksjon, analyse og fortolkning. Jeg fortsatte å lete etter videoer som tok opp essensielle temaer, temaer som rører meg og som engasjerer meg intellektuelt, ikke bare underholdningsmessig. Det var i denne prosessen jeg på nytt oppdaget ‘Got ’til it’s gone’, da jeg så den blant musikkvideoene på dvd’en *The Work of Director Mark Romanek*. Selv om denne videoen ikke appellerte til meg intellektuelt da jeg var atten år, synes jeg i voksen alder at den – sammen med Tori Amos’ ‘Cornflake Girl’ – er et bidrag som illustrerer godt hvordan popmusikk kan formidles visuelt på en meningsfull måte. Det er mitt nåværende ståsted og forhold til den jeg ønsker å drøfte her.

Hva er det så med ‘Got ’til it’s gone’ som er så spesielt at jeg velger å bruke den i min hovedoppgave? Interessen for videoen var latent; det har krevd mange omganger med gjennomgang av både sangen og videoen, før jeg begynte å forstå at dette er en låt og video med mange interessante temaer, symboler og aspekter å utforske. Det foreligger en nærmest fascinerende “enkelhet” i både det musikalske, verbale og visuelle, og likevel finnes det en mengde av analytiske objekter. Enkelheten i det musikalske ligger i at de instrumentale lagene ikke virker briljerende; det er et rytmisk vedvarende ostinat som går gjennom hele låten og skaper fremdrift og bevegelse, og gir meg som lytter fornemmelse av vitalitet, med mye liv og energi.

Når det gjelder teksten er det først og fremst ett ord som umiddelbart slår meg: repetisjon. Frasen *Don't it always seem to go, that you don't know what you've got 'til it's gone* gjentas gjennom hele låten, i ulike (forkortede) versjoner. Denne er et slags tekstbasert motiv. Det er i hovedsak tre små deler som "stykker opp" låten (som i all hovedsak er en lang strofe bestående av frasen nevnt ovenfor), disse er to verslignende strofer, samt en del rappet av Q-Tip.

Det som umiddelbart er slående i videoen, som gjør den spesiell, er måten den forestiller representasjonen av afrikansk-amerikansk identitet på. Dette skal jeg redegjøre grundig for senere. Alle individene i denne videoen er mørkhudet, og Janet Jackson spiller og fokuserer sterkt på både det genuine ved den afrikanske og afrikansk-amerikanske kulturen, men også på stereotypiske kjønnsrollemønstre. Da MTV startet sendingene i 1981, var det hovedsakelig en "hvit" tv-kanal; menneskene i det hierarkiske toppsjiktet var hvite, programlederne likeså, og musikkvideoene som ble vist var av og med hvite artister. I følge Gunnar Strøm⁴⁹ peker Steven Levy på at "i dei første 18 månedene MTV var på lufta, viste MTV om lag 750 ulike videoar, men mindre enn to dusin av dei var med svarte artistar. [...]" (Strøm 1989: 57). MTV forsvarte seg med kommentarer som at de svartes musikkvideoer ikke var rock-'n-roll (ibid.), men etter som kanalen ble større og større, ble den anklaget for rasisme, og politikken ble gradvis endret. Tidlig på 1980-tallet var det likevel slik at svarte artister lot være å opptre i videoene sine for å få de på lufta (ibid., s. 58). Kaplan (1987), som også tar opp denne problematikken i *Rocking Around the Clock*, skriver at det rundt 1987, da boken hennes ble utgitt, fremdeles rådet en rasistisk forskjellsbehandling i MTV. Stort sett var det kun de svarte som virkelig klarte å slå gjennom (som for eksempel Prince eller Michael Jackson), som fra tid til annen fikk spilt sine musikkvideoer. Blant de kvinnelige var det på den tiden kun Tina Turner som ble spilt regelmessig (fram til Whitney Houston fikk sitt gjennombrudd) (Kaplan 1987: 15). Dette har selvfølgelig forandret seg radikalt, men det er likevel betenkelig at det er knappe tjue år siden MTV hadde en så åpenlys rasistisk politikk.

Et annet poeng som er relevant i denne diskusjonen er det som berører genre. Philip Tagg skriver i artikkelen "Black music', 'Afro-American music' and 'European music'" at man må stille spørsmålsteget ved validiteten rundt disse termene, som brukes vidt (hyppigere muntlig enn skriftlig⁵⁰), men uten at det foreligger noen refleksjon rundt hva de faktisk betyr eller

⁴⁹ Se også Goodwin 1992; Kaplan 1987; Williams 2003.

⁵⁰ Tagg 1989: 286

innebærer (Tagg 1989: 285). Det synes som om man tar betydningen av disse begrepene for gitt, at alle har en “common sense”-oppfatning av hva “svart musikk”, “afro-amerikansk-” og “europisk musikk” er (ibid.). Det synes vanlig å misoppfatte disse kategoriseringsbegrepene. For det første er begrepet “svart musikk” langt mer alminnelig å bruke enn “hvit musikk”; på samme måte som man bruker begreper som “kvinnens historie” eller “kvinnens musikk”⁵¹ oftere enn “menns historie” eller “menns musikk” (ibid., s. 286). Det alvorlige ligger i at de “svarte”, og “kvinnene” er unntaket, mens de hvite, og mennene er regelen (ibid.). De andre, i motsetning til oss, trenger et bevis på identitet (ibid.). Begrepene “svart-”, “afro-amerikansk-” og “europisk musikk” er dessuten misvisende fordi de forteller oss så lite om hva de faktisk inneholder; når og hvor var for eksempel musikken “virkelig svart” eller “genuint afro-amerikansk” (ibid., s. 288)? Det finnes musikalske pekepinn som “blue notes”, “call-and-response”, rytme eller improvisasjon, som har vært benyttet i studier av “svart-” eller “afro-amerikansk musikk”. Disse er musikkvitenskapelige misoppfatninger, hevder Tagg. Slike parametre er like tilstedeværende i musikk som ikke betegnes som “svart”, og benyttes i mange verdensdeler og kulturer. Det foreligger altså en genuin og grunnleggende konflikt i benyttelse av denne terminologien fordi ingen tilfredsstillende definisjoner av musikalske parametre er foreskrevet, og det finnes således ingen uttømmende definisjoner som innehar vitenskapelig belegg (ibid., s. 295). Taggs artikkel har stor relevans i forhold til videoen jeg nå skal gripe an. Til tross for at Janet Jackson er av svart opphav, er det likevel ikke vesentlig å vurdere hennes musikk med termer som berører hudfarge. Som mye av dagens popmusikk, er også denne en hybrid form som blander og inneholder komponenter fra ulike genre. Det som gjør at Taggs observasjoner blir relevante, er imidlertid hvordan Jackson (og regissøren) velger å presentere det musikalske uttrykket gjennom musikkvideoen⁵².

Musikkvideoer som tydelig ønsker å formidle tematikk som hudfarge, identitet eller kjønn og kjønnsroller krever en problematisering. Med fare for å generalisere for mye, tør jeg likevel å påstå at svært mange av musikkvideoer innen populærmusikalske underkategorier som hiphop, rap og r’n’b, som ‘Got ’til it’s gone’ har elementer fra, omhandler nettopp temaer som kjønn, identitet og seksualitet. Disse temaene uttrykkes til dels likt i mange videoer: når det gjelder kjønn, fremstilles kvinner ofte som gjenstander for voyeurisme; de er lettkledde,

⁵¹ Disse begrepene – “women’s history” og “women’s music” er nok vanligere i det engelske vokabularet enn i det norske.

⁵² For mer utfyllende lesning av Taggs tanker om problematikken rundt musikk omtalt i lys av hudfarge og opphav, henviser jeg til hans artikkel (Tagg 1989). På grunn av nødvendige begrensninger i forhold til problemstillingen i denne oppgaven er det ikke anledning til en grundigere drøftning.

fremhever sine kvinnelige former, og de er flørtete i blikket og utfordrende på det seksuelle plan. Ikke minst symboliserer de en streben etter et perfekt, men unaturlig utseende og kropp. De henvender seg på den måten hovedsakelig til menn og deres seksuelle fantasier. Et gjennomgående tema mange videoer er penger, forbruk, rikdom og makt. Dette vises for eksempel ved at mennene kjører i dyre sportsbiler (med vakre, sexy kvinner i baksetet), eller har på seg store, prangende smykker. Det henvises ofte til symbolske representasjoner som “gata”, altså oppvekstmiljøet til enkelte artister (Lewis 1993: 135).

Regissøren av ‘Got ’til it’s gone’, Mark Romanek, har registrert forekomsten av en til tider misvisende representasjon av mennesker med afrikansk-amerikansk bakgrunn, og har følgende kommentar om sine intensjoner bak produksjonen:

[...] But more importantly actually, I think, without sounding self-righteous, I was really getting pissed off by the kind of videos that I was seeing. And, this is going to sound like a really pretentious thing to say, but, I felt like black culture was representing itself in a really narrow way. It’s ridiculous for a white boy to look at that and say ‘well maybe I can do something about that’, but that’s kind of what happened. And I said ‘you know, I would like to make a video that depicted black culture that wasn’t African-American culture, but it was African culture, and it wasn’t so obsessed as a lot of the hip-hop-videos were in that period and still are with a lots of materialism, and sexism. I just felt like there’s gotta be other aspects of black culture to depict. And that was sort of the manifest that I made for myself. (dvd: *The Work of Director Mark Romanek*, intervju med regissøren)

Romanek hadde altså et sterkt ønske om å gi en annen representasjon av mørkhudede enn det som noen ganger vises i musikkvideoer. Dette er med på å understreke et av mine essensielle poenger i denne oppgaven: musikkvideo kan brukes som propaganda og et medium til å formidle noe viktig, noe meningsfullt som gir rom for ettertanke. Jeg har ingen ønsker om å opphøye denne videoen – mitt blikk er også kritisk. Jeg er imidlertid ikke i tvil om at ‘Got ’til it’s gone’ er et godt eksempel på at musikkvideo som uttrykksform er mer enn et kommersielt underholdningsbidrag i en høyteknologisk verden, hvor kommersielle virkemidler som uttrykkes gjennom spill på eksempelvis sex og konsum, ofte er det som gir høyest profitt og fortjeneste (derav all bruk av lettkledd kvinner og dyre rekvisitter som biler, smykker eller designerklær i mange musikkvideoer).

Teksten i ‘Got ’til it’s gone’ er konstruert slik at jeg velger ikke å bryte den opp og analysere den bit for bit: i denne sangen er det grovstrukturen i musikkvideoen jeg anser som relevant og essensiell. På grunn av sangens referanser til Joni Mitchell, som tilhører en helt annen tradisjon enn den Janet Jackson og hennes musikk gjør, kan teksten tolkes i ulike retninger. Den uttrykker likevel klare referanser til temaet kjærlighet, noe som er et av virkemidlene

som klassifiserer denne låten under populærmusikktradisjonen. Dette er en låt full av klassiske klisjeer som uttrykker ulykkelig kjærlighet:

Have a feeling

Now beliving

That you were the one

I was meant to be with

Oh how I'm wishing

Thinking, dreaming

'Bout you

And the love

How'd I ever let you get away

If I could turn back

The hands of time I'd make you

Fall in love

In love with me again

So would you give me

Another chance to love

To love you

In the right way no games

Dette er de to versene som finnes i låten, i tillegg til følgende rapdel:

Now you're realizin' when the nights go long right?

Campaign for me stay when you know that I'm gone right?

You act all wild when I tell you to settle

I was workin' 'round the clock but your girls wanna meddle

Talking 'bout, "I heard he swims with this chick on the beach."

That was out with the tide but my love you impeached

Now you lookin' at the walls head in hand cold Jonezin

Ringin my house, hangin up, and then posin'

Now why you wanna go and do that love huh?

Now why you wanna og and do that and do tht, huh?

(de to siste strofene repeteres fire ganger)

Disse tre delene, i tillegg til Mitchells strofe *Don't it always seem to go, that you don't know what you've got 'til it's gone*, og de ulike versjonene av den utgjør hele innholdet i låtteksten. Sistnevnte strofe har uten tvil en slags "hovedrolle" i sangen, samtidig som den har mange andre funksjoner: den driver sangen fremover, den fungerer som et slags refreng, og den virker som et bindeledd mellom versene og rapdelen. Strofen repeteres mange ganger og gir på den måten både en følelse av fremdrift, og sist, men ikke minst, referer den til Mitchell og

musikktradisjonen hun tilhører. Samtidig er dette en setning som gir rom for mange tolkninger og assosiasjoner knyttet til filosofiske og historiske retninger.

Det er også en annen strofe som gjentas – av Q-Tip – tre ganger i låten: *Joni Mitchell never lies*. Dette korte utsagnet anser jeg som en viktig bærer av budskap. Det at Mitchell har fått en såpass dominerende rolle i denne produksjonen virker klart ikke tilfeldig. I låten synger hun selv strofen fra sin egen sang mange ganger, og hun opptrer også i videoen flere ganger (tydelig symbolsk, ved at viser et kort bilde av henne på en gammel tv-skjerm). Blant annet får vi se henne på skjermen når hun synger *Don't it always seem to go, that you don't know what you've got til it's gone* i begynnelsen av låten. Mitchell⁵³ har med sin sterke personlighet og musikalske dyktighet hatt en sterk posisjon innen både populærmusikk, men også innen feministiske strømninger. Sheila Whiteley kommenterer Mitchell på følgende måte, som er meget interessant i denne konteksten:

[...] it is evident that Mitchell's ability to cross genre boundries demonstartes a musicality which has proved an inspiration to women musicians who search for creative fulfilment rather than mainstream success [...]. Not least, her compositions encompass the changing concerns and emotions of a generation, from 1960s idealism to adult responsibility, and her musical flair, artistic depth and lyrical consistency has made her one of the finest singer-songwriters of her generation. (Whiteley 2005: 189)

Mitchell er altså beryktet som en meget seriøs, anerkjent og dyktig musiker med store evner til å krysse genre, og hun er kjent for det uforutsigbare og mangfoldige (Whiteley 2000, 2005; O'Brien 2002). Hun har vært en inspirasjonskilde for utallige artister, og hun har en høy status grunnet sitt talent, intellekt og engasjement.

Musikkvideoen til 'Got 'til it's gone' er spilt inn i Los Angeles, men handlingen foregår angivelig under Apartheidtiden i Sør-Afrika⁵⁴. Handlingen i 'Got 'til it's gone' foregår i en slags klubb eller lounge: "The video is a blend of 60's and 70's African and African American culture as the people feel free and have a good time living life"⁵⁵. Klubben er svært dominerende i videoen. Den er relativt stor og slitt, og er tilsynelatende inndelt i flere store rom. Her er det noen titalls voksne mennesker og noen barn, alle mørkhudet, og stemningen er rolig og avmålt. Det er først og fremst lokalet, klærne til menneskene og den duse fargebruken (mye bruk av brune, beige, gule, oransje og naturhvite nyanser – farger som var typiske for trendene på 1960- og 70-tallet) som indikerer at vi befinner oss noen tiår tilbake i

⁵³ Født Roberta Joan Anderson, 07.11.1943.

⁵⁴ Den frie, nettbaserte encyklopedien Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Got_'Til_It's_Gone 08.02.07

⁵⁵ Ibid.

tid. Mange av dem jeg ser, danser, og i noen sekvenser ser jeg også Janet Jackson stående og synge på en scene (og også rapperen Q-Tip). Jeg ser også bandet, bestående av en bassist, en på synth og en på slagverk – en indikasjon på at det er live musikk i klubben. Dansen i denne videoen virker “naturlig” og improvisert, ikke nødvendigvis koreografert. Den er med på å skape både en ro og en fremdrift i videoen. Det dominerende i videoen er stemningen og de dansende menneskene. Innimellom får vi se ulike korte, detaljerte sekvenser som viser musikerne, mennesker som blir fotografert, en vegg med mange gamle fotografier, en mann som får sitt hår klippet, en kortvokst kelner som går rundt med et brett med øl, eller avmålte dansescener som foregår på toalettet. Noen av disse sekvensene skal jeg komme tilbake til, da mange av dem har en symbolsk betydning.

Handlingen er lineær, det er ingen narrativitet med en klar og avgrenset begynnelse og slutt, men et handlingsforløp som inneholder små, korte historier. Slik sett vil jeg si at handlingen i videoen er lagt opp som en stemningsvideo fra en klubb, og det essensielle er alle detaljene og symbolene som uttrykkes både eksplisitt og implisitt. Selv om det ikke er en tydelig narrativ fortelling i videoen, oppfatter jeg likevel at videoen prøver å fortelle en historie: en historie om menneskers skjebne på godt og vondt.

Jeg ønsker ikke å vise skjematisk hvordan denne videoen er oppbygd; handlingen fremstår lineær heller enn sekvensert. Det vil si at det jeg ser i denne videoen er scener fra en kveld på en klubb; det forekommer bruddstykker med scener som avviker fra den “generelle” stemningen (som er et klubbmiljø hvor jeg ser mennesker som danser), men det er ingen klar oppdeling av de forskjellige scenene. Dette gjør at jeg ikke finner det relevant å stykke opp videoen og studere de ulike scenene isolert. Ettersom dette er en video hvor stemningen og visuelle symbolske virkemidler står i fokus, ser jeg det som mer relevant å studere videoen som en helhet, og trekke ut de symbolske effektene, og analysere disse⁵⁶.

Visuelt er det to hovedfaktorer som umiddelbart er slående. Den ene dreier seg om afrikansk-amerikansk identitet og representasjonen av denne, og den andre er selvet stedet for handlingsforløpet. Som nevnt ovenfor, befinner vi oss på et slags utested eller en klubb. Men denne klubben er fiktiv, abstrakt og nærmest imaginær. Den representerer ikke noe realistisk sted. Jackson og regissøren synliggjør de symbolske effektene ved å ta i bruk ulike visuelle

⁵⁶ På samme måte som jeg gjorde i analysen av ‘Cornflake Girl’.

virkemidler. Eksempler på dette er en kvinne som sitter under en paraply mens det renner vann over henne, en mann som får håret sitt klippet eller en fotograf som tar bilder. Disse symbolske scenene insinuerer at Jackson ikke ønsker å fremstille en realistisk virkelighet, men heller en livsverden, et sted hvor det er rom for å uttrykke menneskelige handlinger og følelser, og en livsverden hvor hun kan ytre sine meninger og tanker om mennesket og vitalitet gjennom ulike visuelle symbolske virkemidler og musikk.

Mening og symbolbruk i videoen til 'Got 'til it's gone': representasjon av afrikansk-amerikansk identitet.

Identitet⁵⁷ knyttes til ens personlighet og er med på å definere hvem man er. Identiteten hos et menneske har to sider: en personlig og individuell, og en kollektiv og sosial, noe jeg skal vise hvordan kommer til uttrykk i musikkvideoen. En vesentlig identitetsskaper er ens bakgrunn: familiekår, oppvekst, kulturell og økonomisk kapital og nasjonalitet. Disse faktorene er med på å bestemme hvem man er. Det er slike faktorer som bidrar til å forme ens personlige, og også sosiale og kollektive identitet: man trekkes gjerne mot andre mennesker som har en lik bakgrunn som en selv ved at man kan identifisere seg med dem. “[...] Identitet handler slik sett mer om individets bevissthet om “å være den samme” (Ruud 1997: 46). Også Ruud vurderer identitet som en markør for likhet blant individer, men når jeg skal redegjøre for representasjon av identitet i en musikkvideo, er det vesentlig å trekke inn at hvem man identifiserer seg med, ikke er det samme som hvem man tiltrekkes mot/av, fascineres av eller interesserer seg for. Her vil jeg kommentere mitt personlige dilemma knyttet til hvordan Janet Jacksons ‘Got ’til it’s gone’ påvirker min opplevelse og følelse av identitet. Som nevnt tidligere er jeg begeistret for denne låten og videoen fordi den er fengende, god å danse til, og det rytmiske og melodiske appellerer sterkt til meg. Men når jeg ser videoen, er representasjonen av afrikansk-amerikansk identitet så påtrengende og dominerende, at det er umulig å forholde seg likegyldig til. Her spiller min egen identitet en viktig rolle, samtidig som den skaper en konflikt i forhold til mitt syn på videoen. Min musikalske bakgrunn fra og

⁵⁷ Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon (nettutgaven www.snl.no) definerer identitet slik:

Identitet (av lat. ‘det samme’), fullstendig likhet; personlighet, den man er; selvbilde, selvoppfatning. [...] I psykologien brukes identitet om den del av personens selvoppfatning som oppleves som særlig sentral, ekte og typisk for vedkommende. “Å finne sin identitet” vil si å danne et selvbilde man føler man kan akseptere og leve opp til, og så etablere en livsstil som svarer til dette bildet. I samfunnsvitenskaper som sosialantropologi har man en mer utvidet forståelse av begrepet identitet. Her utvides perspektivet til å se individets selvforståelse og posisjonering i relasjon til gruppe-fenomener som sosial, kulturell eller etnisk identitet. [...] (Aschehoug og

med tidlig barndom bestod i hovedsak av klassisk musikk, deretter popmusikk fra 80- og tidlig 90-tall, og i løpet av ungdomsskolen hadde jeg også en “rockeperiode” – som et lite musikalsk opprør (noe det var for meg som en umoden 14-åring). “Svart” musikk begynte jeg sakte men sikkert å høre på da jeg begynte på videregående skole. Jeg hørte på gospel, gammel soul, r’n’b og hiphop, men hadde aldri noe bevisst forhold til at dette var musikk som var sterkt knyttet til afrikansk-amerikansk identitet. Når jeg nå har valgt Janet Jacksons video som et objekt for analyse i hovedoppgaven, ser jeg at det oppstår en personlig konflikt. Noe av min fascinasjon for ‘Got ’til it’s gone’ ligger nettopp i representasjonen av det afrikansk-amerikanske. Den fremstår for meg – en hvit kvinne med middelklassebakgrunn, som knapt kjenner noen med en annen hudfarge enn min egen – som eksotisk og annerledes; fascinerende og gåtefull. Jeg ser dermed at jeg ufrivillig tenderer mot å falle inn i stereotypien av hvite mennesker som ser på mørkhudede som “de andre”. Jeg er ikke i tvil om at videoen ikke hadde gjort det samme inntrykket på meg om alle mørke menneskene i videoen hadde vært hvite. Dette medfører at dette studiet blir ytterst subjektivt. Når jeg nå analyserer videoen, gjør jeg det i henhold til min bakgrunn som hvit; en som aldri har opplevd noen form for rasisme, og som generelt ikke har reflektert over sin egen hudfarge, eller hudfarge generelt. Dette er problematisk i seg selv fordi samfunnet har utviklet seg dithen at det for hvite mennesker ikke finnes noe behov for å reflektere over at man er hvit. Det finnes ikke rom for refleksjon over dette fordi jeg i mitt samfunn aldri opplever at det at jeg er hvit er noe å fundere over – det finnes ingen form for rasisme i mine omgivelser, rundt meg som objekt.

I *Settling the Pop Score* skriver Hawkins følgende om identitet:

When we map the musical codes onto that of the performance, what is interesting is how the construction of the artist becomes a process for us to understand our own relationships to musical production and identity. In my research into identity formation in pop music, it has become more and more evident that pop culture forms a site where identity roles are constantly evolving to fit social needs. (Hawkins 2002: 12)

Ut fra dette perspektivet, skriver Hawkins videre, knyttes identitet til ulikhet (“difference”) (ibid). Ved å knytte disse tankene til ‘Got ’til it’s gone’, mener jeg videoen og representasjonen av identitetsaspektet i denne må sees i lys av identitet som både likhet og ulikhet. Det er en søken etter likhet, en kollektiv solidaritet i denne videoen som kommer til uttrykk ved at alle menneskene som befinner seg på stedet i videoen er mørke, noe som kan

sees på som en måte å vise en sosial og kollektiv identitet på. Alle i videoen har én ting til felles: de har lik hudfarge, og det finnes ingen unntak som skiller noen ut på dette punktet. Men videoen uttrykker også et annet aspekt ved identitet, nemlig det som handler om ulikhet og differensiering. Ved at videoen uttrykker en solidaritet blant individene som deltar i den, uttrykker den også en ulikhet i forhold til meg, som en hvit tilskuer. Hawkins hevder:

As a concept, [...] identity has come to imply difference as much as sameness. Identity is thus ascertained by differentiation: by distinguishing one person from another. In other words, only by identifying what someone is, is it possible what they are not. (Hawkins 2002: 13)

I 'Got 'til it's gone' er representasjon av identitet og hudfarge det som visuelt virker mest fremtredende. Dette vises tydeligst ved at regissøren Romanek og Jackson selv har valgt å bruke mørke mennesker i videoen, og de er mange (noen titalls) – noe som visuelt forsterker dette. Vi ser to hvite individer, vist gjennom korte sekvenser på gammeldagse tv-skjermer inne i lokalet hvor handlingen foregår. Den ene er Joni Mitchell, og den andre er en hvit kvinne som berører flettene til en mørkhudet. Dette er tilsynelatende hentet fra en film om Afrika, og kvinnen studerer flettene, ser i kameraet og ler forundret. Dette kan gi nedverdiggende assosiasjoner, og dette gir et tydelig bilde av de mørke som "de andre"; de eksotiske som ser helt annerledes ut, og er helt annerledes enn "oss". Den mørke fremstilles nærmest som en museumsgjenstand, noe man kan beskue og fascineres av, men ikke betrakte som noe likeverdig. Dette er en av vesentlige pekepinn på forskjellen mellom "dem" og "oss". Den hvite kvinnen, som i den korte filmsnutten uttrykker en overlegenhet ved å påpeke at hun er "normal", og den andre kvinnen "rar og annerledes", representeres her – til tross for hennes iboende overlegenhet – som en man ikke føler sympati med. Hun oppfattes som arrogant og ekskluderende, og ikke minst fordomsfull. Jeg føler en sterk antipati overfor henne. Derimot fremstilles representasjonen av Joni Mitchell som positiv og essensiell, til tross for at hun visuelt vises kun noen et par ganger på en liten tv-skjerm. Hun fremstilles likevel som en heltinne, og rapperen Q-Tip understreker at "*Joni Mitchell never lies*". Hun ytes respekt fordi hun har gjennom sin produksjon vist mye klokskap og toleranse for menneskeheten, noe originallåten 'Big Yellow Taxi' refererer til. Og nettopp valget av strofen *Don't it always seem to go, that you don't know what you've got 'til it's gone* som repeteres så mange ganger, er et sitat som fungerer både som en hyllest til Joni Mitchell ("lytt til hva hun har å si") og en setning til ettertanke. Ved å fremstille Mitchell som en å beundre og se opp til, viser Janet Jackson en antirasisme mot hvite. Denne handlingen er også et essensielt identitetsaspekt i videoen: til tross for all undertrykkelse og nedverdiggelse hvite mennesker har påført fargede

gjennom tidene, velger likevel Jackson å heve seg over det og vise en vilje mot forsoning og evne til å tilgi. Dette viser hun ved å hylle Joni Mitchell. Samtidig fremstiller hun menneskene i videoen – de mørke – som sterke individer som ikke er noen ofre. De viser omsorg og ansvar for hverandre, og viser evne til å uttrykke lykke og glede og heve seg over smerten som har forfulgt generasjoner av slekter.

Som nevnt ovenfor, skriver Hawkins at man kan definere hvem man er, ved å si hva man ikke er (Hawkins 2002: 13). En slik påstand knyttet til representasjonen av rase i denne videoen byr på mange problemer. Ved at rase-, og dermed identitetsaspektet her uttrykkes og forsterkes ved bruk av mange mørke individer, gir dette – for meg som hvit tilskuer – en følelse av å være ekskludert. Men: sett ut fra et slikt perspektiv er det jeg som er “den andre”. På en måte vil jeg påstå at raseaspektet forsvinner nettopp ved at det bare er svarte mennesker representert: raseskillet forsvinner ved at alle i videoen har samme hudfarge. De er ikke “svarte mennesker”, de er mennesker, individer. Som nevnt ovenfor skaper dette på den ene siden en følelse av å være ekskludert. Men hvis man velger å se bort fra hudfargen, og definerer tilhørerne i videoen i første rekke som mennesker, ser jeg klart en likhet og tilhørighet til dem som jeg kan identifisere meg med. Mange av individene i videoen er unge, det er både barn og voksne, menn og kvinner, de viser omsorg for hverandre og de danser sammen til Jacksons musikk og flørter og gir uttrykk for kjærlighet. Dette er jo sterke og naturlige, intuitive og genuine trekk ved mennesker som art; dette er faktorer som berører meg i sterkeste grad, som jeg kjenner meg igjen i og som er sider ved min identitet. Det er slik sett ikke selve raseaspektet som avgjør hvem som kan identifisere seg med denne videoen, hvem som kan trekke den i sin egen identitet. Afrikansk-amerikansk identitet er dessuten i seg selv problematisk (jamfør Tagg 1989) blant annet på grunn av globaliseringen. Selv om hudfargen er synlig, er mennesker rundt i verden i dag blandet når det gjelder hudfarge. Identiteten kan således studeres gjennom mange andre faktorer enn den som berører ens biologiske opphav. Derfor representerer denne videoen en viktig dualitet. Den viser to sider ved identitet som kan være både motstridende, men allikevel knyttet nært til hverandre, og slik sett kan Hawkins’ påstand “[...] only by identifying what someone is, is it possible to say what they are not” (ibid.) tolkes og benyttes på mange måter, avhengig av hvilke sider ved ens identitet man drøfter. På den ene siden kan jeg påstå at min identitet ikke samsvarer med den som representeres i videoen, fordi jeg er hvit, og min bakgrunn tilsier at jeg ikke har opplevd noen form for rasisme og all smerte det innebærer. På den måten kan jeg ikke sette meg inn i disse menneskenes situasjon. På den andre siden vil jeg likevel kunne identifisere meg med dem:

jeg er ung, jeg liker å danse og ha det hyggelig, og uttrykke omsorg og kjærlighet for de som står meg nær. Det finnes – når vi ser bort fra hudfargen – mange faktorer som gir grunnlag for fellestrekk. Janet Jacksons musikk virker inn på meg og engasjerer og tilfredsstillende meg, akkurat som dem, og jeg uttrykker følelser som glede, lykke, men også tristhet og håpløshet, slik som de gjør i videoen. Og slik kan identitet, som Hawkins (2002) hevder, implisere både ulikhet og likhet.

Identitetsaspektet er fremtredende her, og dette er helt bevisst fra både artisten og regissøren. Man må i tillegg være klar over historiske aspekter for å kunne drøfte relevansen av dette, spesielt tiden under apartheid (ettersom videoen viser symbolske referanser til dette), men også koloniseringen og slavetiden. Også Jacksons rolle i dette er av betydning. Hun er selv mørk i huden, men gir til dels motstridende signaler om representasjon av sin egen etniske bakgrunn. For eksempel virker det ikke tilfeldig at hennes stemme bærer tydelig preg av å være forankret i popmusikken, og ikke i en svart, afrikansk-amerikansk kultur. På forsiden av cd-coveret til *The Velvet Rope* er hun i fokus ved at vi ser et bilde av hennes ansikt over hele forsiden. Hun ser imidlertid nedover mot siden, og store deler av ansiktet dekkes av hennes hår. På den ene siden kan dette tolkes dit hen at hun ønsker å skjule sine ansiktstrekk, på den andre siden ser vi hennes krusede hår, og dette kan tolkes som et sterkt tegn på at hun likevel ønsker eksplisitt å vise at hun har afrikansk-amerikansk bakgrunn, ved at håret er krøllete, og dermed naturlig/opprinnelig. Samtidig har hun tidligere i et intervju gått ut med følgende utsagn: “Want to know what I see when I look in the mirror? [...] I see too much face” (O’Brien 2002: 297f). Dette uttrykket hun for å forsvare plastiske operasjoner, men et slikt utsagn insinuerer at hun er bevisst sitt utseende og sin hudfarge. På den ene siden kan man tro at hun ønsker å hviske ut sine naturlige ansiktstrekk, fordi hun ikke ønsker å være den hun er. På den andre siden kan det være et uttrykk for at hun ikke føler aksept for den hun er. Dette er en tolkning som ikke nødvendigvis behøver å bunne ut i noen sannhet, men et ønske om å kirurgisk forandre sitt ansikt er et relativt dramatisk valg som har konsekvenser for ens identitet. Hvordan kan man forholde seg til et ønske om å operere seg til et “hvitere menneske”, og samtidig skape en musikkvideo hvor hovedtemaet og hovedfokuset er nettopp svarte mennesker, deres skjebne, historie og identitet? Dette er spørsmål som opptar meg, men som jeg dessverre ikke kan besvare. En antagelse kan imidlertid være at Jacksons fremtoning både i videoen og på cd-coveret er en konstruksjon, som ikke behøver å være en autentisk eller stolthetsbærende fremstilling av sitt opphav.

Det er essensielt å ta hensyn til historien og all undertrykking den har båret, men konflikten her er at aspektet rundt hudfarge og forskjellen mellom “svarte” og “hvite” ikke kan være den eneste faktoren knyttet til identitet i denne videoen. Det er en annen viktig faktor som representeres her, som dog er vanskelig å definere. Den er likevel synlig, dominerende og gjennomarbeidet: det er en kraftfull vitalitet og livsutfoldelse som er nærmest påtrengende, og som gjør meg som tilskuer emosjonelt engasjert. Musikalsk sett er det spesielt rytmen, som er så markant og kroppslig, fysisk, og derfor gir en opplevelse av noe vitalt og levende; den sterke rytmen engasjerer meg fysisk, den gir meg en naturlig og iboende trang til å bevege meg. Visuelt symboliseres vitaliteten i videoen med blikkene og ansiktsuttrykkene til menneskene, noe som forsterkes ytterligere med måten å bruke kamera og lys på.

Hawkins hevder at det er akseptert at populærmusikk er et av hovedområdene hvor artikuleringen av rase/hudfarge systematisk påvirker hvordan vi assosierer oss selv med mennesker og institusjoner (Hawkins 2002: 169). Og enda viktigere: “There can be little doubt that Western pop music has consistently constructed representational forms of Eurocentrism as the norms by which the Other either fails or conforms to” (ibid.). Til tross for at det i en fortolkning av musikkvideo byr på mange problematiske betraktninger å studere representasjon eller konstruksjon av identitet sett i lys av hudfarge, er musikkvideoen utvilsomt en viktig arena for å uttrykke dette i popmusikken og i popkulturen. Popmusikken konsumeres i høy grad av unge mennesker, nettopp i en alder hvor identitet fremdeles er i en utformingsprosess, og hvor ytre påvirkning kan ha sterke konsekvenser for konstruksjon av ens personlighet og identitet. Og representasjonen av hudfarge i Jacksons video uttrykker en dualistisk representasjon av dette. På den ene siden er videoen en vakker fremstilling av en gruppe menneskers skjebne, som konstrueres visuelt og fysiologisk gjennom farger, ansiktsuttrykk og dans. Musikalsk vises dette via en enkelhet som likevel er svært gjennomtrengende både mentalt og fysisk; det rytmiske og melodiske griper meg, engasjerer og inspirerer – som en av popmusikkens vesentlige “kvalitetskjennetegn” – til å lytte om og om igjen. Dualiteten i videoen må diskuteres i lys av Hawkins’ påstand om at vestlig popmusikk konsekvent har konstruert representasjonsformer av eurosentrisme som normer som “de andre” enten tilpasser seg eller ikke (se sitatet ovenfor). Det er en vakker, rørende og sterk fortelling. Samtidig impliserer den en sårbar og ømfintlig debatt som i hovedsak inkluderer to parter; Janet Jackson som artisten, og meg selv som tilskueren. Min egen posisjon i denne debatten er problematisk fordi jeg kun kan reflektere over representasjonen av identitet som en tilskuer uten en genuin, kompetent forståelse av hva det faktisk betyr å

være mørkhudet i vårt samfunn. Jeg har likevel en kompetanse som er omfattende nok til å uttrykke noen perspektiver på hvordan meningsbærende innhold kan formidles i musikkvideo.

Jacksons posisjon i denne videoen er problematisk når man vet at hun gjennom sin karriere blant annet har blitt lysere i huden, fått en slankere nese og i intervjuer selv uttrykt at hun “har for mye ansikt” (O’Brien 2002: 297). I videoen forsøker hun tydelig å uttrykke at hun er stolt av sitt opphav, og forsterker dette visuelt ved å bruke mennesker som er veldig mørke i huden og har sterke, negroide trekk. Jackson selv har en neddempet påkledning, men en oppsiktsvekkende frisyre bestående av mange fletteligende hestehaler, som forsterker det afrikansk-amerikanske (men: hvor mange av disse faktorene har hun selv bestemt, og hvor mye var regissørens avgjørelse?). Det kan tolkes dithen at hun uttrykker en stolthet og tilhørighet til de andre i videoen, samtidig som jeg merker en viss avstand, eller et skille mellom henne selv og de andre. Når jeg da igjen går tilbake til Hawkins’ påstand om hvorvidt “de andre” tilpasser seg eller mislykkes i å tilpasse seg de eurosentriske normene konstruert av vestlig popmusikk, står jeg ikke igjen med noen konklusjon, men med løse og dualistiske betraktninger. På den ene siden mener jeg det må uttrykkes forståelse for at noen artister velger å tilpasse seg “det hvite, vestlige herredømmet” for å nå ut med sitt budskap. Samtidig er det provoserende og dramatisk at til tross for kolonialisme, apartheid og rasisme som fremdeles er et dagligdags faktum, finnes det ingen total yringsfrihet selv i popmusikken; for virkelig å få gjennomslag, velger artistene å tilpasse seg markedet som domineres av en “hvit maktstruktur”. Hos Jackson uttrykkes det afrikansk-amerikanske gjennom bruk av mange mørke individer, mange visuelle referanser til Afrika og apartheid (aller sterkest virker plakaten over toalettet hvor det står “Europeans only”) – men også symboler på frihet, som for eksempel en stor plakat av Martin Luther King – og mørke musikere og en musikk med sterke, synkoperte rytmer, samt en rapdel. Men denne identiteten gjennomføres ikke konsekvent; for det første er Joni Mitchells stemme og tilstedeværelse svært fremtredende. Teksten i låten kan sies å være “identitetsnøytral”. Det er dessuten noen markører som kan tolkes dithen at de uttrykker et ønske om å ta avstand fra den afrikansk-amerikanske identiteten. Dette gjelder Jackson selv og hennes historie, eller at vi flere ganger ser en mann som får klippet bort håret sitt (hår kan være en identitetsmarkør).

Jeg mener at isteden for å vurdere hvorvidt denne videoen forsøker å tilpasse seg markedet som domineres av hvite, kan det være mer fruktbart å anse den som en musikalsk symbiose;

en form som blander ulike musikktradisjoner, ulike generasjoner og historier og forener disse i en – ikke uproblematisk, men mangfoldig – video hvor det er rom for ulike tolkninger.

Oppsummering av Tori Amos og Janet Jackson

I artikkelen “Musical Excess and Postmodern Identity in Björk’s Video It’s Oh So Quiet” skriver Hawkins følgende:

Pop stars who establish themselves in the music industry devote a great deal of time to the portrayal of their characters through the marketing channel of videos. If image carries a vital aspect of their coding, music certainly encapsulates another. Making sense of these star’s videos is therefore an important component of enjoying their music. (Hawkins 1999: 43)

Avslutningsvis i samme artikkel skriver han: “Thus the question arises: what is the connection between the personalities of artists and their portrayal of themselves as characters?” (ibid., s. 53). Representasjonsaspektet er sterkt tilstedeværende i begge videoene jeg har valgt for denne oppgaven. Måten Janet Jackson og Tori Amos representeres på, er imidlertid problematisk. I begge videoene er konstruksjonen av både symboler, mening, identitetsfaktorer og ikke minst artistene selv, fremstilt gjennom bruk av sterke uttrykk. Som jeg har vist, er innholdet komponert og representert slik at det kan tolkes på ulike måter. Noe av problematikken ligger imidlertid i hvordan artistene fremstiller seg selv. Er de objekter for konstruksjon av karakterer som er skapt for disse videoene, eller er de representasjoner av seg selv? Musikkvideo er en arena hvor artistene står fritt til å sjonglere mellom ulike identiteter som ikke trenger å bunne ut i noen sannhet. Dét er imidlertid ikke det mest vesentlige. Det som er interessant i produksjonen av musikkvideo er at artistene innehar makt og evne til å engasjere meg som tilskuer. I begge videoene er representasjonen av artistene omstridt, men handlingen i videoene, med alle deres meningsbærende, symbolske uttrykk og hvorvidt artistene klarer å komponere disse i samhandling med musikkuttrykket er det som er viktig. Det vil være fruktbart for en artist – for å opprettholde sin popularitet – å søke fornyelse og utvikling i sitt uttrykk. Identitet og personlighet vil derfor, i samspill med musikken, kunne varieres på utallige måter i musikkvideoene. Dette er derfor også en viktig egenskap ved videoene, og en viktig komponent for å nyte artistenes musikk, som Hawkins hevder (Hawkins 1999:43). Man søker videoene fordi man søker en eller annen form for utvikling og fornyelse hos artister man liker, og det å være “fan” av en artist innebærer også en kontinuitet

i å konsumere deres uttrykk i form av musikk, tekster, image- og performative faktorer samt musikkvideoer.

Disse videoene har til tross for mange ulikheter noen fellesnevner som er av stor betydning i debatten om musikkvideoens posisjon og dens evne til å formidle meningsbærende budskap. For det første er begge videoene konstruksjoner av tid og rom samt artistenes performative fremstilling. Disse er konstruert slik at de til sammen danner en syntese av meningsfulle uttrykk. Begge analyseobjektene innehar en form for narrativ handling hvor det eksisterer formidling av sterke, symbolske temaer. Handlingen kommer ikke til uttrykk som en lineær kjede av motiver som utgjør et logisk handlingsforløp med definert begynnelse og slutt. Istedenfor mener jeg at det foreligger visuelle brikker som til sammen utgjør et verk som utfolder seg i tid og rom. Dette er fortellinger som beveger seg utenfor min oppfatning av definert tid og rom ved at stedene handlingene foregår på føles konstruerte for videoene, samtidig som de gir en følelse av noe virkelig for disse kontekstene. Jeg som lytter og tilskuer kan i noen grad identifisere meg med det som skjer i begge videoene. Begge stedene for handlingen fremstår som essensielle faktorer for formidling av de ulike symbolene og budskapene. Hos Tori Amos er det en skiftning mellom en fantasi- og drømmeaktig, svevende atmosfære, og et hus som på grunn av sitt utseende fremstår snarere som et symbol på familieinstitusjonen enn som et bolighus. I Janet Jackson-videoen er det derimot et klubbmiljø i et slitt lokale som handlingen foregår i, men også dette stedet fremstår symbolsk på grunn av ulike hendelser inne i lokalet. Slik sett oppleves begge stedene som fysiske; de finnes, men de befinner seg hinsides vår virkelighet. Stedene brukes som et rammeverk for symbolsk utfoldelse. Bruk av rekvisitta, farger og visuelle konstellasjoner skaper symbolikk – det er her den grunnleggende formidlingen av budskap skjer visuelt. Presentasjonen av disse symbolene sammen med musikalske motiver og sekvenser, samt tekstlige fraser, repeteres flere ganger gjennom videoene. Dette forsterker min opplevelse av uttrykket i videoene. De visuelle virkemidlene er sterke; ansiktsuttrykkene blant menneskene i videoen til 'Got 'til it's gone' eksponeres så kraftig at de til tider virker nærmest forvridde. Blikkene uttrykker tidvis håpløshet og apati så tydelig at disse bildene forblir på netthinnen lenge etter å ha sett videoen. Også hos Tori Amos uttrykkes en fysisk sårbarhet ved at hun utleverer seg selv liggende i en fosterstilling, eller gjennom stemmebruk som indikerer en nærhet og følelse av autentisitet.

I begge videoene er artistene opptatt av å uttrykke sterke, personlige og utleverende symbolske skildringer: sårbarhet og svik, men også forsoning hos Tori Amos, og skjebnen til afrikansk-amerikanere, identitet, relasjoner og kjærlighet mellom mennesker hos Janet Jackson. I begge videoene uttrykkes dette på mikronivå, med overførbarhet til et videre perspektiv: dette er opplevelser artistene selv identifiserer seg med, men det er samtidig temaer mange kan begripe og kjenne seg igjen i. Dette er imidlertid et problematisk aspekt både ved disse videoene og mange andre musikkvideoer: er disse konstellasjonene av symbolske skildringer og konstruksjonene av identiteter faktisk knyttet til artistene selv (jamfør Hawkins' sitat s. 79)? Dette vil forbli spekulasjoner som bunner ut i kjennskap til artistene stadfestet gjennom uttalelser i medier. Det som imidlertid kan konkluderes er at begge artistene er sterke personligheter som er viktige i "kampen" for kvinners posisjon i popmusikken. Disse videoene er med på å vise at det finnes kvinnelige artister i popmusikken som innehar en bred kompetanse både når det gjelder musikk, stemmeuttrykk og evne til å vise dette i samspill med visuelle virkemidler gjennom musikkvideo.

En fascinerende faktor ved begge disse videoene dreier seg også om hvordan samspillet mellom bildene og musikken skaper et autentisk preg. De visuelle virkemidlene i begge videoene fremstår ikke som overfladiske og kommersielle. Det foreligger ingen søken etter det unaturlig vakre og perfekte slik det ofte forekommer i musikkvideoer. Virkemidlene oppfattes derimot som aktivt engasjerende. De tvinger meg som tilskuer til å se grundig etter; det eksisterer en estetikk som krever en fordypelse og en formidling som henvender seg mot både intellektet, kroppen og hjertet. Det autentiske forsterkes også musikalsk. Hos Amos er det bruk av akustiske instrumenter og klassiske fraseringer, motiver og en utvikling som er lineær fremfor periodisk som gir en noe uventet og overraskende form. Bruk av piano dominerer hele sangen; hennes bakgrunn innen klassisk skolering kommer tydelig frem og forsterker det autentiske, men det gir også sangen et sterkere preg av alvor. Også hennes stemme; enkel, "naturlig", nær og sårbar, er en medvirkende faktor. Hos Jackson derimot, er det for eksempel rytmiske motiver som tillegges svært dominerende rolle i lydbildet. Ikke minst bruken av både en rapper og Joni Mitchell er med på å dyrke frem det autentiske. Et vesentlig, avsluttende poeng, er at alle disse tankerekkene er et resultat av en tett interaksjon mellom bildene, musikken og teksten. Dette ville ikke vært mulig uten musikkvideoene; det er ikke de enkelte delene som er avgjørende, men samspillet mellom dem.

Analysene av disse videoene har fortonet seg ulikt. Grunnen til dette er at jeg har forsøkt å trekke ut det jeg selv har vurdert som mest interessant for en gjennomgåelse av dem. I analysen av Tori Amos har jeg i større grad enn hos Janet Jackson lagt vekt på musikken og på selve forholdet mellom det musikalske uttrykket og bildene. Dette fordi jeg oppfatter disse aspektene som svært fremtredende. Hos Jackson derimot, har det mest dominerende for min opplevelse vært bildenes virkning på meg som tilskuer. Her har jeg derfor lagt hovedvekten på en drøfting av representasjonen av identitet i videoen.

Fellesnevneren ved analysene av disse videoene er at for å kunne fortolke dem på en nyansert måte, er det fruktbart med noe bakgrunnskunnskap om referansene til litteratur, historie, film og malerkunst. Det er gjennom disse referansene samt konstruksjonen av symbolske motiver i handlingen, at både fortolkningen og opplevelsen blir meningsfull, givende og interessant. Hawkins hevdet på en forelesning at popmusikken dreier seg blant annet om å tilrive ideer og forandre på dem⁵⁸. Intertekstualiteten i popen er det som i mange tilfeller gjør den interessant å fortolke. Når man bruker gamle ideer og konstruerer dem på nytt, slik det gjøres i både 'Cornflake Girl' og 'Got 'til it's gone', kan det gi utgangspunkt for en både berikende og fascinerende utforskning.

⁵⁸ Forelesning om musikkvideoanalyse ved Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo, den 26.04.05

4. DRØFTING: MUSIKKVIDEO OG DENS MENING

I hovedoppgaven min har jeg ytret noen subjektive og objektive perspektiver på musikkvideo som form og uttrykk. Jeg har vært opptatt av å vise hvordan de ulike komponentene den består av bidrar til å formidle uttrykk og mening, samt hvordan musikkvideoens posisjon i populærmusikkvitenskapen og akademia har utartet seg.

Når jeg nå begynner å nærme meg slutten av dette prosjektet, er det mange tanker som melder seg i en avrundende diskusjon. For å stille noen av mine innledende spørsmål igjen: På hvilken måte formidles uttrykk og mening i musikkvideo? Kan man i det hele tatt snakke om noen form for meningsfullt innhold i musikkvideo? Et perspektiv jeg også ønsker kort å ytre noen tanker om, er hvordan musikkvideoens rolle vil utvikle seg i fremtiden, i populærkulturen og innen musikkvitenskapen. Er dette et unikt medium med fremtidsrettede utviklingsmuligheter eller er den blitt redusert til utelukkende en form for underholdning?

Noe av det unike ved musikken og dens mangfoldige former er at den er i stand til å gi mennesker helt spesielle og betydningsfulle opplevelser. Musikk kan engasjere, lære, brukes terapeutisk, tilføye meningsfulle opplevelser i livet, eller rett og slett bare underholde. Det er et faktum at musikk besitter en evne til å gi mennesker så sterke opplevelser at de vanskelig kan beskrives med ord. Språket som et formidlings- og kommunikasjonsmiddel blir utilstrekkelig⁵⁹. Dette må sies å være gjeldende for musikk generelt, uansett genre og uansett kontekst⁶⁰. Som flere andre kunst- og medieformer; billedkunst, teater, litteratur eller film; former som innebærer aktivisering av flere sanser på lik linje med persipering av musikk, gir musikken opplevelser som virker berikende i vårt liv. Disse oppleves på mange måter abstrakte fordi de ikke kan måles med konkrete termer. De henviser til følelser som i seg selv er individuelle og subjektive, og som derfor ikke følger noen allmenne normer eller teorier. Dette fordi opplevelsene i første rekke henvender seg til vår mentalitet og våre emosjoner, i større grad enn til vår fysiologi. Derfor vil det føles naturlig, når man har et lidenskapelig forhold til musikk, å bruke abstrakte begreper i omtale av musikk; begreper som “magisk”, “berusende” eller “gripende”. Dette kan oppfattes som en av fellesnevnerne for musikk

⁵⁹ Det er ingen tvil om at musikk, eller rettere sagt *omtalen* av den, kan medføre en mangelfull språklig utlegning. Jeg vil imidlertid tilføye at jeg tror at denne mangelen kan ha en sammenheng med hvordan vi mennesker har bidratt til språkets utvikling og bruk av det. Det er blitt vanlig, selv i dagligtalen, å forsterke og understreke, og ikke minst å overdrive mye av det vi forteller om. Kort sagt blir derfor forsterkende ord oppbrukt, og språket oppleves dermed utilstrekkelig.

⁶⁰ Enten det dreier seg om å utføre/formidle musikk selv, være på konsert, forestilling eller lytte til musikk, etc.

generelt. De aller største og sterkeste musikkopplevelsene mine – enten det er snakk om musikk jeg har hørt eller musikk jeg selv har vært med på å utøve – har det ved seg og har det til felles, at de er vanskelige å forklare med konkrete, språklige termer. De ordene jeg intuitivt tar i bruk, er som oftest adjektiver som nettopp “magisk”, “fantastisk” etc. Når jeg leser anmeldelser av konserter, musikalske oppsetninger eller musikkalbum i medier, hender det at jeg ser liknende tendenser hos noen musikkkritikere. De benytter i utstrakt grad slike adjektiver i sine beskrivelser. Anmeldelsene kan slik sett være subjektive og lite konkrete, samt uten faglig relevans. Dette bemerkes også av Barthes (1977)⁶¹. Han hevder at når man ser på normal musikkritisk praksis, tar man i bruk den “fattigste” av lingvistiske kategorier: adjektivet (Barthes 1977: 179). I følge ham er det i musikken en naturlig tilbøyelighet til å motta adjektiver, og de er uunngåelige. Adjektivet i musikken blir legalt når musikkens ethos er forutsatt. Altså; når musikken er tilskrevet regelmessig – naturlig eller magisk – mening (ibid., s. 180). Er ikke dette en intuitiv eller “naturlig” måte å forholde seg til musikk på for folk flest, enten man er utdannet, profesjonell musiker eller musikkelsker uten profesjonell kompetanse? Når man beskriver musikalske opplevelser, er det språklig innlysende å bruke adjektiver, til tross for at det byr på begrensninger og samtidig underbygger subjektive meninger og tanker. Barthes spør selv om vi er dømt til å benytte adjektiver: “Are we condemned to the adjective? Are we reduced to the dilemma of either the predicable or the ineffable?” (ibid.). For å kunne konstatere hvorvidt det er rom for å tale om musikk uten å ta i bruk adjektiver, hevder han at det er nødvendig å studere musikkkritikken i sin helhet. Isteden for å gi en utfyllende studie om adjektivet, avslutter han med å si at isteden for å kjempe mot adjektivet og forsøke å forandre den språklige omtalen av musikk, kan det være mer fruktbart å forandre det musikalske objektet i seg selv, og dets presentasjon mot en diskurs.

For å forsøke å tydeliggjøre hvorfor det er språklig komplisert å beskrive musikk ytterligere, ønsker jeg her å gå et skritt tilbake til Carol Vernallis’ omtale av hvordan vi som tilskuere opplever musikkvideo (se s. 33 – 36 tidligere i oppgaven). Vernallis hevder at det er lettere å forklare det vi ser fremfor det vi hører. Begreper som beskriver bilder har i alle samfunn hatt forrang for begreper som beskriver lyd, hevder hun (Vernallis 2004: 176). Musikkvideoen sett ut fra et språklig perspektiv innehar dermed en unik posisjon. Ved å være en musikkform bestående av musikk, bilder og tekst, gir den oss en bredere mulighet for fortolkning.

⁶¹ Se også Hawkins 2002: 9: “Although there may be some consensus on the structures of denoted meaning, there is always an element of ambiguity in the coded text. For in understanding musical structure, the emphasis also falls on the qualities of human imagination that language cannot possibly fully expose”. (Hawkins 2002: 9)

Fortolkningen vil imidlertid vise seg å være mest fruktbar når man analyserer musikkvideoen som et hele, fremfor å dele den opp og tolke de ulike komponentene (musikk, bilder og tekst) separat. Til tross for at dette er interessant å gjøre i en analyse av en konkret video, vil det ofte vise seg at det er da man møter en utilstrekkelig terminologi. Noen teoretikere har kritisert popmusikken for å være banal og hverdagslig. Adorno (1941) hevdet for eksempel at en av populærmusikkens fundamentale karakteristikker er standardisering (like formler for de ulike låtene) (Adorno 1941: 302). Musikkvideoen er en form som av enkelte vil kvalifisere til å komme inn under denne kategorien, og visualitetens posisjon er nødvendigvis todelt: på den ene siden gir bildene rom for en utvidet fortolkning, på den andre siden for en innsnevret fortolkning ved at tilskuere blir frarøvet muligheten til å danne seg subjektive og imaginære forestillinger. Et spørsmål man kan stille seg, er om det er *musikkvideoen i seg selv*, eller er det *opplevelsen av musikkvideoen* som forårsaker disse tankene samt språklige problemer og terminologiske utilstrekkeligheter? Her finner jeg det gunstig å vurdere at denne undringen må bearbeides i henhold til musikkvideoens mottakssenter hos tilskueren: er det følelsene, intellektet eller det fysiologiske – kroppen – som musikkvideoen henvender seg til? Ut fra hvilke aspekter man finner blant de utallige videoene som har vært laget gjennom tidene, er svaret utvilsomt en kombinasjon av disse. Videoene jeg har studert i denne oppgaven er et eksempel på dette. Tori Amos' 'Cornflake Girl' er en video som henvender seg til intellektet og emosjonene. Den bestemmende faktoren for dette er at visuelt og verbalt inneholder videoen tydelige referanser til litteratur og kunst. Handlingen dreier seg om følelsesmessige aspekter som svik, sårbarhet, brudd og forsoning. Dette utarter seg på mikro- og makronivå: svik innad i familiære relasjoner og blant venner, men også i et perspektiv hvor man anser likestilling som manglende i samfunnet: det faktum at kvinnenes rolle og posisjon har gjennom tidene vært annenrangs til fordel for mannens. Dette gjelder også musikalsk. Det at Amos spiller piano og er klassisk skolert, og at hun bruker klassiske virkemidler og referanser i pop, gjør at denne musikken henvender seg til intellektet. Også bruk av mandoliner og akustiske instrumenter, samt et akustisk lydbilde gir denne musikken et ekte og autentisk preg. Den er seriøs, troverdig og et godt eksempel på at det finnes popmusikk med et innhold som går langt utover det underholdende og banale. Opplevelsen forsterkes imidlertid gjennom min kompetanse og kjennskap til klassisk musikk. Janet Jacksons 'Got 'til it's gone' har lignende referanser, men er i tillegg en "fysisk" sang og video. Sangens tekst oppfattes som enkel og banal; den forteller om ulykkelig og tapt kjærlighet. Gjennom en sammensatt interaksjon mellom musikken, vokalen, teksten og bildene oppnår produsentene og artisten imidlertid en komposisjon som inneholder sterke og engasjerende virkemidler. Bruken av den

respektable musikeren Joni Mitchell, gir assosiasjoner til en musikktradisjon som verdsetter sterke kvinners anseelse i (populær)musikkindustrien og -historien. Visuelle motiver som refererer til afrikansk-amerikanernes skjebne og kamp for like rettigheter er tydelige. Motivene visualiseres med virkemidler illustrert gjennom bilder av Luther King eller skilt som referer til apartheid (“Europeans Only”). Menneskers fremtoning forsterkes ved hjelp av fargebruk, deres ansiktsuttrykk, dans og bevegelse. Denne låten forener eldre og nyere populærmusikktradisjoner. Her er det innslag av pop, hiphop, r’n’b, rap samt fraser og motiver fra Mitchells produksjon. Låten henvender seg sterkt til det fysiologiske på grunn av markerte rytmebevegelser som gir følelse av fremdrift, kontinuitet og vitalitet. Her er det dermed opplevelsen av videoen, en sammensatt persepsjon av visuelle inntrykk, verbalt innhold i tekstene og musikken som gir grobunn for fortolkning.

Denne diskusjonen kan fortsette i lys av sosiologiske betraktninger hos Frith (1996). Hovedgrunnlaget for å kunne drøfte musikk og mening ligger i følge ham i en forståelse av den “musikalske kulturen” og av å begripe musikken ikke bare gjennom interpretative termer, men også gjennom en sosial prosess:

To grasp the meaning of a piece of music is to hear something not simply present to the ear. It is to understand a musical culture, to have “a scheme of interpretation”. For sounds to be music we need to know how to hear them; we need “knowledge not just of musical forms but also of rules of behaviour in musical settings”. [...] The “meaning” of music describes, in short, not just an interpretive but a social process: musical meaning is not inherent (however “ambiguously”) in the text. (Frith 1996: 249)

Å begripe meningen med musikk er å høre noe som går utover det hørbare, hevder Frith. Musikken er noe langt mer enn kun det man kan høre. Derfor er det også her relevant å ha i bakhodet språkets rolle og dets utilstrekkelighet. For å forstå meningen med musikk må man sette seg inn i musikkulturen og lage en ramme av kontekstuelle betingelser. “For sounds to be music we need to know how to hear them [...]”, skriver han ovenfor (ibid.). Dette utsagnet er problematisk i diskursen om musikkvideo. På den ene siden vil dette være adekvat i noen kontekster (for eksempel: popvideoer konsumeres i stor grad av unge mennesker. “Foreldregenerasjonen” som ikke er vokst opp med pop vil muligens uttrykke fordomsfull respons på slike videoer). På den andre siden kunne det være relevant med en avklaring av hvorvidt man trenger et eget begrepsapparat og analytisk verktøy for hver enkel musikkgenre? Er det relevant å studere musikkvideo i en sammenheng som omfatter andre musikkstiler og tradisjoner enn populærmusikkvitenskapen? Jeg vurderer det som aktuelt. Enhver musikkart og dens tradisjoner, virkemidler, mening, tilhørere etc., kan diskuteres ut fra svært forskjellige

perspektiver uten at den mister sin relevans. Som i dette tilfelle musikkvideo, er det relevant å studere den i lys av populærmusikk, men også film-, kommunikasjon- og medievitenskap⁶², sosiologi (Frith 1988, 1996) eller reklame (Movin & Øberg 1990). Til tross for at musikkvideoen er et produkt med forankring i musikkvitenskapelige tradisjoner, er den også sammensatt av elementer som er utenommusikalske. Derfor er det relevant å studere musikkvideoen i lys av andre fagområder. Frith taler om at vi må vite hvordan vi skal lytte til musikk for at den skal låte som musikk, og at man i tillegg til musikalske parametre også må være innforstått med regler for sosial handling; regler for oppførsel i musikkrelaterte settinger (ibid.). Konsekvensene eller resultatene av dette utsagnet vil variere avhengig av hva slags “musikalsk setting” det er snakk om. Uskrevne og tradisjonsbundne normer og regler for sosial, og ofte nasjonalt betinget handling og oppførsel, finner vi innenfor alle musikktradisjoner og -situasjoner, enten det gjelder en operaforestilling, konsert i filharmonien, en rockekonsert eller et “rave-party”. Men musikkvideoen skiller seg likevel på ett punkt ut fra noen andre musikalske settinger og byr slik sett på vanskeligheter i en musikk sosiologisk diskusjon. Musikkvideoen konsumeres nemlig i all hovedsak i en énmanns-situasjon. Når man ser musikkvideo, gjør man det som oftest i privatsfæren. Musikkvideoen kan ikke fremføres live, slik som musikk ellers gjør. Den er heller ikke laget for å utvikle noen form for sosial samhandling eller for å gi en opplevelse av musikk i en felles relasjon med mange andre mennesker, slik som for eksempel under konserter. Musikkvideoen i seg selv åpner ikke rom for samhandling. Det er slik sett mindre relevant å snakke om kjennskap til regler for denne. Det finnes ingen regler og normer for hvordan man skal konsumere en musikkvideo og det har aldri vært noen intensjon om at det skulle være nødvendig. Dette er en side ved musikkvideoen som er viktig å få frem, og som må settes i sammenheng med andre musikktradisjoner for øvrig.

I musikktradisjonen har det gjennom tidene alltid fantes ulike musikkstiler, ulike måter å formidle musikk på og nå også nye måter å lytte til musikk på (for eksempel via mp3-spiller eller discman). Alle musikktradisjoner har sine individuelle tilhørere og regler for sosial samhandling som er gjeldende for gitt musikkstil. Musikk er i stor grad involverende og av sosial art; en av opplevelsene ved å konsumere musikk kan være det å gjøre det sammen med andre og dele denne opplevelsen med mennesker man vet har en like stor interesse for den, og kanskje en like sterk opplevelse av musikken som en selv (for eksempel på konsert). Men i

⁶²Jamfør Chion 1990; Goodwin 1992; Kaplan 1987; Kinder 1984; Strøm 1989; Vernallis 2004; Walker 1987; Williams 2003

moderne tid er dette ikke lenger noen selvfølge. Ved hjelp av teknologiske hjelpemidler oppleves musikk i stor grad i situasjoner hvor fellesskapet ikke eksisterer og begrepet tid og rom får en utvidet betydning. Gjennom bruk av for eksempel internett, walkman/diskman og mp3-spillere kan man oppleve musikk hvor som helst og når som helst. Kontekstuelle rammer og regler for sosialt handlingsmønster viskes derfor ut, men kan skapes igjen via tv, internett, reklame og magasiner. Musikken mister på den måten fellesskapsaspektet. Den utvikler derimot mange andre muligheter man ikke hadde i førmoderne tid. Dette er svært vesentlig for musikkvideoens rolle og dens mening og posisjon i musikkhistorien. De mulighetene man har oppnådd som ikke fantes før i tiden, er blant annet at musikken har blitt mer tilgjengelig og utbredt. Dette er et av musikkvideoens privilegier. Den er tilgjengelig og dens popularitet er økende i og med at musikkkanalene, -programmene, og dvdutgivelsene ekspanderer. En annen mulighet er at ved at man i større grad selv kan bestemme når og hvor, og ikke minst hvor ofte man vil se musikkvideoer (og andre musikkformer for øvrig), er også mulighetene for fortolkning av musikk større. Fortolkningsaspektet rundt persepsjonen av musikkvideo mener jeg er svært viktig. Når musikkvideoen vurderes som en musikkvitenskapelig genre som konsumeres utenfor et fellesskap, er det hermeneutiske et fremtredende aspekt sett i lys av konseptuelle betingelser for meningen med musikkvideo.

Og nå til et avrundende, og sentralt spørsmål: kan musikkvideoen vurderes som et seriøst medium med evne til å uttrykke meningsbærende innhold? Når jeg nå skal avslutte denne hovedoppgaven er jeg også opptatt av å ytre noen fremtidsrettede innfallsvinkler på musikkvideoens posisjon og anseelse i musikkvitenskapen. Musikkvideoen er et medium som utvilsomt har en sterk evne til å underholde. Men inneholder den noen underliggende egenskaper som gjør at den kan vurderes som et seriøst konsept som går utover det underholdningsmessige? Er musikkvideoen kun et produkt av en kynisk musikkindustri som er opptatt av penger, eller foreligger det intuisjoner og aspekter som kan føre musikkvideoen inn i en seriøs musikkforskning?

Til tross for at jeg på mange måter er kritisk til noen teorier om musikkvideo, ser jeg utvilsomt at den har oppnådd hermeneutisk og empirisk anerkjennelse på forskningsfeltet innen musikkteori, musikk sosiologi eller medievitenskap. Dette støttes av de ulike teoretikerne jeg har drøftet i oppgaven. Det er stadig interesse for musikkvideoen i

akademiske kretser, og selv om mange teoretikere vurderer den som en form som ikke utelukkende tilhører musikkvitenskapen⁶³, er interessen bred og mangfoldig.

Men hvordan kommer dette meningsbærende innholdet til uttrykk? Kan jeg forsvare musikkvideoen som en seriøs form? Jeg mener jeg har klart å vise at denne evnen foreligger. Dette er tydeliggjort i oppgaven gjennom analyseeksemplene, teoretiseringen av musikkvideoens analytiske innfallsvinkler samt hvordan andre teoretikers tilnærminger har utviklet seg. Uttrykk og meningsbærende innhold i en musikkvideo formidles gjennom en sammensatt interaksjon mellom ulike faktorer. Dette skal jeg i det følgende forsøke å forklare ytterligere.

For det første mener jeg at når man skal studere innhold som gir mening og rom for fortolkning i en musikkvideo, er det interessant når det eksisterer en eller annen form for narrativitet i videoen. Det er også slike videoer som har vært av størst interesse for meg. Analyseobjektene viser dette. Disse videoene inneholder ikke en lineær kjede av motiver som utgjør en logisk narrativ handling med definert begynnelse og slutt. I stedet vil jeg hevde at det foreligger visuelle brikker som til sammen utgjør en form og et rammeverk. Dette er imidlertid fortellinger som beveger seg utenfor vår oppfatning av definert tid og rom ved at stedene handlingen foregår på oppleves konstruerte for videoene. Dette har vært forsterket gjennom gjentatt repetisjon av både visuelle, tekstlige og musikalske motiver.

For å skildre en nyansering av hvordan det meningsbærende innholdet kommer til uttrykk vil jeg igjen trekke frem Goodwins (1992) teorier om hvordan forholdet mellom bildene, musikken og teksten kan studeres i lys av illustrasjon, amplifikasjon (forsterkning) og disjunksjon (motsetning) (se s. 31 – 33 i oppgaven). Disse aspektene vil kunne fungere som hjelpemidler til en fortolkning av musikkvideoens analytiske innfallsvinkler. Det er imidlertid ikke nødvendigvis gunstig å vurdere disse i en analyse; opplevelsen av musikkvideo og musikk er av subjektiv art. Det faktum at det finnes paradigmer som muliggjør eksakte analyser av musikk (harmonikk, melodikk, rytme, sound etc.) kan fremdeles virke utilstrekkelig når man skal vurdere hvilket av Goodwins tre aspekter som virker adekvate. Når man skal ta hensyn til hvorvidt forholdet mellom en sang og video er preget av illustrasjon, amplifikasjon eller disjunksjon, tror jeg at dette i større grad vil være preget av subjektive

⁶³ Jeg sikter til eksempelvis til Chion 1990; Frith 1988, 1996; Goodwin 1992, 1993; Kaplan 1987; Srøm 1989; Vernallis 2004; Williams 2003.

faktorer enn formalistiske. Hvorvidt tekst, musikk og bilder er i samsvar med hverandre eller om en av faktorene forsterker eller motsetter de(n) andre, vil, foruten de formalistiske aspektene, være preget av underliggende faktorer. Disse kan for eksempel være tilskuerens forutinnstilling, musikalsk kompetanse, om budskapet i en låttekst uttrykkes eksplisitt eller implisitt (i popen generelt er som tidligere nevnt tekstene ofte hverdagslige og preget av godt kjente klisjeer og metaforer, men Amos' 'Cornflake Girl' er et godt eksempel på at det ikke behøver å være slik), eller tilskuerens generelle evne til fortolkning.

Det som imidlertid gjør at musikkvideoen er en sammensatt og utvidet opplevelse, er måten den persiperes på. Dette kan utdypes med hjelp av Chions forståelse av begrepet persepsjon:

The question of listening with the ear is inseparable from that of listening with the mind, just as looking is with seeing. In other words, in order to describe perceptual phenomena, we must take into account that conscious and active perception is only one part of a wider perceptual field in operation. In the cinema to look is to explore, at once spatially and temporally, in a "given-to-see" (field of vision) that has limits contained by the screen. But listening, for its part, explores in a field of audition that is given or even imposed on the ear; this aural field is much less limited or confined, its contours uncertain and changing. (Chion 1994: 33)

Selve ordet persepsjon betyr "sansning, iaktakelse, oppfatning"⁶⁴. I Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon står det blant annet følgende om dette: "persepsjon kan [...] beskrives 1) som en *selektiv* (utvelgende) prosess, hvor både sanseorganenes og vår oppmerksomhets kapasitet bestemmer hvor stor (og hvilken) del av alle påvirkninger som skal nå frem til bevissthet; 2) som en *konstruktiv* prosess, hvor inntrykkene organiseres [...] og tillegges mening"⁶⁵. Persepsjon innebærer både konkret aktivisering av sanseorganene – å se bildene og å høre musikken i musikkvideo – men også en fornemmelse som går utover det vi kan se og høre, altså en slags fortolkning. I tillegg til syns- og høresansen er altså intellektet; den mentale persepsjonen, en vesentlig faktor. En studie av musikkvideoen er en *selektiv* samt en *konstruktiv* prosess. Det faktum at det fortolkende aspektet samt vektlegging av de ulike faktorene rundt musikkvideoen varierer blant de ulike teoretikerne (for eksempel Goodwin 1992; Kaplan 1987; Ruud 1988), henger sammen med at persepsjonen er et subjektivt anliggende. I mine analyser ser leseren tydelig at det symbolske er gjennomtrengende og tillagt vesentlig dominans. Hos Kaplan (1987), og til dels også Ruud (1988), vektlegges narrativiteten sterkt, mens Goodwin (1992) er opptatt av et mer helhetlig bilde av forholdet mellom bildene og musikken. Dette tror jeg henger sammen med at vår persepsjon av

⁶⁴ Bokmålsordboka 1986

⁶⁵ <http://www.sn1.no/article.html?id=715172&o=1&search=persepsjon> sist sjekket 25.01.2007

musikkvideoer er sammenvevd med en utvelgelsesprosess, der noen faktorer i interaksjonen mellom bildene og musikken kan være mer fremtredende enn andre. Det som virker sterkest på meg som tilskuer blir grunnlaget for den analytiske tilnærmingen. Derfor må det, i tillegg til selve videoen og hvordan den er produsert, også tas hensyn til hva tilskueren bringer inn av egen oppfatning, fortolkning og persepsjon. Goodwin (1992) uttrykker en kommentar til dette. Han hevder nemlig at for å studere forholdet mellom lyd og bilde, sang og video, må vi først ta i betraktning hvorvidt noen visuelle tegn er sterkere enn andre med tanke på meningsdannelse (Goodwin 1992: 12). En viktig faktor vil være de ulike emosjonelle investeringene som lytterne/tilskuerne tilfører sangen eller videoen, avhengig av i hvor stor grad de er "fans" av artisten. For det andre må vi huske på at visuelle bilder er polysemiske og at mening aldri fryses i tid eller fastsettes for alle. For å demonstrere at musikkvideo skaper et smalere omfang av mening(er), må man vise både det at visuell mening i videoen rutinemessig dominerer sangen, og at det ikke i like stor grad finnes rom for et interpretativt rammeverk som i musikken (ibid.)⁶⁶.

I sin studie av musikalske multimedier hevder Cook (1998) at når musikken oppleves alene, i seg selv, kan det være vanskelig å beskrive dens mening (Cook 1998: 91 og Vernallis 2004: 184). Men musikken har det ved seg at den sjelden oppleves alene: vi opplever den i relasjon med andre medier – album-covere eller magasiner – og i kontekst med spesielle steder – bilen, kinoen, konsertsalen (ibid.). I denne sammenhengen kan musikkvideoen vurderes tosidig. Musikkvideoen er, som nevnt tidligere, et medium som i hovedsak persiperes i en énmanns-situasjon. Samtidig har den ved seg det aspektet at den er omgitt av svært mange faktorer: den er et ledd i promoteringen av en artist og således i tett tilknytning til det som berører image og performance, den har ved seg musikalske aspekter, visuelle aspekter samt et kunstnerisk uttrykk som fastlegges av regissøren og artisten.

⁶⁶ Dette er imidlertid nok en mangel i teoretiseringen av musikkvideo, hevder Goodwin (1992).

ETTERORD

Musikkvideo er en uttrykksform; et hybrid medium som forener musikk, bilder og tekst i en kompleks syntese av inntrykk hos tilskueren. I populærkulturen er den en multimedial form som besitter en unik evne til å formidle budskap og mening gjennom en utvidet musikkopplevelse. For å akseptere dette og innta en refleksiv posisjon er det essensielt å ta utgangspunkt i musikkvideo som en autonom uttrykksform. For det andre er det nødvendig at musikkvideoene ikke må vurderes og fortolkes som ett medium. Som jeg har vist er videoen en kompleks form med utallige muligheter for konstruksjon av uttrykk artistene ønsker å formidle.

Spørsmålet jeg stiller meg etter å ha avsluttet denne prosessen er om musikkvideoen har kommet for å bli? Er dens evne til å underholde, eller å presentere materiale for hermeneutiske/empiriske studier for teoretikere, sterk nok til at videoen klarer å fastholde sin popularitet? Det kan synes som om menneskers behov for å bli omgitt av inntrykk som er sammensatte av ulike medier blir stadig større. Vi er i dag omgitt av medier som skal både opplyse og underholde. Vi ser stadig flere plateutgivelser, konserter og festivaler.

Mulighetene for å konsumere musikk ved hjelp av internett har eksplodert; vi laster ned musikk, musikkvideoer, filmer og spill. Vi er ikke minst stadig opptatt av image og av å tilfredsstille vårt behov for enten å identifisere oss med andre, eller å konstatere vår originalitet ved å demonstrere vår avstand mot trender som “alle andre” følger.

Musikkvideoer er en av mange agendaer for å uttrykke dette. Den teknologiske og multimediale verden utvikler seg fortløpende. Mennesker uttrykker stadig et behov for et økende konsum av en modernisering av kunstformer. Det er slik sett lite som indikerer at musikkvideoen står i fare for å miste sin stand. Her vil jeg gå tilbake til Abts omtale av en av musikkvideoens egenskaper: “Visual techniques commonly employed in music videos exaggerate the extremes of television’s “form complexity” [...]. Interest and excitement is stimulated by rapid cutting, intercutting, dissolves, superimpositions, and other special effects that, taken together with different scenes and characters, make music videos visually and thematically dynamic” (Abt 1987: 97). Musikkvideoens kompleksitet består av ulike teknikker og utallige muligheter for konstruksjoner av visuelle temaer i samspill med musikken. Dette medfører at musikkvideoen forblir attraktiv både som et multimedium med innpass på fjernsynet, samt en utvidet musikkform som det er stor etterspørsel etter i musikkindustrien blant både produsenter og konsumenter. Musikkvideoens visuelle og

tematiske dynamikk (ibid.) gjør at den er en form som eksakt svarer til den typen underholdning eller behov for kulturelle/kunstneriske inntrykk som mennesker i dag forventer. Livet fortøner seg i et raskere tempo i dag enn før i tiden på grunn av teknologi. Musikkvideoens dynamikk og kompleksitet gjør at den oppfyller våre krav til konsum av kunst-, medie- eller musikkinntrykk, som musikkvideoen kan plasseres innenfor. Samtidig har vi et behov for fremdeles å kunne overraskes. For at opplevelsen av disse inntrykkene skal være meningsfull, må det eksistere et aspekt av noe uventet eller noe latent som kan bidra til en personlig og subjektiv fortolkning. Vernallis hevder at musikkvideoen vinner terreng ved å holde tilbake informasjon og konfrontere tilskuerne med flertydige eller uklare skildringer (Vernallis 2004: 4). Foreligger det en historie, eksisterer den kun i den dynamiske relasjonen mellom sangen og bildene slik de utfolder seg i tid (ibid.). Dette er et svært viktig, avsluttende poeng i denne studien. Jeg har vist hvordan de ulike aspektene rundt musikkvideoen bidrar til å formidle meningsbærende budskap (gjennom forholdet mellom musikken og bildene, gjennom budskap i tekst og det repetitive aspektet). Men til sist er det også de aspektene som ikke uttrykkes eksplisitt i videoene som er med på å utvikle vår fortolkning og meningsdannelse i videoen. Derfor mener jeg at narrativitet i videoen er et interessant aspekt. I en video som varer noen få minutter er det ikke rom for å gi en uttømmende historie. Det vil foreligge latente budskap som impliseres gjennom korte motiver og symboler. I Amos' video var disse for eksempel representasjonen av artisten, huset som et symbol på familieinstitusjonen, fuglen i buret som et symbol på fangeskap versus frihet, de kvinnelige skikkelsene i ulike positurer som et symbol på relasjoner, etc. I Jacksons video er det særlig alle symbolene som impliserer assosiasjoner til en livshistorie for afrikansk-amerikanere; for eksempel skiltet hvor det står "Europeans only", tv-skjermen som viser en hvit kvinne som betrakter håret til en svart kvinne eller plakaten med Martin Luther King. Alle disse symbolske motivene er med på å gi meg som tilskuer mulighet for en utvidet fortolkning blant annet ved at de kommer til uttrykk som korte snutter i videoene. Dette er et moment ved musikkvideoen som for denne oppgavens del har gjort dette til en spennende og givende opplevelse.

Jeg er ikke i tvil om at musikkvideoene i mine analyseeksempler er med på å tilføre popmusikken symbolske uttryksmåter som bidrar til en forsterket opplevelse og fortolkning av musikken. I de ulike teoriene jeg har presentert og drøftet i oppgaven, er det forskjellige perspektiver på hvordan musikkvideoen innehar slike egenskaper. Kaplan (1987) vurderer musikkvideoen først og fremst som et MTV-produkt hvor sangen og musikken i seg selv ikke

innehar autonomi, og etter hennes teorier vil man fortolke en musikkvideo utfra dens handling – som en mini-film – og hvilken type video handlingen passer inn i etter hennes klassifiseringssystem (romantiske-, sosialt bevisste-, nihilistiske-, klassiske- eller postmoderne videoer). Det er i tillegg kritikkverdig og spekulativt å ta utgangspunkt i, og vurdere videoen som et MTV-produkt. Musikkkanalens selektivitet i sin formidling av videoer skaper mange problematiske faktorer i studien av musikkvideo. Til tross for at jeg selv er opptatt av at det visuelle og handlingsforløpet i musikkvideo er viktig å drøfte i en analyse, er jeg likevel kritisk til Kaplans paradigme. Hun innrømmer selv at skjemaet ikke er gjensidig utelukkende. Det fungerer mer som en retningslinje for hvordan handling i musikkvideo kan vurderes. Mens Kaplan (1987) anser musikkvideoen som narrativ i seg selv, med sin hovedposisjon på MTV, er Goodwin (1992) i større grad opptatt av at musikkvideoen består av bilder og musikk, og hvordan musikk visualiseres gjennom narrative virkemidler. Til tross for at også han er opptatt av musikk-tv, var hans bok et viktig og nyansert bidrag da den ble gitt ut i 1992.

Jeg håper at jeg gjennom denne hovedoppgaven har tatt opp noen viktige perspektiver – subjektive, objektive og kritiske – som kan bidra til en økt kompleksitet i lesningen av denne audiovisuelle musikkformen. Hovedstrømningene i litteraturen om musikkvideo består av perspektiver på video som en nyskapende underholdningsform på fjernsynet, video som visualiseringer av musikk, selve forholdet mellom bildene og musikken, samt hvordan vi som tilskuere persiperer inntrykkene. Et av de mest omfattende bidrag den siste tiden er Carol Vernallis' *Experiencing Music Video* (Vernallis 2004). Dette er hittil kanskje den mest omfattende boken som i sin helhet er genuint opptatt av musikkvideoens essensielle aspekter. Disse berører alt fra teknologi, redigering, setting, skuespillere og rekvisitta i en video, til analytiske innfallsvinkler som musikalske parametre, tekst samt samspillet mellom musikken, bildene og teksten. Jeg har ikke med denne oppgaven hatt intensjoner om å legge frem en alternativ analytisk tilnærming til musikkvideo. Hovedoppgaven har vært subjektiv og jeg har drøftet teorier og synspunkter som jeg har funnet interessante for studien av dette mediet. Om jeg skal forsøke å uttrykke en form for konklusjon, må den være at det i studien av musikkvideo finnes et rom mellom video som underholdning og video som objekt for akademiske studier. Dette rommet skildrer musikkvideoen som formidling av audiovisuelt uttrykk: en undrende opplevelse som kan være berikende og utviklende for vårt intellekt og våre øyne og ører. Dette aspektet gjør at musikkvideoen vil fortsette å være en vital uttrykksform i fremtiden.

LITTERATUR

- Abt, Dean (1987), "Music Video: Impact of the Visual Dimension", i James Lull (red.) (1987), *Popular Music and Communication*, California: Sage Publications, s.96-111
- 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, s. 301-314
- Allan, Blaine (1990), "Musical Cinema, Music Video, Music Television", i *Film Quarterly*, vol. 43, nr 3 (våren 1990), s. 2-14
- Amos, Tori og Powers, Ann (2005), *Tori Amos. Piece by piece. A Portrait of the Artist: Her Thoughts. Her Conversation*, London: Plexus
- Barthes, Roland (1977), *Image Music Text*, London: Montana Press
- Beitohaugen, Agata (2005), *Tori Amos – 'Cornflake Girl'*, upublisert semesteroppgave: Universitetet i Oslo
- Berland, Jody (1993), "Sound, Image and Social Space: Music Video and Media Reconstruction", i Simon Frith, Andrew Goodwin og Lawrence Grossberg (red.) (1993), *Sound and Vision: The Music Video Reader*, London: Routledge, s.25-43
- Björnberg, Alf (2000), "Structural Relationships of Music and Images in Music Video", i Richard Middleton (red.) (2000), *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford: Oxford University Press, s.347-378
- Blokhus, Yngve og Molde, Audun (1996), *Wow! Populærmusikkens historie*, Oslo: Universitetsforlaget
- Burns, Lori og LaFrance, Melisse (2002), *Disruptive Divas. Feminism, Identity and Popular Music*, London og New York: Routledge
- Chion, Michel (1990), *Audio-Vision: Sound on Screen*. Oversatt fra fransk av Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press
- Cook, Nicholas (1998), *Analysing Musical Multimedia*, New York: Oxford University Press,
- Connell, John og Gibson, Chris (2003), *Sound Tracks. Popular music, identity and place*, Londo og New York: Routledge

- Davies, Stephen (1994), *Musical Meaning and Expression*, Ithaca and London: Cornell University Press
- Eco, Umberto (2004), *Skjønnhetens historie*, Oslo: Kagge
- Frith, Simon (1988), *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*, Cambridge: Polity Press
- Frith, Simon (1996), *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, New York: Oxford University Press
- Goodwin, Andrew (1992), *Dancing in the distraction factory: Music Television and Popular Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Goodwin, Andrew (1993), "Fatal Distractions: MTV meets Postmodern Theory", i Simon Frith, Andrew Goodwin og Lawrence Grossberg (red.) (1993), *Sound and Vision: The Music Video Reader*, London: Routledge, s. 45-66
- Hawkins, Stan (1999), "Musical Excess and Postmodern Identity in Björk's Video It's Oh So Quiet", i *Musiikin Suunta*, 2/1999, s. 43-54
- Hawkins, Stan (2002), *Settling the Pop Score. Pop texts and identity politics*, Aldershot: Ashgate,
- Kaplan, Elisabeth Ann (1987), *Rocking around the clock: Music television, postmodernism, and consumer culture*, New York: 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
- Kristiansen, Bente (1998), *Billedlavinier. Om musikkvideo*, Dansk lærerforeningen
- Lewis, Lisa A. (2004), "Form and Female Authorship in Music Video", i Simon Frith (red.) (2004), *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies, Vol 2, The Rock Era*, London og New York: Routledge, s. 208-227
- Lewis, Lisa A. (1993), "Being discovered: The Emergence of Female Address on MTV", i Simon Frith, Andrew Goodwin og Lawrence Grossberg (red.) (1993), *Sound and Vision: The Music Video Reader*, London: Routledge, s.129-151
- McClary, Susan og Walser, Robert (1988), "Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock", i Simon Frith og Andrew Goodwin (red.) (1990), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, London: Routledge, s.278-292

- Middleton, Richard (1990), *Studying Popular Music*, Milton Keynes: Open University Press
- Middleton, Richard (red.) (2000), *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford: Oxford University Press
- Moore, Allan F. (2001), *Rock: The Primary Text*, Aldershot: Ashgate
- Moore, Allan F. (red.) (2003), *Analyzing Popular Music*, Cambridge: Cambridge University Press
- Movin, Lars og Øberg, Morten (1990), *Rockereklamer: om musikkvideo*, København: Amanda
- Negus, Keith (1996), "Chapter 3: Mediations", i *Popular Music in Theory. An Introduction*, Cambridge: Polity Press, s.66-98
- O'Brien, Lucy (2002), *She Bop 2. The definitive history of women in rock, pop and soul*, London og New York: Continuum
- Richardson, John (2006), "Intertextuality and pop camp identity politics in Finland: The Crash's music video 'Still Alive'", <http://www.popular-musicology-online.com/> Issue 2: Identity & Performativity
- Ruud, Even (1988), *Musikk for øyet. Om musikkvideo*, Oslo: Gyldendal norsk forlag
- Ruud, Even (1997), *Musikk og identitet*, Oslo: Universitetsforlaget
- Shuker, Roy (2001), *Understanding Popular Music* (2.utgave), London og New York: Routledge
- Small, Christopher (1998), *Musicking. The meanings of performing and listening*, Hanover og London: Wesleyan University Press
- Stockbridge, Sally (1987), "Music video: questions of performance, pleasure and address", i *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, vol. 2, nr. 3
- Straw, Will (1993), "Popular Music and Postmodernism in the 1980s" i Simon Frith, Andrew Goodwin og Lawrence Grossberg (red.) (1993), *Sound and Vision: The Music Video Reader*, London: Routledge, s.3-21
- Strøm, Gunnar (1989), *Musikkvideo*, Oslo: Det norske samlaget

- Tagg, Philip (1989), “ ‘Black Music’, ‘Afro-American Music’ and ‘European Music’”, i *Popular Music* 8/3, s. 285-298
- Vernallis, Carol (2004), *Experiencing Music Video. Aesthetics and cultural context*, New York: Columbia University Press
- Walker, John A. (1987), *Cross-overs: Art into Pop/Pop into Art*, London: Methuen & co,
- Walser, Robert (1993), “4. Forging Masculinity: Heavy Metal Sounds and Images of Gender”, i *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover: Wesleyan University Press, s. 108-136
- Warner, Timothy (2003), *Pop Music. Technology and Creativity*, Aldershot: Ashgate
- Whiteley, Sheila (1997a), “Seduced by the Sign: An analysis of the textual link between Sound and image in pop videos”, i Sheila Whiteley (red.) (1997) *Sexing the Groove. Popular music and gender*, London og New York: Routledge, s. 259-276
- Whiteley, Sheila (red.) (1997b), *Sexing the Groove. Poplar music and gender*, London og New York: Routledge
- Whiteley, Sheila (2000), *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*, London og New York: Routledge
- Whiteley, Sheila, Bennett, Andy og Hawkins, Stan (red.) (2004), *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*, Aldershot: Ashgate
- Whiteley, Sheila (2005), *Too Much Too Young. Popular music, age and gender*, London og New York: Routledge
- Williams, Kevin (2003), *Why I [still] want my MTV. Music video and aesthetic Communication*, New Jersey: Hampton Press

Oppslagsverk og ordbøker

Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon <http://www.snl.no>

Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon, 1988, bind 10

Kunnskapsforlagetets blå ordbøker: Engelsk – norsk ordbok, 7. utgave, 1996

Fremmedordbok, 15. utgave, 1989

Bokmålsordboka, 1986, Oslo: Universitetsforlaget

Videografi

‘Cornflake Girl’, europeisk versjon, fra *Fade to red. Tori Amos video collection*
© 2006 Rhino Entertainment Company, a Warner Music Group Company

‘Got ’til it’s gone’, fra *The Work of Director Mark Romanek*.
©2005 Palm Pictures, LLC

The Work of Director Mark Romanek – intervju med regissøren

Internett:

<http://www.popular-musicology-online.com/>

<http://www.snl.no/article.html?id=602629>

<http://www.snl.no>

<http://www.groovemusic.com/shared/views/print.html?section=music.43179>

<http://www.allmusic.com>

<http://www.bogodir.com>

<http://www.clipland.net>

<http://www.longroadmedia.com>

<http://www.markromanek.com>

<http://www.mtv.com>

<http://www.mtve.com>

<http://www.youtube.com>

<http://www.mvdbase.com>

<http://www.video-c.co.uk>

http://en.wikipedia.org/wiki/Got_'Til_It's_Gone

<http://www.janetjackson.com>

<http://www.toriamos.com>

<http://www.members.aol.com/morgang658/utp.html>

<http://www.hereinmyhead.com>

Diverse

Forelesning om musikkvideoanalyse med Stan Hawkins 26.04.05, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo