

"A Director's Medium"



En analyse av Michel Gondry og Chris Cunninghams virke som musikkvideoregissører sett i lys av kanonbegrepet og historisk auteur-tankegang.

av Even Onsager



Masteroppgave
Institutt for informasjons- og medievitenskap
Universitetet i Bergen
September 2007

Sammendrag

Tre DVD-utgivelser fra 2003, Palm Pictures' *The Work of Director Spike Jonze*, ...*Chris Cunningham* og ...*Michel Gondry*, snudde på det tradisjonelle hierarkiet mellom artist og musikkvideoregissør og satte regissøren som forfatter av musikkvideoteksten. I 2005 kom det fire regissører til i serien og bekreftet dette inntrykket ytterligere. Denne oppgaven skal analysere denne serien, representert ved to av utgivelsene, *The Work of Director Michel Gondry* og *The Work of Director Chris Cunningham*, ved å se på hvordan utgivelsene kan sies å ha skapt en musikkvideo-kanon gjennom å ha flyttet fokuset fra artist til regissør. Analysen har et teoretisk fundament i den franske *auteur*-doktrinen, en poststrukturalistisk nyansering av denne og i en historisk-formal forståelse av musikkvideoformen. Oppgaven legger Maria Demopoulos' formulering om at musikkvideofeltet representerer "the Wild West of filmmaking" til grunn for et postulat om at musikkvideoformen har eksistert i et kritisk vakuum uten plass til kvalitetsbedømmelse i en åpen offentlighet. Oppgaven vil utfra dette se om Gondry og Cunninghams DVD-utgivelser kan ha endret på denne situasjonen.

Takk!

Aller først vil jeg takke min veileder Peter Larsen for gode diskusjoner og gode tips underveis, og for å ha vært til uunnværlig hjelp med det teoretiske grunnlaget.

Jeg vil også takke de ansatte på Institutt for informasjons- og medievitenskap, spesielt Karl Knapskog som kom med avgjørende innspill på prosjektbeskrivelsestadiet. Det å forstå bedre enn jeg gjorde selv hvor jeg i min begrepsforvirring ville hen med prosjektet, virker like imponerende nå som det gjorde da. Takk også til Elin Furheim Zeiffert for å ha latt meg jobbe som seminarleder ved instituttet og til Rune Arntsen for filmutlån, praktisk hjelp og godt humør.

En takk går også til Jan og Steffen for å – som alltid – ha vært gode diskusjonspartnere og venner og til Pappa for god støtte. Tusen takk til Mamma for støtte og svært viktig gjennomlesning på tampen. En stor takk går også til Ane for å ha lest oppgaven og kommet med innspill, for å ha vært tilgjengelig som tilhører for frustrerte utblåsninger og for å være en god venn.

Til slutt vil jeg takke alle mine medstudenter, spesielt Carina, Erna Synnøve, Helene, Kristin og Siv. Det ville ikke vært noe gøy uten dere.

Oslo, 01.09.07

Even Onsager

Innholdsfortegnelse

SAMMENDRAG	2
1. INNLEDNING.....	6
1.1. PROBLEMSTILLING	6
1.2. HVA ER EN MUSIKKVIDEO?	6
1.3. LOVLØSHET I FILMENS VILLE VESTEN	7
1.3.1. "The visual equivalent of reheated food"	7
1.3.2. Å skape noe "nytt" i en postmodernistisk form	8
1.4. MUSIKKVIDEOER OG AKADEMIA	9
1.5. OPPGAVENS OPPBYGNING	11
2. TEORI.....	13
2.1. AUTEUR-DOKTRINEN	13
2.1.1. <i>La politique des auteurs: oversettelse og begrepsavklaring</i>	13
2.1.2. Begrepe "auteur" og "mise en scène"	14
2.1.3. Auteurs spillerom ifølge Kast, Bazin og Hoveyda.	15
2.1.4. Arven etter auteurdoktrinen.....	17
2.2. DEN HISTORISKE FORFATTEREN. ROLLE OG FUNKSJON.	18
2.2.1. Forfatterens "funksjon" ifølge Michel Foucault	19
2.2.2. Forfatterens død (og oppstandelse).....	20
2.2.3. Pop-forfatteren	22
2.2.3.1. The Monkees: En kollektiv forfatterrolle.....	23
2.2.4. "Degree of individualization"	26
2.3. KANON.....	27
2.3.1. Kunstner eller verk?	28
2.3.2. Debatten rundt Morgenbladets kunstkanon.....	29
2.3.3. Popkanon: Mojo magazine og The Beatles	30
2.3.4. "The worth of a particular mountain": verdivurderinger.....	32
2.3.5. Hvem fastsetter kanon?	33
2.3.6. Kan en utgivelse bidra til kanonisering?.....	34
3. MUSIKKVIDEOENS HISTORIE OG GENEALOGI.....	37
3.1. MUSIKKVIDEOFORMATET, TIDLIGE ÅR	37
3.1.1. Video-jukeboxene.....	38
3.1.2. "Music-variety programming"	40
3.1.2.1. 1950-tallet: Your Hit Parade.....	40
3.1.2.2. 1960-tallet: Artistsentrering	41
3.2. MUSIKKVIDEOEN PÅ 1970- OG 1980-TALLET.....	43
3.2.1. <i>In the Beginning Was the End: en veiviser</i>	43
3.2.2. Musikkvideoene får fotfeste	45
3.2.3. Steve Barron: en auteur.....	48
3.3. 1990-TALLET	50
3.3.1. Nybølgen.....	50
3.3.2. Appropriering eller plagiat?.....	51
3.3.3. Arven etter 1990-tallet.....	54
4. MUSIKKVIDEOFORMEN	55
4.1. MTV OG REKLAMEASPEKTET	55
4.2. TYPOLOGIER: LYNCH, KINDER OG STRØM.....	58
4.3. JOE GOWS TYPOLOGI.....	59
4.3.1. Formale muligheter	60
4.3.2. Populære formler.....	62
4.3.3. Problematisering av Gows typologi	66
4.4. MUSIKK SOM PRIVILEGERT LYDSPOR	67
5. ANALYSE	70

5.1. MØTE MED MATERIALET	71
5.1.1. Boksene	71
5.1.2. Utvalg	72
5.1.3. Problematisk utvalg?	73
5.2. MICHEL GONDRY	74
5.2.1. "Fell in Love with a Girl" med The White Stripes	74
5.2.1.1. Virkemidler	75
5.2.1.2. Bruk av konvensjoner	77
5.2.1.3. Oppsummering	78
5.2.2. "Around the World" med Daft Punk	79
5.2.2.1. Denotativt nivå	80
5.2.2.2. Fortolkningsnøkkelen	80
5.2.2.3. Anti-individualitet	81
5.2.2.4. Kort om "Star Guitar" med The Chemical Brothers	82
5.2.2.5. Oppsummering	83
5.3. CHRIS CUNNINGHAM	84
5.3.1. "Only You" med Portishead	84
5.3.1.1. Lyd og bilde	85
5.3.1.2. Samplene	85
5.3.1.3. "So cinematic, so visual"	86
5.3.1.4. Sangtekst og tolkning	87
5.3.1.5. Oppsummering	87
5.3.2. "Come to Daddy" med Aphex Twin	88
5.3.2.1. Synopsis	88
5.3.2.2. Konsentrert skrekkfilm	89
5.3.2.3. Intertekstualitet og Aphex Twin	90
5.3.2.4. Lyd og bilde	90
5.3.2.5. Oppsummering	91
5.3.3. "Windowlicker" med Aphex Twin	92
5.3.3.1. Synopsis	92
5.3.3.2. Genretilknytning	93
5.3.3.3. Likheter med Michael Jacksons "Thriller"	94
5.3.3.4. Oppsummering	95
5.4. GONDRY OG CUNNINGHAM I ET AUTEURPERSPEKTIV	96
5.4.1. Michel Gondrys virke	96
5.4.2. Chris Cunninghams virke	97
5.4.3. Originalitet og mise en scène	99
5.4.3.1. DVD-bokser som kanonagenter	99
5.4.3.2. "Retrospective rewriting" uten "textual change"	100
6. KONKLUSJON	102
KILDER	104
Bøker, rapporter og oppslagsverk	104
Artikler, korttekster og radioinnslag	106
Musikkvideoer og filmmateriale	111
Musikk	117

1. Innledning

Isn't it an affront to Goethe to make a film of *Faust*, and isn't there a world of difference between the poem *Faust* and the film *Faust*? Yes, certainly. But, again, isn't there a whole world of difference between a bad film of *Faust* and a good one? (Walter Benjamin [1927-1940] 1999: 459).

1.1. Problemstilling

I 2003 kom tre DVD-utgivelser som representerte noe helt nytt innen musikkvideoformen. Utgivelsene var gruppert etter regissør, ikke etter artist. Med en selvsagt tyngde ble slik den antatte kremen av musikkvideoregissører – Spike Jonze, Chris Cunningham og Michel Gondry – presentert i flotte DVD-utgivelser komplett med tykke hefter med intervjuer og bilder. Tittlene *The Work of Director...* etterfulgt av navnene var like lite tilfeldige som personene som var valgt ut. Her skulle et kunstnerisk virke oppsummeres. Dette ble styrket av den generelle ordlyden: Den nøytrale betegnelsen "work" er ofte brukt av kunstnere og "director"-begrepet kan gi film-konnotasjoner. At innholdet på DVDene først og fremst var musikkvideoer – en mye utskjelt form – var heller ikke nevnt på forsiden. Da fire nye utgivelser i samme høye kvalitet kom ut i 2005 – *The Work of Director Mark Romanek*, *...Jonathan Glazer*, *...Anton Corbijn* og *...Stéphane Sednaoui* – bare styrket det følelsen av at utgiverne Palm Pictures og underselskapet The Directors Label hadde planer om å definere en slags musikkvideoregissørens *hall of fame*.

Denne oppgaven skal analysere denne serien, representert ved musikkvideoinnholdet på to av utgivelsene, *The Work of Director Michel Gondry* og *The Work of Director Chris Cunningham*, ved å se på hvordan utgivelsene kan sies å ha skapt en musikkvideokanon gjennom å flytte fokuset fra artist til regissør. Oppgaven vil basere seg på tekstanalyse av utvalgte musikkvideoer og se på disses "utforming" (*mise en scène*). Analysen har et teoretisk fundament i den franske *auteur*-doktrinen, en poststrukturalistisk nyansering av denne og i en historisk-formal forståelse av musikkvideoformen.

1.2. Hva er en musikkvideo?

If anything, rock video is a director's medium. Yes, some artists do contribute to the conceptualization and execution of their clips, and many more will do so as time goes by, with greater and greater input. But for now, the directors most often are responsible for the concepts, the vision, the imagery, and the editing rhythm that coalesce into a look that keeps people watching. Labels now go to certain rock-video directors to get a particular look – the look – that will guarantee an eye-catching, and hence an actively promotional, video (Shore [1984] 1985: 97).

"Musikkvideo" som begrep ble popularisert med utbredelsen av den amerikanske kabel-fjernsynskanalen MTV fra 1981 og utover. Selv om video er latin for "jeg ser" er musikkvideo-betegnelsen like mye knyttet til videoteknologien fjernsynet brukte, i motsetning til filmteknologien. Før MTV var det vanlig å kalle filmsnutter som illustrerte popsanger for "promotional clips" eller "pop promos" (se Goodwin [1992] 1993). At mange klipp på 1980-tallet benyttet seg av visuelle effekter som var spesifikke for videoteknologien gjorde derimot at "musikkvideo" ble den innarbeidede betegnelsen. Denne oppgaven vil kalle alle frittstående innspilte filmklipp som illustrerer musikk (uansett teknologi) for "musikkvideoer" da det som ble kalt *clips* eller *promos* formalt er det samme som det som idag blir kalt *musikkvideoer*.

Musikkvideoens form har en stor grad av frihet. Man er ikke bundet av en narrativ form som i den klassiske fortellende filmen (ofte kalt "klassisk Hollywoodfilm"), men man er heller ikke absolutt bundet av å vise en fremføring (*performance*) – selv om de fleste velger denne løsningen (se Gow 1992a). Å la musikken alene være lydspor innebærer også å utelate diegetiske lydeffekter, en av de nødvendige forutsetningene for den klassiske fortellende filmen. Det Michael Shore omtaler som "concepts" (iblant kalt "treatment") blir derfor – i mangel av dialog – det nærmeste musikkvideoen kommer et manuskript. Likevel har som regel historien om visualiseringen av popsanger – heretter bare kalt *musikkvideohistorien* – blitt fortalt utfra artistenes ståsted. Oppgaven vil derfor argumentere for at musikkvideohistorien også kan fortelles med vekt på formal utvikling og endog utfra et *auteur*-perspektiv. Her vil jeg benytte Joe Gows (1992a) typologi til å se på ulike *formale muligheter* og *populære formler* for å analysere musikkvideoformen. Michael Shores formulering som ble sitert i innledningen til dette underkapitlet omtaler musikkvideoen som "a director's medium". Denne oppgaven vil gå ut fra at Shores analyse fremdeles er riktig, og legge *auteur*-perspektivet til grunn for analysen.

1.3. Lovløshet i filmens ville vesten

1.3.1. "The visual equivalent of reheated food"

Det er forskjell på musikkvideoer. Skribenten Graham Fuller skrev i en artikkel i *Interview magazine* (Fuller 1996): "The search for art and artistry in music videos goes on, but the consensus is that El Dorado or Santa Claus might turn up first". Fullers hovedpoeng er at musikkvideoregissører i alt for høy grad baserer seg på appropriering av visuelle klisjéer. "It's

not the ethical offense that troubles me here – it's simply that the images that are being recycled can never hope to retain their essence. They are the visual equivalent of reheated food" (Fuller 1996).

Et lignende poeng ble gjort av Simon Frith og Howard Horne da de avviste John A. Walkers påstand om at videoer på 1980-tallet var "the vehicles for the most creative ideas being expressed in the mass media" (sitert i Frith og Horne 1987: 24): "from a pop fan's point of view videos represent the imposition of some rather tired clichés (from the history of cinema, advertising and pornography) onto the music" (Frith og Horne 1987: 24).

Ifølge Frith, Horne og Fuller er altså det de kaller "tired clichés" (Frith og Horne) eller "recycled images" (Fuller) et stort problem. Likeledes skriver Peter Wollen at musikkvideo som postmoderne form "plunders the image-bank and the word-hoard for the material of parody, pastiche and, in extreme cases, plagiarism" (Wollen 1986: 168), og han konkluderer: "Reproduction, pastiche and quotation, instead of being forms of textual parasitism, become constitutive of textuality" (1986: 169). Jeg mener at Wollen har helt rett i denne analysen. Wollen er imidlertid ikke like klar som de ovennevnte til å fordømme denne utviklingen. Han hevder at musikkvideoen som form er en representant for postmodernismen og at å angripe formen på bakgrunn av tradisjonell estetikk blir feil. Likevel advarer han mot å gå til den motsatte ytterligheten: Å feire postmodernismen – representert ved en av dens sentrale mediale former, musikkvideoen – ukritisk som noe nytt og spennende.

1.3.2. Å skape noe "nytt" i en postmodernistisk form

Maria Demopoulos har kalt musikkvideofeltet "the Wild West of filmmaking" (1996: 37). Grunnen til dette er at det ikke eksisterer noen musikkvideo-offentlighet eller forum for kritikk eller debatt rundt musikkvideoer. Hun skriver: "Rarely do you pick up a magazine or newspaper and see a music video reviewed with the same attention that TV shows, films or theater receive" (1986: 37). Uten dette blir det lettere å "slippe unna" med appropriering av visuelle klisjéer, og det hersker derfor, som i det ville vesten, "lovløse tilstander".

Graham Fuller nevner to regissører som han mener ikke baserer seg på appropriering av eksisterende billedmateriale: Michel Gondry og Steven Hanft. Eksemplene han går ut fra er Gondrys "Isobel" med Björk og Hanfts "Where It's At" med Beck. Etter en rosende omtale av "Isobel" hevder han at "Where It's At" ikke bare viderefører Becks collagepregede tekst- og musikkunivers, men at den får en til å *tenke*. Fuller konkluderer: "Like the 'Isobel' video, it's the kind of inspired collage of images that makes music television a thrilling, one-in-twenty-shot cinema of ideas" (1996).

Fuller bruker altså ordet "inspired" om en regissør som baserer seg på collage-teknikk. I den estetiske konteksten Fuller skriver innenfor kan man tolke ham dithen at han mener det synonymt med *kvalitet*. "Inspired" er, som han skriver, det som sier *noe nytt* og som *får en til å tenke*, og dette vil man i de fleste sammenhenger forstå som "bra", altså av "høy kvalitet".

Altså vil jeg mene at kvalitetsbegrepet, og med det forestillingen om én kunstner som dyktigere enn en annen, ikke kommer i konflikt med tanken om musikkvideoen som postmodernistisk form. Det er heller ikke nødvendig samsvar mellom synet at noen kunstnere er dyktigere enn andre og det romantiske kunstneridealet med en kunstner med guddommelig inspirasjon. Som oppgaven skal vende tilbake til i både teori- og analysekapitlene, vil ikke det å avvise den romantiske kunstner- og forfattermyten fortutsette en avvisning av selve idéen om at en forfatter kan være dyktigere enn en annen. Hvor postmodernistisk Hanfts "Where It's At" enn kan sies å være, så er den *bedre* enn andre videoer i samme genre, ifølge Fuller. Det samme gjelder andre former: Det er stor forskjell på en god og en dårlig postmodernistisk roman.

Det er altså min hensikt å argumentere for at forskjellen på godt og dårlig innen en form ikke kun er av interesse for kritikere. Walter Benjamins formulering som innledet denne delen antyder at selv om man skulle finne på å ha motforestillinger mot en hel kunstform (Benjamin er nokså skeptisk til spillefilmen), er det likevel enorm forskjell på godt og dårlig innen denne. Denne oppgaven vil altså postulere at originalitet og kvalitet er både mulig og til og med *ønskelig* innen musikkvideoformen, og at en slik originalitet kan gjøre en kunstner eller et verk *kanonisk*.

1.4. Musikkvideoer og akademisk

Simon Frith og Howard Horne skrev i 1987 at "pop videos (...) have already generated more high theoretical words than pop music itself" (1987: 24). Det er ikke blitt mindre siden den gang. Likevel er det lite av denne forskningen som i det hele tatt berører kvalitetsbegrepet eller har en kritisk tilnærming til formen. Siden det heller ikke er noen kritisk offentlighet for musikkvideoer slik det er for spillefilm, er også de akademiske tekstene tilnærmet de eneste man har å gå etter (Fuller og Demopoulos er hederlige unntak). Grovt sett kan man dele inn forskningen i tre leire (med undergrupper), etter den tradisjonelle medievitenskapelige modellen:

- produksjonsstudier
- tekstanalyse

- tekst- og formanalyse (diakrone og synkrone perspektiver)
- innholdsanalyse
- resepsjonsorientert fjernsynsforskning
- postmodernistisk teori
- psykosemiotisk teoretisering av resepsjonssituasjonen (tekst-intern)
- "tradisjonelle" kvalitative intervju-undersøkelser

Det er få store produksjonsstudier å snakke om, selv om noe forskning viser til enkeltintervjuer med regissører og produsenter av musikkvideoer. Det markante unntaket her er Lars Movin og Morten Øbergs bok *Rockreklamer* (1990) som intervjuer representanter for MTV Europe, samt et utvalg regissører og produsenter i Storbritannia og i forfatterens hjemland Danmark. Denne studien gjør også utstrakt bruk av tekstanalyse. Den andre store produksjonsstudien er *The Rolling Stone Book of Rock Video* av Michael Shore ([1984] 1985). Som navnet antyder, springer den ut av det kritiske etablissementet og ikke academia som sådan. I sitt mål om å skrive en komplett bok om musikkvideo gjør Shore også utstrakt bruk av tekstanalyse, samt studier av visningskanalene. Men i hovedsak bygger boken på omfattende intervjuer med regissører, artister, samt representanter fra både fjernsyns- og platebransje. Siden denne boken er den eneste som har forsøkt å skrive detaljert om produksjonsforhold, forblir den viktig innen forskningen rundt musikkvideoens forhistorie og tidlige historie.

Innholdsanalyse har preget store deler av forskningen på området. Dette har imidlertid ifølge Joe Gow (1992b) i en del tilfeller vært bestillingsverk fra konservative krefter som har vært redde for skadelige effekter ved musikkvideoer. Slik har antall voldsepisoder, seksuelt utfordrende scener, narkotikareferanser og annet blitt optelt og katalogisert. Det er ikke slik at denne forskningen ikke er nyttig, men den har fått et dårlig rykte grunnet organisasjoner som Parents' Music Resource Center (tidligere ledet av Tipper Gore). 1980-tallets såkalte høyrebølge gjorde i høyeste grad sitt inntog også i popmusikk-diskursen.

Tekstanalyser har det vært mye av i musikkvideoens første år. Selv om ingen bøker har hatt tekstanalyse som hovedvinkling, har tekstanalyse dominert store deler av bøker som E. Ann Kaplans *Rocking Around the Clock* (1987), Andrew Goodwins *Dancing in the Distraction Factory* ([1992] 1993), nevnte *Rockreklamer* av Movin og Øberg (1990) og enkelte artikler i artikkelsamlingen *Sound & Vision: the music video reader* redigert av Goodwin, Frith og Lawrence Grossberg (for eksempel Fenster, Goodwin og Mercer (alle 1993)). Senere har Kevin Williams' *Why I (Still) Want My MTV* (2003) og Carol Vernallis' *Experiencing Music Video* (2004) inneholdt en blanding av tekstanalyse og andre perspektiver. To bøker er også utkommet i Norge: Even Ruuds *Musikk for øyet* (1988) og

Gunnar Strøms *Musikkvideo* (1990). Disse har på forskjellig vis analysert musikkvideo som tekst, selv om Strøm som filmviter analyserer form nærmere enn enkelttekster, og Ruud som musikkviter har en musikalsk forankring i flere av analysene. Øvrig interessant forskning er gjort av blant andre Gary Burns og Robert Thompson (1987) og Blaine Allan (1990), som har analysert musikkvideoen formalt for å finne fellestrekk med blant annet filmmusikalen, og Marsha Kinder (1984), som har analysert formen utfra dens likheter med drømmen. Joe Gow har på sin side analysert formen utfra filmvitenskapelige kriterier for å se etter det han kaller *formale muligheter* og *populære formler* (1992a).

De tradisjonelle intervju-undersøkelsene innen feltet er stort sett mindre studier og er ikke av så stor interesse for denne oppgavens tekstorienterte perspektiv. Mange teoretikere har derimot brukt en tekstorientert metode for å analysere musikkvideoresepsjonen utfra et såkalt "tekst-internt" perspektiv. Dette perspektivet, som er avledet fra litteraturforskning, hadde i filmvitenskapen gode kår på 1970-tallet da blant andre Laura Mulvey ([1975] 1989) teoretiserte kinogjengeren (først og fremst den mannlige) utfra psykoanalytisk teori. Nevnte E. Ann Kaplan diskuterer musikkvideoformen dels utfra dette perspektivet. Peter Wollens interessante tvisynte artikkel fra 1986 – den argumenterer både for at musikkvideoen er en egen postmoderne form løsrevet fra tradisjonell estetikk og at "tradisjonell" individuell kreativitet har en "subersiv" kvalitet – baserer seg på noen av de samme idéene.

Av disse tekstene er det Goodwins kritiske bok ([1992] 1993) og den ene av Gows artikler (1992a) som er de sentrale teoretiske forutsetningene for oppgaven.

1.5. Oppgavens oppbygning

Første delkapittel i oppgavens teoridel (2.1) vil omhandle *auteur*-begrepet og "la politique des auteurs", noe jeg har oversatt som "auteur-doktrinen". Begrepet, som ble brukt av kretsen av franske filmkritikere rundt tidsskriftet *Cahiers du Cinéma*, er den første gjennomførte begrepsbruken innen filmteori som erklærer filmregissøren for å være *forfatteren* bak en film. Dette hadde vært tenkt før om såkalt "kunstfilm", men *Cahiers*-kretsen lot Hollywood-regissøren få den samme statusen. Slik kan kretsen sies å utgjøre et ytterpunkt.

Deretter vil begrepet "forfatter" bli diskutert utfra Michel Foucaults og Roland Barthes' redegjørelser. Disse ville begge avskaffe forfatter-"funksjonen" og pekte på historiske og sosiale forutsetninger for denne funksjonens eksistens. Imidlertid har deres artikler blitt gjenstand for omfattende debatt og nyanseringer og noe av dette vil også bli

gjengitt. Videre vil forfatteren i det mindre opplagte tilfellet med popmusikk bli diskutert, gjennom eksempelet The Monkees.

Tilslutt i del 2 vil en utvidet drøfting av kanonproblematikk stå sentralt. Her vil kanondannelser innen litteratur, debatten rundt avisen *Morgenbladets* forslag til en norsk kunstkanon etter Munch og The Beatles' plass i en popmusikk-kanon bli diskutert. Forskjellige innfallsvinkler som verdivurderinger og det om man skal legge kunstner eller verk til grunn for en kanon vil bli tatt opp. Helt til sist, i del 2.3.6, vil en redegjørelse for Mark Romaneks fotobok *Music Video Stills* (1999) prøve å danne et bakteppe for begrepet *mise en scène* i forbindelse med musikkvideoer.

Del 3 er en omfattende redegjørelse for musikkvideoens historie. Etter en kort redegjørelse for formens røtter i langformatene vil musikkvideo som kortformat stå sentralt gjennom en redegjørelse for video-jukebox-fenomenet samt 1950- og 60-årenes *music variety programming*. Historiedelen vil fortsette med en analyse av Devos kortfilm *In the Beginning Was the End: The Truth about De-Evolution* (1976) av Chuck Statler, og relatere denne til 1980-tallets utvikling gjennom MTV og andre visningskanaler, før en kort analyse av Steve Barrons virke får avslutte delen om 1970- og 80-tallet. Tilslutt vil en kort redegjørelse for det jeg noe pompøst har valgt å kalle musikkvideoens "nybølge" på 1990-tallet, da seks av syv regissører i Palm Pictures' serie fikk sine gjennombrudd, danne grunnlaget for en diskusjon av begrepet "appropriering" i Mark Romaneks musikkvideoer.

I del 4 vil musikkvideoens formale egenskaper bli forsøkt kartlagt. Oppgaven vil her drøfte om musikkvideo kan kalles reklame eller ikke, og kort se på MTVs historie som visningskanal. Videre vil flere akademikers forsøk på klassifikasjon og typologisering av musikkvideoer bli drøftet, før en lengre drøfting av Joe Gows (1992a) typologi vil bli grundig redegjort for. En kort problematisering av denne, og en generell problematisering av musikk og bilde-sammenhengen vil følge mot slutten av denne delen.

I analysedelen vil DVD-boksenes utseende og innhold kort analyseres mer generelt før det mer spesifikke utvalget – tre videoer av Michel Gondry og tre av Chris Cunningham – blir analysert i detalj. Tilslutt i denne delen vil en kort oppsummering av viktige elementer i deres virke sees i lys av deres sammenheng i en DVD-serie. Spørsmål om kanon utfra denne serien vil her stå sentralt.

2. Teori

2.1. Auteur-doktrinen

The evolution of Western art towards greater personalisation should definitely be considered as a step forward, as a refinement of culture, but only as long as this individualisation remains only a final perfection and does not claim to *define* culture (André Bazin [1957] 1985: 251).

La politique des auteurs ("auteur-doktrinen") oppsto som kritisk praksis i kretsen rundt det franske filmtidsskriftet *Cahiers du Cinéma* (heretter kalt *Cahiers*) på 1950-tallet. *Cahiers* ble startet i 1951, med André Bazin, Lo Duca og Jacques Doniol-Valcroze som redaktører, som en videreføring av arbeidet rundt det nedlagte *Revue du Cinéma* (1929-31 og 1946-49). *Revue*s redaktør Jean-George Auriol var også tiltenkt en redaktørrolle i *Cahiers*, men han døde før *Cahiers* fikk utgitt sitt første nummer (se Hillier 1985). Noen av de viktigste skribentene som var tilknyttet *Cahiers* var Bazin, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Luc Moullet, Doniol-Valcroze, Fereydoun Hoveyda, Jean Domarchi og Pierre Kast. På tross av at disse hadde svært forskjellige synspunkter på kritiske problemstillinger, var det likevel flere synspunkter de delte og det viktigste av disse var *la politique des auteurs*.

2.1.1. *La politique des auteurs*: oversettelse og begrepsavklaring

Det er flere mulige oversettelser av *la politique des auteurs*. Man kan bruke "auteur-linjen", siden man kan hevde at den er en *redaksjonell linje*. Andre muligheter er "auteur-doktrinen" og "auteur-tendensen". Selv om "auteur-linjen" fungerer godt som oversettelse, har jeg likevel valgt "auteur-doktrinen" siden auteur-tankegangen i *Cahiers* har kulturpolitiske implikasjoner hvor en oppvurdering av filmmediet står sentralt ("politique" på fransk har både etiske og politiske konnotasjoner) og fordi "doktrine" er et sterkt begrep, noe som passer de til tider oppsiktsvekkende tekstene som ble trykket i *Cahiers*. Konfrontert med François Truffaut, Fereydoun Hoveyda, Jacques Rivette og Luc Moullets kritiske praksis, blir begrepet "tendens" for svakt. En annen vanlig oversettelse er "auteur-teori". Denne er utelatt av en annen grunn: auteur-doktrinen er simpelthen ingen teori. Luc Moullet var den eneste i *Cahiers*-kretsen som brukte begrepet "teori" og dette skjedde såvidt jeg vet kun én gang ([1959] 1985: 149), uten forklaring, og kan derfor like gjerne være en inkurie som en veloverveid bruk av begrepet. Den vanlige bruken av begrepet "auteur-teori" innen sekundærlitteratur og nyere filmteori

skriver seg vanligvis fra Andrew Sarris og hans artikkel "Notes on the *Auteur* Theory in 1962" ([1962] 1985), en artikkel som på en lite tilfredsstillende måte forsøkte å gjøre en doktrine eller redaksjonell linje til en teori.

Selv om *Cahiers*-kretsen gjorde auteur-doktrinen til sin kritiske praksis, hadde Jean-George Auriol allerede i 1946 trykket en artikkel i *Revue de Cinéma* av den amerikanske regissøren Irving Pichel med tittelen "La création doit être l'ouvrage d'un seul" ("å skape må være en enkeltpersons verk" [egen oversettelse]) (referert i Hillier 1985). Man kan derfor hevde at auteur-doktrinen som kritisk praksis var en realitet allerede på 1940-tallet. Pichels tittel er da også mer manifestpreget og *doktrinær* enn noen *Cahiers*-tittel. Likevel var det ikke før med *Cahiers* på 1950-tallet at doktrinen fikk et stort gjennomslag og ble ordentlig formulert.

2.1.2. Begrepene "auteur" og "mise en scène"

"Auteur" er fransk for "forfatter", men heller enn å la litteraturen være forbilde, skulle auteuren av en film være *regissøren*. Manusforfatteren var i det store og hele lite viktig for *Cahiers*-kretsen, og det viktige uttrykket i en film kommer derfor fra det spesifikt regi-orienterte, eller det kretsen kalte *mise en scène*. Dette begrepet, som kan oversettes med begrepet "iscenesettelse", hadde tidligere vært brukt polemisk av Antonin Artaud, som argumenterte for et teater med regissøren som den øvre skaperen (referert i Hillier 1985: 9). Artauds syn på regi/iscenesettelse passet derfor perfekt med *Cahiers*-kretsens eget.

Sunn fornuft skulle tilsi at det var de regissørene som skrev sine egne manus som passet best inn i auteur-doktrinens praksis. Men i mange tilfeller mente *Cahiers*-skribentene det motsatte. Roger Leenhardt sa det helt eksplisitt: "The notion of the total *auteur* is a myth all the same, because the director's craft requires specific capabilities which are not the same as those of a writer" (Leenhardt i *Cahiers du Cinéma* [1957] 1985: 38). På samme måte lot den amerikanske auteur-tilhengeren Andrew Sarris et kriterium for sin auteur-"teori" være at det måtte være "*tension* between a director's personality and his material" (Sarris [1962] 1985: 538 [min utheving]). Utfra denne forståelsen av auteur-begrepet vil en film med et dårlig manus være bedre enn en film med et godt manus siden man kan *se mer av auteuren* i filmen med dårlig manus. Sarris ville nok også sagt seg delvis enig i denne forståelsen. Han vurderer George Cukor som en bedre regissør enn Ingmar Bergman, siden "[a] Cukor, who works with all sorts of projects has a more developed abstract style than a Bergman, who is free to develop his own scripts" (Sarris [1962] 1985: 538). Slik kan Cukor konsentrere seg om det som er viktig, *mise en scène*. (At Cukor selv hadde et annet syn på dette spørsmålet blir

påpekt av Pauline Kael i et tilsvar til Sarris' artikkel: "Give me a good script and I'll be a hundred times better as a director" (Cukor i Kael [1963] 1985: 551)).

Fra utgangspunktet at regien var det viktige ved en film, beveget kretsen seg mot synspunktet at regissøren var like viktig som filmen. François Truffaut var en av dem som gikk lengst og tok en aforistisk formulering av Giradoux som credo: "There are no works, only *auteurs*" (Truffaut sitert i Bazin [1957] 1985: 250). Dette virket lite fruktbart for den pragmatiske realisten André Bazin, som svarte: "*Auteur*, yes, but what *of*?" (Bazin [1957] 1985: 258). På mange måter var det Truffauts linje som ble stående som den toneangivende i *Cahiers*, og det var hans synspunkter Sarris og andre amerikanske og britiske kritikere bygget videre på. Det er også i høy grad dette punktet auteur-doktrinen blir angrepet for idag, selv om det viser en noe selektiv lesning av kretsen.

2.1.3. Auteursens spillerom ifølge Kast, Bazin og Hoveyda.

Bazin var ikke den eneste i *Cahiers*-kretsen som polemiserer mot Truffauts linje. Pierre Kast skrev allerede i *Cahiers'* andre utgivelse, i 1951:

The assertion that cinema was a species of manifestation of an artist's creative genius, made in the face of all the evidence, was doubtless pretty daring once. On the other hand, it ought to be made clear that it gave rise to a deplorable confusing of the possibilities of expression in the cinema and the conditions under which films are made. The notion that all you need to make a film is inspiration, is one great joke (Pierre Kast [1951] 1985: 227).

Kast var kretsens marxist og realist, og han mente derfor at *betingelsene* for "kunstnerisk" filmproduksjon sjelden var til stede. For som han fortsetter: "The choice of subject and the choice of means are never under his [regissørens] control in any real sense" (Pierre Kast [1951] 1985: 228). Det blir derfor naivt ifølge Kast å snakke om kunstnerisk utfoldelse i begrepets vanlige forstand.

Svarene på denne utfordringen blir gitt, indirekte, på flere måter av andre *Cahiers*-skribenter. Bazin viste til *tradisjonen*:

The American cinema is a classical art, but why not then admire in it what is most admirable, i.e. not only the talent of this or that film-maker, but the genius of the system, the richness of its ever-vigorous tradition (Bazin [1957] 1985: 258).

Thomas Schatz brukte 30 år etter like gjerne Bazins formulering "the genius of the system" som boktittel, og han omtaler James Cagneys scene etter å ha blitt skutt i *Public Enemy* (1931) som et "signature Warner Bros. moment" (Schatz [1988] 1992: 656). Hvert studio hadde sin spesialitet blant genrene og slik sin "signatur". Det er verdt å nevne i denne sammenhengen at Bazin også så på genre som en *forutsetning for nyskapning*, ikke som en tvangstrøye. Slik vil ikke regissøren *behøve* hundre prosent frihet. Han/hun arbeider innenfor

en tradisjon der *institusjonaliserte normer* (også ofte *internaliserte*) så å si blir et *springbrett* for regissørens egne valg. Dette synet kan sies å gi mindre spillerom for regissøren, men ifølge Bazin er dette altså kun tilsynelatende tilfellet: fullstendig fri og ubesudlet kreativitet er en myte og de beste filmene blir slik laget av de regissørene som klarer å bruke sine omgivelser på en ny måte. Selv nyskapende kunst bygger videre på annen kunst. Utfra dette perspektivet er det man bør forstå Bazins "system", ikke utelukkende som en støtte til de amerikanske filmstudioene – selv om Bazin mente studioene på denne tiden ofte forvaltet tradisjonen godt og slik la forholdene godt til rette. En syntese av disse poengene finner man i konklusjonen til David Bordwell, Janet Staiger og Kristin Thompsons bok *The Classical Hollywood Cinema* (1985) der de hevdet at "Hollywood films constitute a fairly coherent aesthetic tradition *which sustains individual creation*" (sitert i Lapsley og Westlake 1988: 115 [L. og W.s utheving])¹.

Bazin skiller seg altså skarpt fra andre i *Cahiers*-kretsen. Et mer typisk – og mer ekstremt – svar på Pierre Kasts utfordring ble gitt av Fereydoun Hoveyda. Hoveyda mente at *mise en-scène* skulle være det *eneste* bestemmende, og om man skulle ta hensyn til *manus* også, hvorfor ikke da ta hensyn til "the position of the planets" (Hoveyda [1960] 1986: 123). Det er lett å si at dette er tåpelig, men Hoveydas polemiske formulering er mer interessant enn den ser ut. Han mener at *mise en scène* ikke bare er det mest interessante med film, men strukturen og fortellerstilen er hundre prosent bestemmende for vår erfaring av en gitt film. Slik blir dette et rent estetisk valg. Dette kunne likevel gi seg pussige utslag. Hoveyda kom med dette utfallet i en panegyrikk av Nicholas Rays film *Party Girl* (1958), som av andre ble sett på som en lettveker av en film. For Hoveyda var ikke bare *Party Girl* et verdig tilskudd til Rays samlede *oeuvre*, den overgikk alt det andre ved å utvide de perspektivene Ray tidligere hadde utforsket. Ray var ikke med på å skrive manus, men han hadde full kontroll på *mise en scène*, og hvis det er det eneste som gjelder, gjøres Kasts utfordring irrelevant. Det er lett å se hvor dette er på vei hen: mot *formalismen*. Likevel er dette en på mange måter interessant formalisme. Den kan utøves innen ethvert system, og behandling av "viktige temaer" og tilsvarende blir uviktig. Regissørens *mise en scène* er alt.

De færreste bortsett fra auteur-kritikere ville si at *Party Girl* var like god som for eksempel Rays tidligere filmer *Johnny Guitar* (1954) eller *Rebel without a Cause* (1955), men Hoveydas syn var helt i tråd med andre auteurkritikeres oppfatninger. Bazin, derimot, ville

¹ Selv om Bordwell, Staiger og Thompson her har et lignende syn som Bazin, var de svært uenige med Bazins teoretiske innfallsvinkel til film. Se for eksempel Robert B. Ray ([1988] 2001) – som for det meste er enig med Bazin – for en noe partisk oppsummering av den vitenskapsteoretiske debatten etter utgivelsen av *The Classical Hollywood Cinema*.

nok vært uenig hvis han hadde vært i live da *Party Girl* kom ut (han døde i 1958, før *Party Girl* kom ut). Han skrev dette om Orson Welles' *Mr. Arkadin* (1956):

Of course I admire *Confidential Report* [*Mr. Arkadin*], and I can see the same qualities in it as I see in *Citizen Kane*. But *Citizen Kane* opened up a new era of American cinema, and *Confidential Report* is a film of only secondary importance (Bazin [1957] 1985: 253).

Likevel havnet *Mr. Arkadin* på *Cahiers'* topp 12-liste over historiens beste filmer, kåret i desember 1958, mens *Citizen Kane* ikke var med (*Cahiers du Cinéma* [1958] 1985)..

2.1.4. Arven etter auteurdoktrinen

Det er ikke bare Nicholas Ray som har blitt direkte berørt av auteur-doktrinen. Nedvurderingen av regissøren John Huston fra blant andre Eric Rohmer (referert i Sarris [1962] 1985: 531) er et av flere eksempler på agendaer som har virket mystiske på mange. Andrew Sarris, som var helt enig med Rohmer, skrev: "Huston is virtually a forgotten man with a few actors' classics behind him surviving as the ruins of a once-promising career" ([1962] 1985: 531). Hva en "actors' classic" skal være er litt uklart, ikke minst for Pauline Kael som kritiserte Sarris i svært harde ordelag:

(...) how can Sarris dismiss the Huston who comes through so unmistakably in *The Treasure of Sierra Madre*, *The African Queen*, or *Beat the Devil*, or even in a muddled Huston film like *Key Largo*? If these are actors' movies, then what on earth is a director's movie? (Kael [1963] 1985: 546).

Premissene for denne nedvurderingen virker svært uklare. For de aller fleste (meg selv inkludert) er Huston en av de fremste regissørene i det klassiske Hollywood, og det skal mer til enn begrepet "actors' classic" for å overbevise meg om noe annet. Mye tyder på at Hustons svake filmer de siste årene før Sarris' artikkel ble en fortolkningsnøkkel for hele hans virke, noe som er både tendensiøst og urettferdig siden det samme forfallet var tydelig hos auteurfavorittene Fritz Lang og Jean Renoir (se for eksempel Kael [1963] 1985). Jacques Rivettes beryktede formulering om at man bare trenger å se Howard Hawks' *Monkey Business* for å skjønne at det er en briljant film er på mange måter et skrekkeeksempel. Rivette fortsatte: "Some refuse to admit this, however; they refuse to be satisfied by proof" (Rivette [1953] 1985: 126). "Les hitchcocko-hawksiens", som auteur-kritikerne gjerne ble kalt, ville ofte heller insistere på enn å forklare sine favoritters kvaliteter.

Selv om *Cahiers* fortsatte sine utgivelser ble den opprinnelige auteur-kretsen mer eller mindre oppløst rundt 1960. Godard, Truffaut, Rohmer og Rivette begynte å lage film selv, og Truffaut uttalte syrlig at han og *Cahiers*-kollegene hadde *oppdaget* auteurs mens etterfølgerne hadde *skapt* dem (referert i Sarris [1962] 1985: 532). Noen få år senere uttalte Truffaut:

Again, my favourite film-makers are all scriptwriter-directors, because after all what is *mise en scène* exactly? It's the *putting together of the decisions made* during the preparation, shooting and completion of a film. I think that all the options open to a director – of script, of what to leave out, of locations, actors, collaborators, camera angles, lenses, shot composition, sound, music – prompt him to make *decisions*, and what we call *mise en scène* is clearly the common destination of all the thousands of *decisions* taken during those six, nine, twelve or sixteen months of work. That's why "partial" directors, those who are only concerned with the one aspect of filming, even if they're talented, interest me less than Bergman, Buñuel, Hitchcock, Welles, who *are* their films completely (Truffaut i Comolli og Narboni [1967] 1986: 108 [utheving i original]).

Her har pipen fått en annen lyd. Selv om Truffaut såvidt jeg vet aldri hevdet, slik Roger Leenhardt gjorde, at å skrive manus selv var et *hinder* for å være en ordentlig god regissør, kunne han ikke sagt det ovennevnte mens han virket som kritiker. Det er fristende å se kynisk på det: Kanskje gjorde det å komme i kontakt med virkelighetens filmproduksjon, der man gjerne kjemper for kunstnerisk frihet og "final cut", noe med Truffaut. Hans debut-spillefilm, *Les quatre-cents coups* ("På vei mot livet"), kom ut i 1959.

Til tross for Leenhardt, Hoveyda, Rivette og Truffauts ekstreme posisjoner og insisteringen på *mise en scène* som det eneste filmatisk saliggjørende, er det liten tvil om at auteur-kritikerne oppdaget mye spennende. Der en Orson Welles nok ville ha blitt genierklært av kulturoffentligheten uten *Cahiers*, er det vanskeligere å se for seg at Nicholas Ray skulle ha blitt det samme. På mange måter kan man si at auteur-doktrinen er mer interessant jo lengre den går i å forsvare det som av mange blir sett på som søppel. Man kan hevde at oppvurderingen av blant andre Vincente Minelli som en regissør med en interessant *mise en scène* har gjort at han har blitt tatt mer seriøst av kritikere og filmhistorikere enn han ellers ville blitt.

Man kan derfor hevde at auteurkritikken har hatt en pragmatisk kulturpolitisk funksjon som døråpner for å ta filmregissører på alvor. Denne jobben var allerede godt på vei når det gjaldt den uavhengige europeiske filmskaperen, delvis takket være den europeiske avantgardens interesse for filmmediet (for eksempel Jean Cocteau, Luis Buñuel/Salvador Dalí, Man Ray og Fernand Léger). *Cahiers*-kretsens oppvurdering av den amerikanske regissøren som under kontrakt jobbet i et interessant og konsistent filmspråk (*mise en scène*) var derimot ny og, på mange måter, spennende. Man kan driste seg til påstanden om at den franske auteur-doktrinen har vært en av forutsetningene for at selv forskere og kritikere som ikke bekjenner seg til "doktrinen" likevel er inspirerte av den, og setter regissøren som forfatter.

2.2. Den historiske forfatteren. Rolle og funksjon.

Utover 1960-tallet ble auteur-doktrinen kraftig svekket, og innen 1970 var ikke *Cahiers* ideologisk til å kjenne igjen i forhold til sin linje på 1950-tallet. Siden mye av denne impulsen kom fra den poststrukturalistiske dreiningen innen litteraturvitenskapen vil derfor denne delen sette auteur-doktrinens "forfatter" i et større perspektiv og se på andre måter å forstå forfatterrollen på.

2.2.1. Forfatterens "funksjon" ifølge Michel Foucault

The coming into being of the notion of "author" constitutes the privileged moment of *individualization* in the history of ideas, knowledge, literature, philosophy, and the sciences (Foucault [1969] 1988: 197).

Ifølge Michel Foucault er idéen om en forfatter innen fiksjon en relativt ny idé. Han hevder at i middelalderen sirkulerte historier uten forfatternavn, siden "ancientness, whether real or imagined, was regarded as a sufficient guarantee of their status" (Foucault [1969] 1988: 203). På mange måter hersket en motsatt situasjon innen vitenskapen, der kunne tekster kun aksepteres som "sanne" hvis de var merket med et forfatternavn ([1969] 1988: 203). Konklusjonen på denne analysen kan i utgangspunktet gå to veier. I del 2.1 siterte oppgaven et lignende resonnement fra André Bazin, der Bazin hevder at en større individualisering innen kunst er et ubetinget fremskritt frem til et visst punkt. Foucault, derimot, legger ikke skjul på at han er sterk motstander av den individuelle dreiningen. Begrunnelsen er flerleddet. For det første er det umulig å klart definere hvem som egentlig kan kalles en forfatter ([1969] 1988: 198f). Og hvis man så udiskutabelt *er* forfatter, hvor går egentlig grensen for et verk? Hvis man for eksempel skal utgi Nietzsches samlede verker, skal man inkludere notater, kladd og uferdige skrifter? Foucaults svar er ja, men hva hvis man møter på "an address, or a laundry list" ([1969] 1988: 199)? Hva skal man egentlig bruke denne informasjonen til? Woody Allen tok denne typen litteraturutgivelser på kornet med parodien "The Metterling Lists" ([1971] 1978). Der analyseres klesvasken til en (fiktiv) stor dikter, Hans Metterling, og det letes etter klesvaskmotiver både i liv og diktning. Foucault ville formodentlig satt pris på Allens parodi på denne grenen av litteraturforskningen.

Hverken verket eller forfatteren er altså en stabil historisk størrelse. Foucault snakker derfor heller om forfatter-*funksjonen* ("the author function") enn *forfatteren*. Funksjonen, representert ved et personnavn, strukturerer og grupperer forskjellige verk:

Such a name permits one to group together a certain number of texts, define them, differentiate them from and contrast them to others. In addition, it establishes a relationship among the texts (Foucault [1969] 1988: 201).

Dette er altså *funksjonen*, en struktureringsteknikk der det individuelle blir bestemmende. To verker av forskjellige forfattere kan i utgangspunktet ha mer til felles enn to verker av samme forfatter, men gjennom forfatterfunksjonen gis de to verkene skrevet av samme person en klar intertekstuell forbindelse.

Foucault mener at denne forbindelsen er til mer skade enn gagn, og sier, i klare ordelag:

How can one reduce the great peril, the great danger with which fiction threatens our world? The answer is: One can reduce it with the author. The author allows a limitation of the cancerous and dangerous proliferation of significations (...) (Foucault [1969] 1988: 209).

Denne begrepsbruken kan minne litt om Walter Benjamins "forminskningsteknikk", der fotografiet forminsker kunstverk i både bokstavelig og *auratisk* forstand ([1931] 1991: 76). Og på omtrent samme måte hevder Foucault at forfatter-funksjonen hindrer fri meningsdannelse. Siden verden blir for "farlig" (Foucault bruker begrepet "great danger") for oss uten hjelp, trenger vi den strukturerende kraften til forfatter-funksjonen for å begrense faren.

2.2.2. Forfatterens død (og oppstandelse)

Roland Barthes skrev et år før Foucaults artikkel en mye sitert artikkel med tittelen "The death of the author" ([1968] 1988), som man kan si ble den klareste formuleringen av det post-strukturalistiske synet på forfatteren. Åpningsavsnittet er verdt å sitere i detalj:

In his story *Sarrasine* Balzac, describing a castrato disguised as a woman, writes the following sentence: "*This was woman herself, with her sudden fears, her irrational whims, her instinctive worries, her impetuous boldness, her fussings, and her delicious sensibility.*" Who is speaking thus? Is it the hero of the story bent on remaining ignorant of the castrato hidden beneath the woman? Is it Balzac the individual, furnished by his personal experience with a philosophy of Woman? Is it Balzac the author professing "literary" ideas on femininity? Is it universal wisdom? Romantic psychology? We shall never know, for the good reason that writing is the destruction of every voice, of every point of origin. Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing (Barthes [1968] 1988: 167f).

Det er en pussig spørsmålsformulering Barthes legger opp til. Kan man ikke hevde at Balzac kan ta i seg elementer av en eller to eller, for den saks skyld, alle valgene? Kan man virkelig hevde at det å skrive er "the destruction of every voice"? Selve setningen fra *Sarrasine* antyder, slik jeg ser det, en slags beundring over en god forklledning. Men uansett hvor beundringen kommer fra, kommer den da også fra Balzac som empirisk forfatter?

Barthes ville nok ikke nektet for at det er Balzac som empirisk forfatter som står bak *Sarrasine*. Han omtaler den som nettopp "his story". Tvert imot er poenget til Barthes at det å skrive ikke er en psykogen aktivitet, men snarere en tilstand "where all identity is lost". Senere i artikkelen hevder han at det ikke er forfatteren som "snakker", men "språket",

inspirert av Jacques Lacans idéer om språk og identitet. Kort går denne teorien blant annet ut på at språket eksisterer før subjektet – i psykologisk forstand – introduseres for det, og derfor definerer språket karakteren (Lacan [1957] 1988: 82).

Barthes utdyper hvordan forfatter og bok tradisjonelt blir forbundet:

The Author, when believed in, is always conceived of as the past of his own book: book and author stand automatically on a single line divided into a *before* and an *after*. The Author is thought to *nourish* the book, which is to say that he exists before it, thinks, suffers, lives for it, is in the same relation of antecedence to his work as a father to his child (Barthes [1968] 1988: 169f).

Det samme poenget ble formulert av Foucault da han skrev at "(...) the author does not precede the works (...) ([1969] 1988: 209). Slik trekkes et skille mellom privatpersonen og forfatteren, og Foucault og Barthes ønsker med dette å bryte ned den romantiske idéen om forfatteren som *geni* gjennom å gjøre om forfatterrollen til en funksjon. På den måten skilles *skrivning* og *det å være forfatter*. Av samme grunn bruker Barthes begrepet "modern scriptor" for å skille det fra det mer romantisk orienterte "Author" (med stor A).

Foucault og Barthes' artikler skjuler ikke at de er skrevet som en følge av stor irritasjon.

Barthes' språkbruk identifiserer *fienden*:

The image of literature to be found in ordinary culture is tyrannically centred on the author, his person, his life, his tastes, his passions, while criticism still consists for the most part in saying that Baudelaire's work is the failure of Baudelaire the man, Van Gogh's his madness, Tchaikovsky's his vice. The *explanation* of a work is always sought in the man or woman who produced it, as if it were always in the end, through the more or less transparent allegory of the fiction, the voice of a single person, the *author* "confiding" in us (Barthes [1968] 1988: 168).

Her blir den tradisjonelle forfatter-sentrerte litteraturoppfatningen brutalt sabelt ned, og det er utfra denne formuleringen at Barthes polemisk formulerer det motsatte alternativ – forfatterens død. Likevel vet alle som har vært i en ideologisk diskusjon med steile motsetninger at meninger har en tendens til å tilspisse seg. Selv om Barthes og Foucaults artikler på en svært interessant måte formulerer synet at forfatter-funksjonen er en unødvendig konstruksjon, ser jeg likevel liten grunn til å godta deres totale oppløsning av forfatter-funksjonen helt uten videre. Flere har forsøkt å ta deler av Barthes' innsikt, for så å nyansere den med idéen om at "språket" kan "snakke", men *kun igjennom et subjekt*, kanskje til og med en *forfatter*. Jostein Gripsrud parafraserer Barthes for å komme med sitt eget poeng: "'language speaks', but it only does so through the work of specific individuals, who are gendered and socially positioned in a number of ways, influencing the way in which 'language speaks' through them, and what it says" (Gripsrud 1995: 62f). Gripsrud siterer videre Graham Murdock som hevdet at idéen om at "språket snakker" ikke gir noen god forklaring på hvorfor Roland Barthes hadde en så lett gjenkjennelig skrivestil (Murdock i Gripsrud 1995: 63). Jostein Gripsrud følger opp dette med en lengre nyansering av Barthes' syn:

Simply put, while all of the elements that make up a particular individual may be of a social, hence non-individual, nature, including what count as hereditary features of various kinds, the specific blend of these elements is specific to each individual. Consequently, it is still meaningful to speak of "the individual" and then also, in appropriate cases, to speak of something (like a text) as marked by the individual who was responsible for the actual, empirical production of it. This is so even if every element (which an analysis may discern) that went into the "thing" (or the text) can be traced "back" to other "things" (or texts). Just as the individual's individuality lies in his or her specific configuration of social elements, so the originality of the individual text lies in what it does to elements which existed before its production. It may occasionally even be that an individual or a text contains elements which are previously unseen or unheard, by accident or by intent (Gripsrud 1995: 64).

Selv om en forfatter altså utelukkende er et produkt av sine omgivelser, blir sammensetningen av disse omgivelsene unik for hver enkelt person. Selv om jeg er påvirket av de samme tankemønstrene som andre studenter, er det spesielt for meg at jeg for eksempel studerer i akkurat Bergen, vokste opp på Uranienborg i Oslo, spilte piano som ung og har skilte foreldre. Og selv om noen andre bergensstudenter skulle finne på å dele denne kombinasjonen, vil det likevel være andre elementer ved min historie og "configuration of social elements" som ikke forekommer hos andre personer.

Foucault siterte Beckett i sin artikkel: "What difference does it make who is speaking?" (i Foucault [1969] 1988: 210). Selv om meldingen en person kommer med kan sies å være viktigere enn hvem som kommer med den, er det uholdbart i en ordinær dagligsituasjon å ikke vite hvem man snakker med. Kjennskap til dette er en del av den ordinære kommunikasjonssituasjonen, og hvis man, som blant andre Quentin Skinner har gjort (1972), overfører dette til kunst og litteratur, kan man hevde at kunnskap om dette fungerer som en del av ytringens eller "talehandlingens" kontekst². Skinner skilte videre mellom forfatterens *intensjon* og *motiver*, der *motiver* representerer det forfatteren prøver å oppnå med talehandlingen, i motsetning til det mer brukte begrepet *intensjon* som i klassisk hermeneutisk teori har blitt sett på som den endelige sannheten om et verk. Skinner er en sterk tilhenger av historiekunnskap for å forstå en ytrings kontekst (han har blant annet forsøkt å vise hvordan Hobbess polemiserende mot samtidens filosofi istedet for å tolke teksten *Leviathan* som autonom (*Morgenbladet* 2005)). Utfra dette kan også den mye misbrukte kunnskapen om forfatterens liv utgjøre viktig kunnskap for å forstå kommunikasjonssituasjonen Foucault erklærer uviktig.

2.2.3. Pop-forfatteren

Hva skjer hvis man flytter fokuset over til populærkulturen? Oppgaven har allerede analysert i detalj auteur-doktrinen som forfatterteori innen spillefilmen. Hvis man så går til popmusikken

² Skinner bruker ikke begrepet "ytring", men "speech act" ("talehandling") hentet fra lingvistisk teori.

har en av de fremste teoretikerne gjennom mange år vært Simon Frith. Sammen med Howard Horne i boken *Art Into Pop* kom han med denne kraftselven:

Embedded in the high/mass cultural distinction is the assumption that while high art meaning is derived from the artists themselves – from their intentions, experience and genius – mass cultural meaning lies in its function (to make money/to reproduce the social order). Recent linguistically based cultural theories, which have challenged the authority of high artists, have only thus confirmed the unimportance of pop producers – all that matters is the text; all that's needed to understand it is a rigorous textual reading (Frith og Horne 1987: 2).

Innen popfeltet har man altså det motsatte problemet. Popmusikk-produsenten har aldri blitt betraktet av akademia utfra idéer om den opphøyde, geniale forfatteren, og post-strukturalistisk teori har bare gjort denne aktøren enda mindre viktig. Frith og Horne hevder videre at popmusikk "is validated, if at all, in terms of subcultural theory, even though few youth subcultures express themselves this way" og at det er "misleading to celebrate rock as amateur art" (1987: 169). Det er altså få akademikere som bryr seg om hverken popmusikk-forfatteren eller kvalitet, og subkultur-teorier som Dick Hebdiges klassiske studie (1979) fokuserer på distinksjoner blant *mottagerne* av pop-tekstene³.

Det har riktignok vært en utvikling siden Frith og Horne skrev dette, men det er likevel Frith selv som har stått for et av de viktigste bidragene til den akademiske debatten om verdivurdering med boken *Performing Rites: Evaluating Popular Music* ([1996] 2002). I den tar han utgangspunkt i paradokset han mener det er at verdivurderinger er noe av det vanligste i diskusjon av popmusikk, også blant akademikere, men de samme akademikerne har ikke "lov" til å hevde at det er kvalitetsforskjell innen popmusikk når de er "på jobb". Dette fører til en mangel på akademiske tekster, og gjør igjen at forfatterrollen er desto vanskeligere å hanskes med. Siden ingen i akademia skriver i lyriske vendinger om kvaliteten på popmusikk er det heller ingen som kan gjøre opprør mot det og slik skape en debatt slik man har hatt rundt Barthes og Foucaults artikler.

2.2.3.1. The Monkees: En kollektiv forfatterrolle

Et av de feltene der det er vanskeligst å etablere en "forfatter" er musikk. Komposisjon er et aspekt, men en komponist er også avhengig av en tolkning av verket. I mange tilfeller løste riktignok komponisten dette selv, men i de fleste tilfeller av klassisk musikk er musikken arrangert for mer enn én musiker. Fra dette punktet blir musikk-kunsten også en fortolknings-kunst. I rock 'n' roll-kulturen sent på 1950-tallet ble det å fortolke egne komposisjoner gradvis

³ Oppgaven bruker begrepet "tekst" i betydningen "verk" eller "budskap". Imidlertid vil ordets flertydighet gjøre at det kan dukke opp i andre sammenhenger, som for eksempel "sangtekst". Da skal dette gå klart frem av konteksten. Å bytte ut "sangtekst" med for eksempel "sanglyrikk" er lite intuitivt og dessuten språklig forvirrende da "lyrikk" på norsk har en mer generell betydning.

mer vanlig, Chuck Berry og Buddy Holly var her foregangsfigurer. Disse ledet sammensveidede grupper med fast besetning og de styrte derfor fortolkningen av komposisjonen. På 1960-tallet populariserte The Beatles det sammensveidede bandet uten klare musikalske ledere, og utgjorde slik en kollektiv personlighet, selv om to av medlemmene skrev nesten all musikken. De spilte inn et stort antall egenkomposisjoner allerede på sitt første album *Please Please Me* (1963), og året etter spilte de inn kun originalkomposisjoner på albumet *A Hard Day's Night*. Dette ble mer og mer trenden utover 60-tallet.

Fjernsynsserien *The Monkees* (Rafelson og Schneider 1966-68) var et spesifikt forsøk på å emulere The Beatles' suksess, og spesielt deres smittende humør i suksessfilmene *A Hard Day's Night* og *Help!* (Lester 1964 og 1965), det som senere skulle kalles "lesterisms" av Michael Shore ([1984] 1985: 35) etter regissøren Richard Lester. The Monkees ble rekruttert som skuespillere (og tildels vokalist), og selv om alle fire medlemmer hadde musikalsk erfaring, ble instrumentene på de to første platene spilt av profesjonelle musikere og originallåtene skrevet av profesjonelle låtskrivere. En av disse, Bobby Hart, med-låtskriver av blant andre "(theme from) The Monkees" og "Last Train to Clarksville", sa til biograf Andrew Sandoval at han og med-låtskriver Tommy Boyce "were trying to follow the whole Beatles formula all the way" (Sandoval 2006a: 13). Beatles-forbindelsen ble også forbundet gjennom tilnavnet "the prefab four"⁴.

Frem til dette punktet var alt greit. Gruppen var fiktiv og bandmedlemmene var skuespillere i en musikalserie. Men skaperne av serien, Bert Schneider og Bob Rafelson, hadde hele tiden villet at skuespillerne skulle spille "seg selv", og det var delvis derfor de rekrutterte folk som faktisk kunne spille instrumenter: "We wanted a series which would be about the guys we were looking for. They didn't have to play the roles – they had to be themselves" (Bert Schneider i Sandoval 2006a: 4).

Men dette skulle vise seg å være et tveegget sverd. Selv om det ga serien troverdighet, var det også en farlig vei å gå for en fjernsynsserie der skuespillerne slett ikke laget musikken selv. Da den første albumutgivelsen av musikk fra serien, *The Monkees* (1966), kom ut, var en av skuespillerne, Michael Nesmith, ikke nådig:

The first album shows up, and I look at it with horror because it makes [us] appear as if we are a rock 'n' roll band (...) There's no credit for the other musicians. I go completely ballistic, and I say, "What are you people thinking?" [The powers that be say], "Well, you know it's the fantasy." I say, "It's not the fantasy. You've crossed the line here. You are now duping the public. (...)" (Nesmith i Sandoval 2006b: 3 [teksten i klammer er Sandovals]).

⁴ The Beatles var kjent som "the fab four", mens "the prefab four" refererer til at The Monkees var kjent som en "prefabrikkert" Beatles-kopi som ikke skrev sanger eller spilte selv (se Sandoval 2006a og 2006b).

Hvis man ser på kun albumet: Hvem er "forfatteren"? Er det komponistene/tekstforfatterne? Skuespillerne/sangerne? Produsentene Bob Rafelson og Bert Schneider, siden de iscenesatte hele serien? Musikksjefen Don Kirshner som koordinerte musikkdelen av prosjektet og satte sammen de to første albumene?

Svaret er for meg like enkelt og like vanskelig som at det er alle sammen: "The Monkees" som samarbeidsprosjekt mellom komponister, produsenter, skuespillere og musikere. En slags kollektiv forfatterrolle er det eneste som gir mening i slike tilfeller da det er akkurat like meningsløst å gi de fire medlemmene av det fiktive bandet all ære som det blir å gi æren til antatt "kyniske bakmenn". Siden gruppen i begynnelsen var en fjernsynsserie mer enn en gruppe, kan det gi mening å sammenligne fenomenet med andre fjernsynsserier eller filmmusikaler. Svært få, bortsett fra kanskje noen auteurkritikere, vil gi regissør Charles Walters all ære for musikalen *Easter Parade* (1948); faktisk har filmen også sirkulert under tittelen *Irving Berlin's Easter Parade* etter komponisten. Det betyr ikke at ikke Walters har styrt *mise en scène* og på den måten vært svært viktig for filmens totale uttrykk. På samme måte konkluderer Jostein Gripsrud med at selv om Esther Shapiro som ledende *writer-producer* kan sees på som en slags forfatter av såpeoperaen *Dynastiet*, var likevel de andre produsentene og forfatterne svært viktige – to av dem, Robert og Eileen Pollock, introduserte til og med en av hovedkarakterene, Alexis. Gripsrud stopper heller ikke der: Han ser også på (den begrensede) rollen episoderegissørene kunne spille i produksjonen (Gripsrud 1995). Disse parallellene gir en mulig måte å dele forfatterrollen mellom flere på.

I ettertid er det liten tvil om at Nesmith hadde rett. Det å "lure publikum" slo hardt tilbake på gruppen, og en allerede skeptisk pop-intelligentsia hadde nå all ammunisjon de kunne trenge for å gjøre The Monkees til den store fienden. I Lars Saabye Christensens roman *Beatles* spør hovedpersonen Kim syrlig om The Monkees: "Veit dere at det egentlig er aper som synger" (Saabye Christensen [1984] 1992: 247). Dette later til å ha vært den gjengse oppfatning av gruppen i noen leire. Gruppen gjorde derfor et nokså overraskende valg før det tredje albumet. De spilte selv, og skrev mye av, albumet *Headquarters* (Monkees 1967b). En interessant liten beskjed fra gruppen på baksiden av albumcoveret sier en hel del: "We aren't the only musicians on this album, but the occasional extra bass or horn player played under our direction, so that this is all ours" (1967b). Dette er en kommentar med klar referanse til deres image som juksemakere – fra en gruppe i forsvarsposisjon.

Autentisitetsskravet til pop- og rockgrupper kan arte seg på ulike måter. The Beatles fikk ingen problemer da de hentet inn eksterne musikere på fløyte til "You've Got To Hide

Your Love Away" (fra *Help!* (1965a)) eller waldhorn på "For No One" (fra *Revolver* 1966)). The Monkees hentet også inn waldhorn-, samt cello- og bassgitar-tjenester. Fra et rockeperspektiv er bassgitar det tvilsomme av disse, men så lenge medlemmene spiller trommer, gitar, piano og synger selv er det så å si "tilgivelig".

Imidlertid later det til at albumet da The Monkees omsider ble et faktisk rockeband ikke ble lagt merke til av popintelligentsiaen. Det solgte bra og inneholdt hitsingler, men kanskje var det for sent å rette opp inntrykket av å være juksemakere. Utfra mine egne uformelle undersøkelser later det til at The Monkees idag er størst innen subkulturer (se del 2.3.5). Der The Beatles, The Kinks, The Rolling Stones og til en viss grad The Beach Boys ennå er svært populære, har The Monkees blitt et nisjeprodukt (den i skrivende stund (1. juni 2007) nært forestående CD-utgivelsen av *Headquarters* blir utgitt av nisjeselskapet Rhino records). I en popvirkelighet hvor samarbeid (og juks!) er mer vanlig enn noensinne, kan det imidlertid godt tenkes at The Monkees en gang i fremtiden kommer til å bli populære på ny.

2.2.4. "Degree of individualization"

But *The Man Who Knew Too Much*, *Europa 51*, and *Bigger Than Life* are contemporary with the paintings of Picasso, Matisse and Singier! Does it follow that one should see in them the same degree of individualization? I for one do not think so (Bazin [1957] 1985: 251).

André Bazin hevder altså at det er *grader* av individualitet innen kunst. Picasso *er* kanskje kunstverkene sine. Men *The Man Who Knew Too Much* (1956)⁵ har ikke manus skrevet av Alfred Hitchcock. Det er dette François Truffaut innså i 1967 (se del 2.1.4): Jo større kontroll regissøren har over prosessen, jo større grad av kontroll på *mise en scène* og dermed større grad av individualitet⁶.

Dette betyr selvsagt ikke at individualitet er et udelt gode. Bazin nevner ikke om han foretrekker Hitchcock fremfor Picasso, men det ville ikke forundret meg om det var nettopp det han gjorde. Selv vil jeg hevde at hvis man ser bort fra den litt løgnaktige fremstillingen på The Monkees' selvtitulerte første LP, er det mye svært god popmusikk på den, blant annet den enormt fengende "Last Train To Clarksville". Det samme gjaldt deres neste album, *More of the Monkees* (1967a), der deres største hit "I'm a Believer" var minst like uimotståelig som "Last Train To Clarksville" og hvor man samtidig fikk den nesten psykotisk intense

⁵ Hitchcock hadde allerede laget en versjon av *The Man Who Knew Too Much* i Storbritannia i 1934 før han flyttet til USA, men jeg antar at Bazin sikter til den amerikanske *remake*'en (også av Hitchcock) siden denne var helt ny da Bazin skrev sin artikkel og kom ut på omtrent samme tid som Nicholas Rays *Bigger than Life*. Picasso holdt på som kunstner til sin død i 1974, så han var samtidig med begge utgaver.

⁶ Interessant nok er Hitchcock en av dem Truffaut nevner, så man kan tenke seg utfra dette at Bazin og Truffaut hadde forskjellige oppfatninger av Hitchcocks praksis som produsent og regissør.

garasjerock-sangen "(I'm Not Your) Stepping Stone". Det eneste virkelig overraskende med deres tredje album *Headquarters*, omstendighetene tatt i betraktning, er hvor lik de to første den egentlig er, både i gjennomgående kvalitet på fremføring, arrangement og *sound*⁷. Hvis man kun ser på *Headquarters* som en samling popsanger uten å se noe nærmere på baksiden av albumcoveret (der gruppens nevnte beskjed står), er det derfor ingen opplagte hverken fordeler eller ulemper ved å la seg "innlemme" i autentisitetensdiskursen slik The Monkees valgte å gjøre. At man også kan velge å se på for eksempel Carole Kings bidrag til The Monkees, eksempelvis sangene "Porpoise Song (theme from 'Head')" eller "Pleasant Valley Sunday" (begge skrevet med Gerry Goffin⁸), som en del av hennes totale låtskriverkarriere, viser bare hvordan forfatterrollen i endel popmusikk (og, som jeg har hevdet, fjernsynsserier) er en dynamisk og flerleddet størrelse som er avhengig av hva og hvem man fokuserer på.

2.3. Kanon

"Kanon" betyr rettesnor. Så langt kan de fleste være enige. Men når man ser på de opphetede kanondebattene som har funnet sted de siste årene, blir det tydelig at man ikke er enige om så mye annet. Debatten i dansk kulturliv om den litterære kanon som ble satt opp til skolebruk av utvalget nedsatt av kulturminister Brian Mikkelsen (oppsummert i heftet *Dansk litteraturskanon* av Kanonudvalget (2004)) har vært omfattende og hard i ordbruken. En miniatyrversjon av denne har man sett i Norge etter at avisen *Morgenbladet* lanserte sitt forslag til en kunst-"kanon etter Munch" i 2005. Denne delen av oppgaven vil se på eksempler på kanondannelser og -debatter.

Hvis man går utenfor definisjonene finner man blant andre disse beskrivelsene:

Harold Bloom: "All strong literary originality becomes canonical" (Bloom 1994: 25).

Frank Kermode: "Changes in the canon obviously reflect changes in ourselves and our culture. It is a register of how our historical self-understandings are formed and modified" (Kermode 2004: 36).

Herbert Lindenberger: "CANON: a term we ignore when its referent remains in stable condition but that we invoke incessantly whenever it is threatened with change" (Lindenberger 1990: xiii).

Uansett hva man måtte mene om Harold Blooms forsøk på å alene definere den vestlige kanon i sin bok *The Western Canon*⁹ er hans lille setning tidlig i boken et svært liketil

⁷ Jeg bruker her begrepet *sound* istedet for *lydbilde* i tråd med Eirik Askerøis begrepsavklaring (Askerøi 2005).

⁸ Det er her naturlig å gi Goffin en mindre rolle siden Monkees-sanger Micky Dolenz har uttalt at det var King som skrev "Porpoise Song" (i Doggett 2001).

⁹ Mange har kritisert Blooms intensjoner. Claes Wahlin sa at "Bloom har ikke bare bygget et palass, han har bygget et fengsel" ([2000] i *Morgenbladet* 23.09.05, bilag, side 2), mens Trond Berg Eriksen kalte Blooms utgangspunkt "litteraturdarwinisme" ([1995] i *Morgenbladet* 23.09.05, bilag, side 3).

kriterium for kanondannelse. Hvis man skriver om til "audiovisual originality" passer det fint til våre formål. Utfra dette blir det en jakt på det mest originale uttrykket i en litterær eller audiovisuell form. Et pluss med Blooms tentative definisjon er at den ikke utelukkende legger stilistiske eller formale kriterier til grunn for originalitet. Man kan kanskje regne med at det er flere stilistiske nybrottsarbeid som vil komme med, men i utgangspunktet kan et arbeid med nyskapende *tematikk* også bli kanonisk. Ihvertfall sier ikke denne definisjonen noe annet.

Kermodes forståelse av kanon som tidsavhengig finner gjenklang hos de aller fleste. Vår forståelse av historie, både sosial og litterær, vil i sterk grad være farget av vår egen samtid. Dette er ikke så mye en definisjon som en viktig påminnelse om vår egen "utilstrekkelighet", og både Kermode, Lindenberger, Carey Perloff (i Kermode 2004) og andre som skriver om kanonbegrepet tar stort sett dette for gitt, og oppmuntrer en kanon til å være i bevegelse.

Lindenbergers beskrivelse er ikke så mye definisjon som en humoristisk situasjonsbeskrivelse, men han har unektelig et poeng. De færreste bruker kanonbegrepet noe særlig utenom de store debattene siden kanon alltid blir til gjennom konflikt. Nietzsche skrev sågar om musikk-kanon at en konflikt mellom to komponister forutsetter en "vinner" og at vinneren alltid *fortjener* å vinne, uavhengig av verkenes faktiske kvaliteter (Lindenberger 1990).

2.3.1. Kunstner eller verk?

Kanonbegrepet kan referere til forfatter/kunstner eller verk. De fleste kunstnere, også de kanoniske, står bak svake verker som alene slett ikke ville gitt kunstneren noen kanonisk posisjon. André Bazin peker på Voltaires teaterstykker ([1957] 1985: 250) og Andrew Sarris viser til Beethovens verk "Wellingtons Seig oder die Schlacht bei Vittoria" ([1962] 1985: 529 [omtalt som *Wellington's Victory*]) for å gi eksempler på verker de begge kaller "atrocious". Likevel er ikke kunstverket det eneste kanoniske. Grunnen til dette er den store konsistensen man ofte finner i kunstnerskap. Innen popmusikken er adskilte verker (popsanger) som regel plassert i en sammenheng (album) med andre sanger av samme artist¹⁰. Innen malekunsten ser man svært ofte flere bilder av samme kunstner sammen, om ikke ved siden av hverandre, så ihvertfall på samme utstilling. I del 2.2.2 ble spørsmålet om kommunikasjonssituasjonen diskutert, og man kan godt hevde at kanonbegrepet forutsetter at man vet *hvem det er som*

¹⁰ Selv om ordentlige "konseptalbum" dukket opp utover 1970-tallet (The Residents' *Eskimo* (1979) er et av de fremste eksemplene), er popalbumet etter min oppfatning stort sett en samling av frittstående verker, og ikke ett verk med sangene som "kapitler". Dette betyr imidlertid ikke at popsanger ikke kan fungere best i en symbiose med andre sanger, men dette kan sies å gjelde all kunst i større eller mindre grad.

snakker, eventuelt kan et verk godtas som kanonisk hvis forfatteren er ukjent og forfatterfunksjonen slik er "in the guise of an enigma", som Michel Foucault skriver ([1969] 1988: 203).

Auteur-kritikerne representerer en ytterlighet i kanon-problematikken. Deres "pantheon" gjelder regissører. Riktignok hadde de også en liste over tidenes beste *filmer*, men denne var så absurd – *Mr. Arkadin* fremfor *Citizen Kane* – at den gav inntrykk av å være en regissørliste. Jim Hillier skriver at *Cahiers'* avstemning gikk på regissører først og deretter ble en film av den utvalgte regissør plukket ut (Hillier i *Cahiers du Cinéma* ([1958] 1985: 287). Betegnende nok var dette like etter André Bazins død og det var ikke lenger noen som protesterte mot det ekstreme i auteur-doktrinen.

Da *Morgenbladet* kåret den norske etterkrigskunstkanon, tok juryen derimot utgangspunkt i enkeltverk, ikke et helt kunstnerisk virke. Likevel lot intervjuer med kunstnerne (sammen med begrunnelsene) andre verk i kunstnerens virke komme til. De valgte altså enkeltverk, men de ble omtalt i lys av et kunstnerisk virke og *Morgenbladet* fulgte altså ikke Foucault i at forfatteren ikke eksisterer før verket. De så slik ut til å lande på midten: Det var ikke *autonomiestetikk* eller "verket alene"-tankegang som gjorde seg gjeldende og de holdt seg slik utenfor problemstillingen om kanon-begrepet skal referere til kunstner eller verk – selv om de holdt en liten knapp på verk.

2.3.2. Debatten rundt Morgenbladets kunstkanon

Hva er egentlig motivasjonen bak en kunstnerisk kanon? Kanon er i teorien hva man kan enes om er av høy kvalitet og interesse for alle. Dette betyr ikke at det er slik i praksis. Den såkalte danske "tvangskanon"¹¹ ble beskyldt for å ha en reaksjonær og endog fremmedfiendtlig agenda der det gjaldt å definere det spesifikt *danske*. Med klar adresse til den danske debatten skrev *Morgenbladet* i forbindelse med sin kunstkanon:

Vi mener at en kanon verken trenger å være elitistisk eller nasjonalistisk. Tvert imot tenker vi at et felles referansesett kan fungere både integrerende (*vis-à-vis* andre kulturer) og utjevne (innad i et klassesamfunn). For innerst inne vet vi at et samfunn *uansett* vil rangere sine kunstverk. Er det ikke først når dette spillet blir uartikulert – at kanon ikke kan sies høyt, men bare kan oppfattes av de "innforståtte" – at den *med nødvendighet* må bli elitistisk? (Lindgren 2005a: 2).

Argumentet er besnærende: Kanonisering gjøres *skjult* i alle tilfelle allerede, så da kan like gjerne vi gjøre det *åpent og ærlig*. Tanken er da at når det gjøres åpent og ærlig er mulighetene for en debatt bedre tilstede. Juryen påpekte: "Poenget er å lansere en liste som

¹¹ Se for eksempel Bendik Wold: "Storm rundt dansk 'tvangskanon'", *Morgenbladet*, 8. oktober 2004.

forhåpentligvis blir en av flere. (...) Her er vår liste, lag din egen, stem inn, stem ut. Lanser en motkanon! Kjør debatt!" (Brun et al 2005: 2).

Morgenbladet valgte like godt å la noen meningsbærende stemmer i kunstlivet få uttale seg i samme utgave (istedet for å vente en uke på leserbrevene), men likevel kom motforestillingene oppskriftsmessig de neste ukene. Hele *idéen* om en kanon var "elitistisk" av nødvendighet (Marit Paasche sitert i Lindgren 2005b), mens komponist Helge Iberg hevdet at kanon-forsøket var et utslag av moderne markedsliberalisme (Iberg 2005). Andre kritikere godtok problemstillingen, men mente at man burde valgt andre kunstverk.

Morgenbladets svar til Paasche og andre er interessant. Avisen avviser at de har en konservativ agenda og plasserer seg istedet i en radikal posisjon i tråd med Clement Greenberg og Theodor W. Adornos idealer om kunstens kamp mot kitsch (Greenberg) og kunstens absolutte autonomi (Adorno). Å avvise historisering (som Paasche gjør (se Lindgren 2005b)) blir slik ifølge Lindgren og *Morgenbladet* en reduksjon av kunstens autonomi og en transformering av kunst til en hvilken som helst del av samfunnslivet. Utfra dette mener altså avisen at det virkelig radikale ikke er å avvise kanonbegrepet, men å fylle det med ny mening.

2.3.3. Popkanon: Mojo magazine og The Beatles

Legger man de ulike litteraturhistoriene oppå hverandre, vil man se at sammenfall og likheter er langt mer påfallende enn forskjellene. En del av kanon må vi faktisk kunne kalle udiskutabel: Det finnes ingen diskusjon om hvorvidt f.eks. *Kong Ødipus* eller *Hamlet* skal regnes blant klassikerne. At disse verkenes kvalitet er hevet over tvil, er en så utbredt holdning blant litterater at det å foreslå å ta ut f.eks. *Don Quijote* fra kanon i høyden vil bli oppfattet som et forsøk på å gjøre seg interessant og eksentrisk (Farsethås 2005: 8).

Ane Farsethås i den populær-vitenskapelige kanon-boken *Essensielt* (2005) (medforfattet av Øyvor Dalan Vik) hevder at enkelte verker i den litterære kanon er udiskutable og at å ville fjerne *Hamlet* virker mer kranglete enn noe annet. I populærmusikkens verden er det derimot helt *de rigueur* med forsøk på å "gjøre seg interessant og eksentrisk", som Farsethås skriver. Siden populariteten er større og begrepsapparatet vanligvis enklere enn innen litteratur blir også så godt som alle "eksperter". I mars 2007 hadde musikkmagasinet *Mojo magazine* The Beatles' *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967b) som *cover story*. Skribent John Harris beskrev albumets "rise and fall" i pop-kanon, for anledningen representert ved *New Musical Express* ("NME"): "In 1974, the staff of the NME made it their Number 1 all-time album, and it's hard to imagine a dissenting voice back then" (Harris 2007: 74). Det blir her vanskelig å gi noe klart svar på om Harris' spekulasjon er riktig eller ikke, men personlig har jeg ingen problemer med å se for meg at en eller annen kranglete rakker skulle vært uenig i

dette. Videre beskriver Harris hvordan albumet var helt ute av topp 100-listen (!) til samme *NME* 11 år etter, og kommer med et forsøk på en forklaring:

Like all icons, *Sgt. Pepper* has long been vulnerable to iconoclasm, and its vivid identification with the Baby Boomers almost guaranteed that succeeding generations would signal their independence by nudging it aside (Harris 2007: 74).

Det var altså punkmusikken og en generell ikonoklastisk holdning hos den oppvoksende slekt som hadde skylden, ifølge Harris, for at andre Beatles-album som *Revolver* (1966), *The Beatles* ["white album"] (1968) og *Rubber Soul* (1965b) nå ble rangert foran *Sgt. Pepper*. I for eksempel *Aftenpostens* store kåring av de 25 beste rockeplatene i 1999, vant *Revolver* (Bakke 1999: 22)¹². Derfor er det ikke overraskende at Harris som kritiker erklærer i ingressen: "Brace yourself for surprises and superlatives, but first: the genius, impact and legacy of *Sgt. Pepper*, the most *underrated* album of all time" (Harris 2007: 72).

Selv om dette til en viss grad kan forsvares siden albumet har blitt nedvurdert av det kritiske etablissementet, er det likevel en betydelig overreaksjon og faller på sin egen urimelighet. Få album har fått så god kritikk (Harris siterer noen samtidige kritikker) og *Sgt. Pepper* var et album alle hadde ventet på og alle snakket om. Den enda bedre singlen "Strawberry Fields Forever"/"Penny Lane" (1967a) hadde ytterligere skrudd opp forventningene ved å komme ut en stund før albumet.

Harris vurderer ikke engang muligheten for at nedvurderingen kan være *rettferdig* eller i det minste velbegrunnet. I ettertid kan det nemlig virke som om albumet hadde mange fancy produksjonstriks (albumet er rikt på lydeffekter, både musikalske og *musique concrète*) og lite substans – "Lovely Rita" og "Good Morning Good Morning" er nærliggende eksempler – og at den ubestemmelige følelsen av at platen var *noe helt nytt* kan ha gjort at folk ikke hørte at The Beatles, med et par unntak, hadde gjort mye av musikken bedre før. "Good Morning Good Morning" kan sies å minne en hel del om for eksempel "I'm Only Sleeping" fra *Revolver*, etter mitt syn en langt bedre sang. Noen var kritiske allerede på 60-tallet: Den toneangivende kritikeren Richard Goldstein i *Village Voice* skrev at "like an over-attended child, the album is spoiled"¹³ (sitert i Guðmundson et al 2005: 118). Kanskje det kritiske etablissementet rett og slett oppdaget at et album med tøvete sanger om

¹² Kåringens kriterier utelukket riktignok andre Beatles-album siden *Aftenposten* ville holde seg til ett album per artist.

¹³ Begrepet "spoiled" betyr her "bortskjemt", men siden ordet egentlig betyr "ødelagt" gir det slik enda mer negative konnotasjoner enn en tilsvarende setning ville gitt på norsk. Det er nærliggende å tro at Goldstein her sikter til produksjonsteknikkene jeg nevnte ovenfor, siden "overprodusert" har vært noe av den verste kritikken rockekritikere opptatt av autentisitet kan komme med..

parkeringsvakter og sersjanter med egne band ikke egentlig var så nytt og spennende som det kunne virke som i 1967?

2.3.4. "The worth of a particular mountain": verdivurderinger

Herbert Lindenberger påpeker i sin redegjørelse at kanonutviklingen i Tyskland på 1800-tallet privilegerte *fortellingen om Tyskland* ("the narrative") i tråd med datidens romantiske idealer.

Han skriver videre at

The needs of the narrative (...) determined the role and the status of the individual writers within this narrative far more than the verbal artistry or the human concerns that critics attributed to these writers to justify their inclusion in the canon (Lindenberger 1990: 141).

Slik ble kanon av tysk diktning bestemt. Lindenberger nevner ikke navn – han uttaler at han er motstander av å utpeke individuelle agenter når det gjelder kanondannelser – men han antyder at det var det intellektuelle miljøet; skribenter, kritikere, forfattere, etc. Han hevder videre at det intellektuelle miljøet beveget seg i konservativ retning etter den andre franske revolusjonen i 1848, slik at kanonutviklingen stagnerte og kvalitativ bedømmelse av verker ble bortdefinert fra debatten:

Value judgments about the relative worth of the text were scarcely the business of the serious scholar – indeed, value judgments were deemed rather indecorous. Would a geologist, after all, dare pronounce upon the worth of a particular mountain, or an astronomer about the worth of a newly discovered planet? It is no wonder that the canon making that had proceeded with great rapidity in mid-nineteenth-century Germany essentially came to a halt with the establishment of a custodial system that inhibited the questioning of a text's value in relation to other texts past or present (Lindenberger 1990: 136).

Som man kan i dette avsnittet kan ane, er Lindenberger helt uenig i denne måten å tenke litteraturhistorie og -kanon på. Han mener i motsetning til de tyske litteratene at "value judgments" står sentralt innen litteraturhistorien, og at et kulturelt produkt som et dikt ikke lar seg sammenligne med et fjells "verdi" som geologisk formasjon. Man kan på mange måter si at det har vært en lignende dreining bort fra verdivurdering de senere årene innen postmodernismen. I en artikkel skriver Jostein Gripsrud om nødvendigheten av kvalitetsbedømmelser: "(...) both artists and critics all over the cultural field must constantly decide about what is 'good' and what is not on the basis of certain criteria" (Gripsrud 1991: 229). Gripsrud har også tidligere hevdet at "the question of aesthetic quality has been neglected for too long within the various fields of critical media studies – not to mention traditional mass communication research" (Gripsrud 1989: 200). Man kan altså hevde at siden akademia har forsømt denne diskusjonen, har kritikere lenge rådet grunnen bortimot alene når det gjelder å bedømme estetisk kvalitet.

2.3.5. Hvem fastsetter kanon?

En utbredt oppfatning er at *forfatterne selv* i høy grad definerer en historisk kanon. Carey Perloff sverger til dette synet:

In almost every case in which there is a marked shift in the canon, or a renewed interest in so-called noncanonical writers or composers or visual artists, the impetus has come from particular artists who bring certain works back into focus through their own creative reaction to, or influence by, those works (Perloff i Kermodé 2004: 76).

I det tidligere nevnte eksempelet om tyske romantiske poeter, ble kanon ifølge Herbert Lindenberger fastsatt av tyske intellektuelle og kritikere. Lindenberger har slik et helt annet syn enn Perloff og siterer en samtale han har hatt med en anonym kollega som hevder (som Perloff) at poetene gjennom "their own practice and through the critical pronouncements they make to defend their practice" (Lindenberger 1990: 139) er utslagsgivende. Lindenberger selv er uenig:

Even if Eliot had never spoken disparagingly of Tennyson and Browning, the modernist sensibility and aesthetic that pervaded all the arts within early twentieth-century Europe would ultimately have made these great Victorian poets seem less immediate and relevant to readers than they had seemed a generation before (Lindenberger 1990: 140).

I Lindenbergers syn ble Tennyson og Browning ikke detronisert av T.S. Eliots meninger, men "tiden løp fra dem", så å si. Dette kan lett bli en "høna-eller-egget"-diskusjon. Kan man ikke si at nettopp poetene i det første synspunktet nettopp definerer "the modernist sensibility and aesthetic" som blir brukt som motargument i det andre eksempelet? Eller sagt på en annen måte: Hvis ikke poetene er utslagsgivende for "modernist sensibility and aesthetic", hvem er det da? Er det samfunnet forøvrig? Teknologisk utvikling?

Selv om individuelle agenter sjelden definerer kanon alene, kan det å la navnløse agenter fastsette kanon også gi et upresist bilde av tingenes tilstand, samtidig som det kan virke både vagt, tilfeldig og lite etterprøvbart. Frank Kermodé (2004) har også betont hvor viktige *tilfeldigheter* faktisk er når det gjelder refortolkning og kanonisering. Verket kan enten gå tapt eller det kan forbli uomtalt lenge. Om et verk blir omtalt eller ikke kan over tid bli en selvforsterkende spiral: Det som blir mye diskutert vil gjerne føre til nye diskusjoner som trekker konklusjonene til den første diskusjonen i tvil; mens et verk som ikke ble diskutert i utgangspunktet kan bli fullstendig glemt uavhengig av verkets faktiske kvaliteter.

De samme reglene kan gjelde for popmusikk-kanon, bortsett fra at her er det så godt som ingen verdibedømmelser innen academia og det blir slik et spørsmål for kritikere¹⁴. Siden popmusikken kjennetegnes av sin populære gjennomslagskraft er riktignok salgshall, radio,

¹⁴ I noen tilfeller har riktignok akademikere hatt et virke som kritikere i tillegg. Dette gjelder blant annet to av de toneangivende popmusikk-kritikerne de siste 30 årene, Simon Frith og Greil Marcus.

musikkvideo og generell synlighet utslagsgivende på en annen måte enn i andre kunstformer. Men det er mange eksempler på utgivelser som solgte svært lite da de kom ut, men som siden har blitt kanonisert. The Velvet Undergrounds album *The Velvet Underground & Nico* (1967) er et eksempel (se samling fra 1995), Robert Johnsons bluesinnspillinger fra 1930-tallet et annet (se samling fra 1996). Disse fikk da også støtte fra annet hold enn platesalg: Bob Dylan lot en Robert Johnson-samleplate ligge fremme synlig bak seg på albumcoveret til *Bringing It All Back Home* (1965) mens alle Velvet Underground-albumene (1967-70) var populære i kretser av kritikere og "kjennere" (det er blant annet hyppig referanser til "the Velvets" hos kritikeren Lester Bangs ([1987] 2003)).

Noen album har også, i forbindelse med subkulturenes økende viktighet de siste tiårene, vært kanon *innen sine subkulturer* og helt ukjente for de fleste andre. Et eksempel her er The Beach Boys' uferdige og uutgitte album *SMiLE* (1966-67), et referansepunkt innen en subkultur¹⁵ blant annet grunnet en lang artikkel (med intervju med gruppens låtskriver Brian Wilson) av Jules Siegel (1967). Først på 1980-tallet ble *SMiLE* tilgjengelig og da kun på såkalt *bootleg*-utgivelse fra platebutikker som faktisk brøt loven ved å selge den. Melodien "Mrs. O'Leary's Cow" – en direkte skremmende instrumental som tegner et musikalsk bilde av den store bybrannen i Chicago, komplett med strykere som spiller sireneaktige lyder – var slik "kanon" innen en subkultur selv på et tidspunkt da få hadde hørt den. Idag er melodien utgitt i en omarbeidet, nyinnspilt utgave på albumet *Brian Wilson presents SMiLE* (2004), et av de mest kritikerroste albumene fra 2004¹⁶. Om Brian Wilsons nyinnspilling (uten de andre originalmedlemmene i The Beach Boys) havner i popmusikk-kanon vil tiden vise.

2.3.6. Kan en utgivelse bidra til kanonisering?

(...) I have avoided attributing canon change to individual human agents, but have instead invoked a vaguer, more communal set of agents such as bureaucracies, educational planning groups, or simply – if one seeks to avoid naming human agents altogether – political pressures (Lindenberger 1990: 144).

Hvis man godtar Lindenbergers uspesifikke "communal set of agents", kan man si at Palm pictures og deres Directors Label er et slikt "set"?

¹⁵ *SMiLE*-subkulturen går tilbake til 1980-tallet, men idag representeres den først og fremst av <http://www.thesmileshop.net> og <http://www.smileysmile.net> og begge respektive diskusjonsfora [begge tilg.: 25.06.07]. <http://www.thesmileshop.net> er også et sted som frekventeres av flere The Monkees-eksperter.

¹⁶ Nettstedet *Metacritic* samler og refererer et stort utvalg anmeldelser for hvert enkelt album de behandler. *Brian Wilson presents SMiLE* toppet statistikken for 2004. Selv om dette hverken er en fullstendig eller gyldig undersøkelse, gir det en ganske klar indikasjon. <http://www.metacritic.com/music/bests/2004.shtml>

Tradisjonelle musikkvideo-utgivelser på hjemmevideo var tidligere musikalsk orienterte siden de var gruppert etter artist. Dette er naturlig siden musikkvideoer i stor grad har vært tiltenkt en rolle underordnet lydsporet. Men Directors Label-utgivelsene fungerer på en annen måte: Ved å flytte fokuset, tvinger de en ikke bare til å se på regissøren som kunstner, men også å se på det musikalske lydsporet som underordnet.

Et mer ekstremt eksempel på denne fokus-forskyvningen er en fotobok utgitt under Mark Romaneks navn, *Music Video Stills* (1999). Mark Romanek er en av de mest kjente musikkvideoregissørene som holder på idag, og hans konsistente virke gjorde at han som en av fire regissører ble utvalgt til den andre rekken utgivelser på Directors Label i 2005. Fotoboken blir imidlertid et langt mer spesielt tilfelle. Boken er naturlig nok uten lydspor og gjengir derfor *stillbilder* fra musikkvideoer der for eksempel Madonna holder på å synge. Det første spørsmålet som melder seg er hvorvidt Romanek bør stå som forfatter av boken i det hele tatt: Hvorfor ikke filmfotografen istedet? Romanek har ikke stått oppført som *director of photography* eller *cinematographer* på en eneste av sine kjente musikkvideoer, det er det stort sett Harris Savides som har (se "credits" på Romanek 2005: DVD-bonusmateriale). Man kan likevel hevde at det er regissøren som er utslagsgivende for hvordan bildet vil se ut, og at Romaneks rolle er viktig nok til at han bør regnes som forfatter også av et stillbilde. Det andre spørsmålet er hva det innebærer å ta bilder ut av det man kan kalle sin *motion picture*-sammenheng og inn i en ren *picture*-sammenheng. For det første blir da musikken helt borte. Selv om man får hjelp av skrift, kan man ikke i utgangspunktet gjette seg til hvilken musikkvideo bildet er hentet fra eller hvorvidt det visuelle passer til musikken, noe de fleste musikkvideoregissører vil betrakte som essensielt.

Jeg forstår Romaneks bok som en måte å prøve å *isolere* musikkvideoens *mise en scène*. Hvis man viser en musikkvideo, blir man i tillegg til de visuelle kvalitetene også oppmerksom på det musikalske (som attpåtil nesten alltid kom før videoen). Dette gjør at musikkvideoen får et anstrøk av noe sekundært, et *postskriptum*. Å utelate kun musikken ville ikke fungert – å se for eksempel Madonna mime uten lyd fortøner seg underlig og mangelfullt – så da er en fotobok eneste løsning hvis målet er fullstendig isolering fra de dominerende omgivelsene.

Er dette i det hele tatt mulig? Svaret er på en måte ja. Bildene ser da riktig fine ut der de står alene, og ingen kan anklage Romanek for å ikke vite han holder på med visuelt. Likevel fremstår boken som et tvilsomt prosjekt. Ikke bare er den kreative situasjonen snudd på hodet – Madonna blir her Romaneks *modell* heller enn at han blir en som fortolker hennes

sang visuelt – men man kan hevde at det å basere en fotokunstabok på fragmenter av en *motion picture*-kontekst er på grensen til det uredelige.

I motsetning til Romaneks bok lar DVDene fra Directors Label de originale musikkvideoene være i fred. Men seerens fokus og situasjon i forhold til verket er endret også her. Frank Kermode skrev:

(...) the Christian Old Testament is not the same book as the Jewish Bible though in substance it is so, because Christian commentary transformed it in the light of the New Testament, a new covenant, a new deal ensuring a drastic retrospective rewriting that required no textual change (Kermode 2004: 34).

Selv om man skal passe seg for å overføre Kermodes innsikt til et så annerledes felt, mener jeg det her er klare likheter i hvordan man kan oppnå "drastic retrospective rewriting" uten "textual change" blant musikkvideoer. På Directors Label-DVDene har *mise en scène* havnet i første rekke og lydsporet i andre simpelthen ved sin *organisering*. Siden *mise en scène* må bli hovedmomentet i en *kanon* (eller "pantheon" som auteurkritikerne gjerne kalte det) av musikkvideoregissører, vil denne sammenligningen mellom fotobok og regissørorientert DVD bli trukket frem også i analysedelen.

3. Musikkvideoens historie og genealogi

Det er mange steder man kan begynne en fremstilling om musikkvideoens historie. Heather McIntosh holder seg innen fjernsynsmediet og sporer derfor formen tilbake til omtrent 1950:

Cable channel MTV offered an outlet for these videos and in doing so helped fuel the hype surrounding them. (...) But, despite the hype, music video was, and is, not necessarily new or even innovative. Instead, it represents a step in the ever-evolving relationship between music and television, one that dates to early 1950s music-variety programming (McIntosh 2004: 259).

Heather McIntosh' betimelige påminnelse til tross, perspektivet kan likevel utvides enda mer. Der McIntosh hevder at fjernsynsprogrammet *Your Hit Parade* på 1950-tallet fungerte som musikkvideoens forgjenger kan man like gjerne si det samme om filmmusikalen, eller operagenren. Hennes "ever-evolving relationship" er altså egentlig noe som gjelder musikk og levende bilder/tablåer i det hele tatt. Det er liten tvil om at Richard Lesters helaftens kinofilm *A Hard Day's Night* (1964), med The Beatles i hovedrollene, ligner mer på moderne musikkvideoer enn *Your Hit Parade* gjorde. Likeledes har Hollywood-filmmusikalen – hvor sangnumre ofte har hatt en relativt fri stilling i den totale helheten – vært svært viktig for utviklingen av musikkvideoer, spesielt den delen som har vært basert på dans. Man kan altså argumentere for at mediet, som McIntosh tillegger stor vekt, har mindre å si for musikkvideoformen enn man kanskje kunne tro.

Varigheten er derimot svært viktig. Det er kort fortalt to hovedformer for musikalske levende bilder: langformat (der flere sanger/melodier følger etter hverandre med varierende grader av sammenheng) og kortformat (der flere sanger følger etter hverandre uten sammenheng). Siden denne oppgaven i all hovedsak handler om en av formene fra kortformatet, vil det følgende kun omhandle dette.

3.1. Musikkvideoformatet, tidlige år

Den korte varigheten er et av musikkvideoens definerende trekk. Som *program* er en musikkvideo nesten alltid én enhet, og en eventuell sammenheng er som regel forsøkt påført utenfra, enten i form av tematisk likhet eller gjennom en fjernsynets "flow" som på MTV. Jeg vil legge til grunn for denne delen av den historiske oppsummeringen at hverken begrepene "flow" eller "programming" kan sammenlignes med musikkteaterets, filmmusikalens eller

operaens narrative helhet. Hver enkelt musikkvideo står for seg selv¹⁷ og fungerer like godt i forskjellige sammenhenger som MTV, NRK2s *Svisj* eller hjemmevideo. Sangen "Willkommen", derimot, fungerer best i sin sammenheng i filmmusikalen *Cabaret* (Fosse 1972).

I tiden før hjemmevideo (laserdisc, VHS eller DVD) og Internett, var det to plattformer for visning: video-jukebox og fjernsyn.

3.1.1. Video-jukeboxene

Video-jukeboxen "The Panoram soundie" ble etablert på barer og caféer i USA i 1941, og var basert på 16-millimeters film projisert fra bak skjermen. Over 2000 klipp ble laget før interessen dalte og formen ble borte i 1947 (Goodwin [1992] 1993). Hva som var grunnen til den begrensede suksessen kan man bare spekulere på. Andrew Goodwins forslag er at det i motsetning til fjernsynet kostet penger å benytte seg av ([1992] 1993: 202). Man kan også tenke seg en medvirkende årsak i det at en musikkvideo (lyd og bilde) krever en større del av oppmerksomheten enn musikk (kun lyd) gjør, og derfor egner det seg dårlig som jukebox på en bar der man går for å være sosial og møte andre mennesker. Et beslektet poeng gjøres av John Ellis der han argumenterer for at lyden på fjernsynet er enda viktigere enn man gjerne tenker seg siden man ofte hører på fjernsynet mer enn man ser på det (1982). Hvis dette poenget overføres til videojukeboxen kan man si at man på mange måter like gjerne kan ha en vanlig musikkjukebox, siden en oppmerksomhetskrevende videojukebox enten blir "usosial" (den kan kun sees av et par mennesker ad gangen) eller den blir *bakgrunnsmusikk for alle* som en vanlig musikkjukebox. Kanskje kan man slik si at det stedsbestemte ved levende bilder egner seg bedre i en sammenheng hvor man kan sitte ned og se på, som i en kinosal eller en stue.

Å si at *Soundie*'en nøy "begrenset suksess" er kanskje likevel å være noe negativ. 2000 klipp på seks år er et betydelig antall. Det er derfor ikke så overraskende at det ble gjort flere forsøk, og i 1960 begynte produksjonen av video-jukeboxen *Scopitone* i Frankrike¹⁸. Denne var på de fleste måter svært lik *Soundie*-maskinen, og den viktigske tekniske forskjellen var at *Scopitone*-filmene alltid var i farger. *Scopitone*-jukeboxer ble raskt populært i Frankrike og både stjerner som Johnny Hallyday ("Je m'accroche à mon rêve" (1967)) og Juliette Gréco ("Jolie Môme" (1961)) og ungdomsgrupper som Les Surfs ("Ce garçon" (ukjent årstall)) spilte

¹⁷ Videoalbumet (se del 3.2.2 for mer om dette formatet) representerer et mulig unntak fra denne regelen.

¹⁸ For en generell introduksjon, se Smith (1998: 141-153) eller Sharpe (2006); for mer detaljert informasjon se musikk- og video-jukebox-oppslagsverket til Almind (2005).

inn filmsnutter. Selv om Scopitone-klipp ofte har noen trekk som går igjen – dansere (gjerne twist-) i fleng, og visning av hud – er det likevel stor variasjon innen formen. Hallydays "Je m'accroche à mon rêve" er som en moderne musikkvideo til en kjærlighetssang med "drømmende" filming og en følsom og intens fremføring, mye av tiden vendt mot kamera. Det er mange klipp, ofte fra Hallydays fremføring til de mer konseptuelle delene, men de er holdt i en forsiktig stil som passer den triste sangen og det flytende og melodiske strykerarrangementet. Helt motsatt av dette er Juliette Grécos "Jolie Môme" der Gréco står i en kulisse og fremfører sangen i én tagning. Dette er det eneste av nærmere hundre Scopitoneklipp jeg har sett uten klipp, men Gréco fremfører likevel sangen på det man må kalle en lett og ledig måte, ved hjelp av teatrale fakter og smil og bevegelser. Les Surfs' "Ce garçon" er på den annen side som en tradisjonell rask dansevideo med få konseptuelle grep, men med mange klipp. Variasjonen i Scopitone-klippene er altså betydelig.

Etter hvert ble standarden introdusert i USA og mange artister spilte inn snutter til bruk i boksene. Et eksempel er Dick and Dee Dee og deres "Where Did All the Good Times Go" (1963). Denne fremstår som mer stilforvirret enn sine franske samtidige, med en bikinikledd kvinne som danser rundt på en blinkskytingskonkurranse på tivoli, midt i en trist sang. Dee Dee virket fremdeles forvirret over regissørens valg av motiver da hun nylig ble intervjuet (Sharpe 2006). Andre interessante amerikanske Scopitone-klipp er blant annet The Tornados' "The Robot" (1963) der surf-/garasjerock-gruppen spiller rundt en "robot" med et distinkt ovnsrøaktig utseende, dansevideoen "These Boots Are Made for Walking" (1966) med Nancy Sinatra og Joi Lansing's "Web of Love" (ukjent årstall). Sistnevnte utmerker seg med en nesten lattervekkende bokstavtro tolkning av teksten, der "kjærlighetsnettet" blir fremstilt som et fysisk edderkoppnett, noe som bidrar til å trivialisere metaforen, dog på en humoristisk måte.

Jeff Smith peker på en interessant mulig kobling mellom musikk og bilde i 1960-årene. Han hevder at komponisten Ennio Morricone og regissøren Sergio Leones samarbeid utgjorde en ny film-musikalsk komposisjonsmåte. Smiths analyser av musikken fra *The Good, The Bad and The Ugly* (1966) tilsier at musikken er skrevet til tilnærmede *popsang*-strukturer, og at filmen derfor er klippet til musikken, og ikke musikken komponert til filmen. Han utdyper dette med anekdoter fra Leones neste filmminnspilling, *Once Upon a Time in the West* (1968), der regissøren spilte musikken for skuespillerne på settet. Musikken var altså skrevet på forhånd av Morricone (Smith 1998: 147). Smith refererer også til Burt Bacharach og George Roy Hills samarbeid om *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), der Hill, ifølge Bacharach, la opp scener uten dialog for at musikken skulle få tilnærmet fritt spillerom (Smith

1998: 131, 148). Et eksempel er den berømte syklescenen der musikken – "Raindrops Keep Falling on My Head" – er eneste lydspor, man kan til og med høre det diegetiske lydsporet fade ut før musikken begynner! Smith har ett siste talende eksempel, Claude Lelouch. Lelouch regisserte fire hundre Scopitone-snutter mens han prøvde å virkeliggjøre sin ambisjon om å lage spillefilmer. Lelouchs mest berømte film, *Un homme et une femme* (1966), ble kritisert for å minne om en filmtrailer eller en reklame, siden musikken – som også ble en crossover-hit – ble så løsrevet fra filmens handling (Smith 1998: 145). Jean-Louis Comolli i *Cahiers du Cinéma*s kritikk gikk langs lignende baner:

The music, used as a vector of images and emotions: a refrain, a song, an obsessive and insistent tune over images of the sunset, the doggie or the couple waltzing, is a way of winning over the audience, doling out emotion ([1966] 1986: 102).

Utfra disse eksemplene mener Smith å ha funnet en sammenheng mellom Scopitone og bruk av det man kan kalle *pop-drevne musikalske set-pieces* i spillefilm, det han kaller "a broader effort to reconfigure cinema's normal relationship between image and sound" (Smith 1998: 146).

Video-jukeboxene sluttet å lønne seg og ble gradvis faset ut mot slutten av 1960-tallet. De utgjorde likevel et interessant fenomen. Som nevnt innledningsvis hadde formen kanskje ikke livets rett, men den ga håp om at det var mulig å fremstille popsanger visuelt uten begrensningene ved fjernsynsmediet. At den også – muligens – hadde implikasjoner for måten filmmusikk ble satt sammen på er et relatert poeng.

3.1.2. "Music-variety programming"

3.1.2.1. 1950-tallet: Your Hit Parade

Heather McIntosh' artikkel om det hun kaller "music-variety programming" (2004) peker på mange forskjeller fra dagens musikkvideoer. For det første var programmene direktesendte, med alt det medfører av unøyaktigheter og dårligere muligheter til visuelle krumspring. For det andre hadde programmene – jeg vil her bruke *Your Hit Parade* som eksempel – et fast orkester og en fast stab av sangere. Gary Burns (1998) påpeker at dette kun var mulig siden det på det tidlige 1950-tallet fremdeles var *sangen* som sto i sentrum, ikke sangeren eller fremførelsen. Riktignok hadde platesalg passert notesalg, men dette hadde vært en gradvis overgang (se Burns 1998). Denne overgangsfasen er ifølge Gary Burns lettest å legge merke til ved introduksjonen av nye musikkgenre på programmet. Spesielt merkelig blir det ifølge Burns å se Snooky Lanson synge Elvis Presleys "Heartbreak Hotel" (1998: 145). Elvis Presley er en overgangsskikkelse og et eksempel på en sanger med en så singulær appell at

man kan hevde at han transcenderer sangen som synges (se for eksempel Nik Cohn ([1969] 2004) for en god redegjørelse for de personlige og seksuelle aspektene ved Elvis' og senere The Rolling Stones' appell).

Men det var også likheter med musikkvideoer. I mange av sangnumrene prøvde *Your Hit Parade* seg på konseptuell iscenesettelse. Burns peker på Snooky Lansons fremføring av "Slow Poke", som foregår i en *diner*:

(...) the agent-object scenario is displaced from its nowhere-and-everywhere setting in the lyrics to a concrete (and ridiculous) location in the video. In the process, the mildly clever and suggestive lyrics tend to lose their romantic and sexual implications and end up referring instead to Snooky Lanson's lunch (1998: 148).

Burns hevder altså at forsøket på konseptualisering er mislykket. I et annet eksempel hverken Burns eller McIntosh refererer til synger Gisele MacKenzie The Platters' hit "Only You (and you alone)" (*Your Hit Parade* 13.11.1955). Konseptet er at MacKenzie skriver det som ser ut til å være en ønskeliste til jul, og slik blir historien at "bare" mannen kan gi henne det hun vil ha. Denne "tolkningen" av teksten er mest av alt pinlig, og reduserer verdien av de store følelsene i den flotte originalen.

Your Hit Parade er et overgangsprogram. Etter at programmet ble lagt ned i 1959 har det vært utenkelig – ihvertfall på amerikansk fjernsyn – å bruke et husband og faste sangere og dansere til å fremføre dagens hitliste. Stjerner som Elvis Presley hadde flyttet fokus fra sang til person, og fra da av var det personfokusering som gjaldt.

3.1.2.2. 1960-tallet: Artistsentrering

Mange land hadde mot slutten av 1950-tallet og utover 1960-tallet programmer innen "music-variety"-genren. På fransk fjernsyn var det flere programmer innen denne genren, og et av de mer profilerte var *Discorama* (1959-1975). Til forskjell fra *Your Hit Parade* presenterte dette programmet ny musikk ("disc" i *Discorama* refererer til vinylplater) med lip-sync-fremføring av *de aktuelle artistene*. Serge Gainsbourg opptrådte flere ganger på dette programmet. I hans første opptreden, "Le claqueur des doigts" (sendt 10.07.59), er det en filmet fremføring man ser. Det er stadige klipp mellom ansikt og knipsende fingre (tittelen betyr da også "knipseren"), og det er derfor ikke direktesending¹⁹. Neste gang Gainsbourg opptrådte kan det derimot ha vært direkte, siden det i "La chanson de Prévert" (sendt 28.04.61) kun er én lang tagning uten klipp (selv om det også kan ha vært et opptak som var enkelt i formen for å spare tid og utgifter). Der "Le claqueur des doigts" fremstår som en tradisjonell musikkvideo

¹⁹ Selvom dette ikke kan bevises, var det så godt som umulig å klippe rytmisk nøyaktig med datidens direkteklipping og vanskelig å komme så tett innpå som det gjøres her med de store og tunge kameraene som ble brukt til direktesending.

med sine mange klipp gir "La chanson de Prévert" et nesten klaustrofobisk inntrykk der Gainsbourg står stille alene foran kamera og ser mye av tiden rett på oss, syngende, i nesten hele klippets tre minutter. Introduksjonen av konseptuelle elementer (et flipperspill og et trafikklys hengende i løse luften) halvveis ut i klippet gjør ingenting for å bryte den tette atmosfæren. Dette intense inntrykket ble unngått i "L'appareil à sous" (sendt 04.03.63), fra et annet sannsynligvis direkte sendt program, *Toute la chanson*, der Gainsbourg ble gitt en konseptuell ramme med snurrende pin-up-girl-plakatsøyler som han beveger seg mellom med et ledig kroppsspråk. Her ser man en større grad av konseptuelle elementer og man legger nesten ikke merke til at det ikke er et eneste klipp. Dette er altså nærmere Juliette Grécos Scopitone-fremføring som ble drøftet i avsnitt 3.1.1. (Alle Gainsbourg-klippene er fra Gainsbourg 2005.)

Dick Clark, "verdens eldste tenåring"²⁰, startet i 1956 opp fjernsynsprogrammet *American Bandstand*. Programmet var basert på at forskjellige rockeband skulle mime til hitlåtene sine, og på den måten var det ikke mange likheter mellom *Bandstand* og moderne musikkvideoer; det eneste bindeleddet blir introduksjonen av rock 'n' roll til fjernsynsskjermene. Hvis man derimot ser på Dick Clarks senere spinoff-program *Where the Action Is* (1965-1967) blir forbindelsen tydeligere. *Action*, som det ble kalt, sendte ikke direkte, men gjorde flesteparten av opptakene sine utendørs på videotape. Svære, lite mobile videokameraer måtte brukes, og klipping ble gjort live uten postproduksjon (se Burns 1997). Dette gir en litt oppstyltet følelse, men ikke verre enn *Your Hit Parade*, og det at man ser opphavspersonene synge sine egne sanger *on location* gir et mye friere inntrykk som er nærmere musikkvideoer. Flere av disse klippene kan sammenlignes både med *A Hard Day's Night* (det er mye av det Michael Shore kaller "lesterisms" i *Action* ([1984] 1985)) og Scopitone-formen.

Felles for Dick Clarks programmer er at de kun viste *originalt materiale*. Selv om *Action* var en forløper for musikkvideoer, var det ikke mulig å få vist en *faktisk* musikkvideo på programmet (for eksempel en video-jukeboxsnutt). Denne mangelen på visningskanaler var en effektiv hindring for produksjonen av videoer på 1960-tallet. Derfor var det nesten bare store grupper, som The Beatles og The Kinks, som laget videoer og bare The Beatles kunne være sikre på å få dem vist. Dick Clark lot for eksempel programkonsept være programkonsept og sendte den svært eksperimentelle "Strawberry Fields Forever" av Peter Goldman (1967) på *American Bandstand* til stor forvirring (Shore [1984] 1985: 36).

²⁰ Kallenavnet blir referert til av blant andre Gary Burns (1997: 31).

Musikkvideoer for fjernsyn på 1960-tallet måtte altså gjøres til en *mediebegivenhet* for å bli vist.

Fjernsynet holdt på sitt og videojukeboxene sluttet å lønne seg. Med noen få unntak, var det lite som kunne minne om musikkvideoer på fjernsyn de neste årene. Imidlertid kan man hevde, som Jeff Smith gjør, at musikkvideoene flyttet inn i kinosalen, men dette er det altså ikke plass til å gå inn på her. Gjennombruddet lot vente på seg. I det neste skal jeg se på Devo og Chuck Statlers kortfilm *In The Beginning Was The End: The Truth About De-Evolution* (1976).

3.2. Musikkvideoen på 1970- og 1980-tallet

3.2.1. In the Beginning Was the End: en veiviser

Noen fenomener kan i ettertid virke som om de var veivisere mot en ny tid. I musikkvideoens verden hadde Devo og deres kortfilm *In the Beginning Was the End: the Truth about De-Evolution* (1976), regissert av Chuck Statler (på Devo 2003) en slik stilling. Jeg har her valgt å utelate de som gjerne omtales som tidlige klassikere, David Bowies "Jean Genie" (1972) (av Mick Rock) og Queens "Bohemian Rhapsody" (1975) (av Bruce Gowers). Det er et faktum at disse er gjennombrudd innen genrens *popularitet*, men de ser langt mer "gammeldagse" ut enn Devos film – "Jean Genie"s formspråk er svært konvensjonelt og "Bohemian Rhapsody" er mest av alt en repetitiv utprøving av videoeffekter – og jeg mener at Devos film både er bedre og mer interessant fra en *formal* synsvinkel.

Etter å ha holdt på siden 1970 som band uten suksess var Devo i 1975 iferd med å gi opp. Da bassist, vokalist og videoregissør Gerald Casale møtte sin gamle venn, filmmakeren Chuck Statler, fortalte han at de var interesserte i å lage en kortfilm før de ga seg²¹, og året etter var *In the Beginning Was the End: the Truth about De-Evolution* en realitet (Shore [1984] 1985: 62). Denne inneholdt to "musikkvideoer" med et konsept rundt: at bandet jobber på en fabrikk eller atomreaktor eller et annet "industrielt" sted og der spiller sangen "Secret Agent Man" som en konsert uten tilhørere. Deretter går synth-isten Booji Boy (frontfigur og ideolog Mark Mothersbaugh med babymaske) til faren sin, general Boy, som sier, vendt mot kamera: "Now it can be told. Every man, woman and mutant shall know the truth about de-evolution". Deretter kommer "sannheten", et musikk-klipp til Devos sang "Jocko Homo" som

²¹ Statler fortalte dette til Michael Shore, men motsa seg selv og hevdet han kom med forslaget om å lage film i bonusmaterialet til Devos samle-DVD *The Complete Truth About De-Evolution* (2003). Gerald Casales kommentarspor på samme DVD støtter Statlers første versjon.

fungerer som et manifest: Mark Mothersbaugh, denne gang uten maske, spiller en realfagprofessor med hvit frakk og vernebriller som foreleser Devos filosofi til studentene.

"Secret Agent Man" er den første av sangnumrene og er det Joe Gow (1992a) kaller *enhanced performance video* (se del 4.3.2 for en omfattende redegjørelse av dette begrepet). Dette innebærer at videoen er bygget opp rundt en lip-sync-fremførelse av sangen, men at den også har "konseptuelle" scener. Bandet er uniformert i grå-blå industrielle kjeledresser, og har glinsende generisk-utseende gummimasker på (med unntak av nevnte Mothersbaugh, som har babymaske). Filmingen er gjort med to statiske kameraer hvorav det ene fanger opp hele gruppen mens de spiller. Dette blir brukt gjennom nesten hele sekvensen. *Location* er en generisk, litt klaustrofobisk fabrikk eller et lagerlokale. Men videoen inneholder også det Casale kaller *inserts* (som oppgaven senere vil omtale som *assosiativ montasje*), skremmende tablåer som er løsrevet fra fremføringen. Den første av disse viser (1) to menn kun iført apemasker og sportskortbukser som dasker en kvinne – ikledd morgenkåpe og med babymaske – med bordtennisracketter påmalt det som ser ut som Nixon- og Mao-karikaturer. Senere *inserts* viser (2) en mann med malte briller²², så han ikke kan se, som følger konturene av en kleshenger formet som sprikende kvinneben med hånden; (3) en overvektig smilende kvinne som trener; (4) en mann som er vill i blikket og spiller to elektriske gitarer samtidig; (5) en dansende mann med merkelige boblebukser og en gummimaske som ser ut som en 1950-talls, glatt Hollywoodstjerne og en dansende kvinne iført sykepleieruniform; (6) reprise av insert nummer 1 fra en annen vinkel; (7) person med ape-aktig hardplastmaske som spiser is; (8) reprise av nummer 5; (9) reprise av nummer 4; (10) reprise av nummer 5; (11) reprise av nummer 2; (12) reprise av nummer 7; (13) ny insert av vinkende mann med det som ser ut som en Ronald Reagan-maske²³. Slutt.

Grunnen til å gå inn på disse i detalj er at denne videoen²⁴ inneholder rent formalt så godt som alt en *enhanced-performance video*, den mest populære musikkvideoformelen, senere skulle komme til å inneholde. Videoen er altså "konvensjonell" fem år før MTV. Imidlertid er de absurde og forstyrrende symbolene ikke vanlig MTV-standard, og Devo

²² Denne rollefiguren, som Devo kalte "The Chinaman", dukker opp ofte i gruppens univers eller ikonografi, men dette forklares ikke i kortfilmen. Identifikasjon av denne rollefiguren krever altså kjennskap til Devos øvrige produksjon.

²³ Selv om Reagans tid som president fremdeles lå frem i tid, var han en profilert politiker før dette, blant annet som guvernør av California, så det er ganske sannsynlig at masken forestiller ham.

²⁴ Den er altså egentlig del av en kortfilm, men den er tydelig delt i to. Like etter at sangen er over er det et tydelig *brudd* både i bilde og lyd/musikk. Del to, med "Jocko Homo", har da også blitt vist på MTVs datterkanal VH1 som en musikkvideo under tittelen "Jocko Homo", formodentlig uten protester fra bandet.

skulle senere få problemer med kanalens sensur²⁵. Oppgaven gir dessverre ikke rom for å analysere symbolbruken i "Secret Agent Man", så man får nøye seg med å konkludere med at symbolene er surrealistisk presentert med en marerittaktig logikk – aksentuert av maskebruken.

Et annet aspekt ved denne videoen som er verdt å merke seg er det direkte ironiske forholdet mellom sangtekst og konsept. "Secret Agent Man" ble skrevet av P.F. Sloan og Steve Barri og var en populær sang for Johnny Rivers i 1966 (på Rivers [1966] 2006). Teksten omhandler egentlig en hemmelig agent av James Bond-typen og er fortalt i tredjeperson. Men i Devos versjon er teksten forandret til førsteperson, og forandret til det parodiske: "Every night and day, I salute the flag and say: 'thank you Jesus, 'cause I'm a secret agent man'". Devo viser med sitt valg av *location* "medaljens bakside", et grimt industrilandskap der smoking er erstattet av kjeledress. Det er altså all grunn til å tro at Devos tolkning av sangen bygger på en såkalt *opposisjonell lesning* av teksten (se Hall 1980). *Inserts*'ene bygger opp under denne forståelsen ved å kombinere sangen med forstyrrende – i begge betydninger av ordet – symboler og tablåer.

Devo vant pris for beste filmmusikk på filmfestivalen i Ann Arbor i 1977 for *In The Beginning Was The End*, og ble gradvis lagt merke til av blant andre David Bowie, Neil Young og Brian Eno, som på hver sine måter fikk dem opp og frem slik at en LP ble utgitt i 1978. Devo spilte derfor inn flere videoer, uten tanke på hvor de skulle bli vist, fra da av. Dette skulle snart endre seg.

3.2.2. Musikkvideoene får fotfeste

Michael Nesmith, tidligere medlem av The Monkees, var på 1970-tallet fast bestemt på at fremtiden lå i musikkvideoer. Selv om han da han ble med i The Monkees i 1966 allerede hadde utgitt egen musikk, gikk han på audition til det (i begynnelsen) fiktive bandet med det for øye å være skuespiller, og det var i skjæringspunktet mellom musikk og film at hans fremste interesse lå (se Sandoval 2006a). Etter at The Monkees gikk i oppløsning etter filmen *Head* (1968), begynte Nesmith sin brokete solokarriere, og i 1977 spilte han inn sangen og musikkvideoen "Rio" (av William Dear, inkludert på Dear 1981). Dette ga ham suksess i Australia og Storbritannia, der musikkvideoer iblant ble vist på musikkprogrammer som *Top*

²⁵ "That's Good" (1983) ble nektet vist i sin opprinnelige form av MTV grunnet en seksuelt suggestiv montasje av en pommes frites og en smultring etterfulgt av en svettende kvinne. Ifølge Casale var problemet at kvinnen smilte (kommentarspor, Devo 2003).

*of the Pops*²⁶. Men det var unntaket. Det var få visningskanaler for videoer på fjernsyn, og i Nesmiths hjemland USA var det nesten umulig å få en video vist (Reynolds 2005: 529). Jo Bergman i Warner Brothers i USA hadde siden 1975 forgjeves forsøkt å få plateselskapet til å begynne å finansiere musikkvideoer: "Most people either shrugged or laughed. (...) Nobody was ready to be even slightly interested (Bergman i Shore [1984] 1985: 54f). Nesmiths plan for å gjøre noe med dette var å produsere programmet *Pop Clips* (1979-1981) for kabelkanalen Nickelodeon. *Pop Clips* var ikke den første viktige visningskanalen for musikkvideoer. *Kenny Everett Show* i Storbritannia hadde mye av den samme formelen, men *Pop Clips* var det første programmet som *utelukkende* viste musikkvideoer. Kenny Everett hadde spedd på med grupper som spilte i studio og dansegrupper som "tolket" dagens hiter (Shore [1984] 1985: 59f). *Pop Clips* ble en stor suksess og Warner Cable forsøkte å kjøpe idéen for å lage sin egen fjernsynskanal bygget på konseptet. Nesmith var ikke interessert, men det hindret ikke Warner i å lansere sin egen variant, fjernsynskanalen MTV²⁷. Tidlig i 1981 kom også programmet *Night Flight* på luften på kabelkanalen USA Network og visningsmulighetene var nå allerede mye bedre. Og da MTV kom på luften forandret i august 1981 det alt.

Flere av Devo videoer ble, lenge etter at de ble laget, suksesser på MTV. MTV hadde ikke mange videoer å velge mellom da de startet sine sendinger, og ble derfor i starten, som Simon Reynolds har uttalt, "almost inadvertently radical" (2005: 531). Det var stort sett bare radikale artister med sterk visuell identitet som hadde laget musikkvideoer før MTV, som Devo, Talking Heads, The Residents, Serge Gainsbourg, Queen og David Bowie. David Byrne, frontfigur og videoregissør i Talking Heads, sa: "you could do a vaguely experimental film thing as cheaply as you possibly could, and if it was connected to a song, MTV would play it, because they needed stuff desperately in those days" (i Reynolds 2005: 532). Devo og Talking Heads ble derfor favoritter på MTV, samtidig med at en rekke britiske grupper²⁸, som Culture Club med Boy George, ble stjerner nesten over natten, også i USA.

²⁶ *Top of the Pops*, Storbritannias lengst-levende og mest sette musikkprogram, hadde en streng profil som gikk på at artistene måtte være *tilstede* og mime, på tross av at det nesten aldri var *live* fremføring. Noen unntak ble gjort for amerikanske grupper som ikke hadde tid til å komme eller britiske grupper som var på turné (blant annet Queen). Disse unntakene fra *Top of the Pops'* programkonsept utgjorde i stor grad den britiske visningskanalen for musikkvideoer på 1970-tallet.

²⁷ Omstendighetene rundt oppstarten av MTV virker i ettertid uklare. R. Serge Denisoff siterer både aktører som hevder at *Pop Clips* var svært viktig for MTV og folk som mener det motsatte og som hevder at Nesmith bevisst overvurderer sin egen posisjon (Denisoff [1988] 1989: 24f).

²⁸ Simon Reynolds hevder sågar at 75 prosent av MTVs program var britisk i starten, og omtaler fenomenet som en ny "British invasion" (kallenavnet på suksessen til The Beatles, The Rolling Stones, The Kinks, The Yardbirds, med flere, i USA på 1960-tallet) (2005: 531).

Fjernsynet var ikke det eneste visningsmediet for musikkvideoer tidlig på 1980-tallet. Rundt denne tiden ble nattklubber med videoprojektør en populær visningskanal for musikkvideoer. Godley & Cremes halvpornografiske video for Duran Durans "Girls on Film" (1980) ble laget spesifikt for klubber, hvor absurd sexisme kunne vises usensurert. Kevin Godley utdyper:

People are always accusing that tape of sexism, and of course they're right. Look, we just did our job: we were very explicitly told by Duran Durans management to make a very sensational, erotic piece that would be for clubs, where it could get shown uncensored, just to make people take notice and talk about it (Godley i Shore 1984: 86).

Den litt slappe ansvarsfraskrivelsen til tross, Godleys utsagn er et interessant uttrykk for makten videoklubbene hadde før MTV. Etter MTV ble klubbene mindre og mindre viktige, og en klubb som kun viser musikkvideoer skal man lete lenge etter idag.

På samme tid forsøkte plateselskapene å selge musikkvideoene på den nye oppfinnelsen hjemmevideo²⁹. Dette appellerte til plateselskapene av flere grunner. MTV hadde med basis i reklameeffekten overtalt plateselskapene til å gi bort musikkvideoene gratis (Shore [1984] 1985; Reynolds 2005). Ved å gi ut musikkvideoer på hjemmevideo kunne plateselskapene tjene penger *direkte*, ikke bare *indirekte* som med reklame. Rapporter fra tidlig salg var overbevisende. Sony ga ut en serie med det de kalte "video 45" (med referanse til 45 omdreininger i minuttet, en singleplates hastighet), og salget oversteget deres estimer med god margin (Shore [1984] 1985: 92). Plateselskapene kunne med dette også signalisere en *begivenhet*, blant annet med å utgi usensurerte videoer (som "Girls on Film"), eller langvideoer presentert i sin fulle lengde (som Michael Jacksons "Thriller" (Landis 1983)). Utover 1980- og 90-tallet dalte dette salget noe, men salgsvideoer av videoer som ble sensurerte av MTV ble jevnlig utgitt, som for eksempel Madonnas "Justify My Love" av Jean-Baptiste Mondino (1990) og Nine Inch Nails' "Closer" av Mark Romanek (1994). Dette dannet slik en visningsmulighet for videoer som ble erklært upassende for MTVs barne- og ungdomsvennlige format.

Den logiske forlengelsen av dette var *videoalbumet*, der det ble laget musikkvideoer for alle sangene på et vanlig musikkalbum (LP). En overraskende pionér på dette feltet var Serge Gainsbourg, som ved hjelp av regissør Jean-Christophe Averty laget sin *Histoire de Melody Nelson*, et fullstendig konsept- og videoalbum allerede i 1971 (inkludert på

²⁹ På denne tiden var det tre konkurrerende formater: VHS, Betamax og Laserdisc. Laserdisc forble et litt obskurt format for kjennere, mens Betamax dessverre ble utkonkurrert av det tekniske dårligere VHS. Slik forble situasjonen helt til DVD ble introdusert i 1997, på tross av flere forsøk på en digital massestandard (for eksempel Philips' CDI). DVDens fordeler var blant annet en samkjøring med DVD-ROM-stasjoner gjennom hjemme-PCer, slik at man kunne se video på PC. Dette gjorde at unge kunne se på uavhengig av stuesituasjonen (Scally 1999). Disse faktorene gjorde at DVD i løpet av få år tok over for VHS som enerådende i markedet.

Gainsbourg 2005). Mange av musikkvideoens senere grep er her tilstede, alt fra kreative videoeffekter som bluescreen og solarisering til utstrakt "lån" av kunsthistoriske motiver, blant annet av Robert Delvaux og Max Ernst³⁰. Dette albumet har imidlertid (såvidt jeg vet) ikke vært utgitt på video før en DVD-samling i 2005, og ble kun vist på fjernsyn i et spesialprogram i 1971 (noe som kan være grunnen til Gainsbourgs totale fravær i bøker om musikkvideoer). Hvis man ser bort fra dette isolerte tilfellet hadde kun video-samlinger blitt utgitt, og som vanlig var Devo først ute, med *Devovision: the Men Who Make the Music* (1979). Blondie var nest først med et helt album i videoversjon: *Eat to the Beat* (Mallet 1980). Det var på mange måter passende at et band med så sterk visuell identitet – mod-stil, *girl group* og punk i skjønn forening – skulle lage det første videoalbumet for salg. Like passende var det at den første virkelige suksessen var nevnte Michael Nesmiths *Elephant Parts* (Dear 1981).

Videoalbumet har imidlertid ikke blitt så populært som Nesmith og andre så for seg, men det har vært noen tilfeller opp igjennom årene – det siste eksempelet jeg kjenner til er Beyoncé's *B'Day* (Melina et al 2007). Det er dog mulig å se for seg en renesanse for denne genren hvis DVD-audio slår igjennom som format (dette formatet kan ha både en mono/stereo-lyddel, en surround-del og en DVD-videodel på én plate), men i skrivende stund virker dette lite sannsynlig grunnet lave salgstall.

3.2.3. Steve Barron: en auteur

I tråd med oppgavens problemstilling, er det interessant å se på en regissørs stil tidlig på 1980-tallet. Steve Barron gjorde kometkarriere tidlig på 80-tallet etter The Human Leagues "Don't You Want Me" (1981). Det er to hovedgrunner til dette: (1) Han fikk gode sanger å jobbe med; og (2) stilen var unikt tilpasset det nye mediet. Dette siste krever utdypning. Steve Barrons særpreg er en sterk bevissthet om problemstillinger rundt spørsmål om bilder i bilder og forskjellige virkeligheter, men uten å stjele som en ravn fra kunsthistorien, slik Russel Mulcahy, David Fincher og tildels også Annabel Jankel har gjort til sine varemerker³¹. Gjennombruddet, "Don't You Want Me", er egentlig et litt dårlig eksempel i så måte, siden denne er en slags kunsthistorisk pastisj eller *homage* til Francois Truffauts *La nuit américaine* (1973). Den forestiller bandet synge teksten (lip-sync, men ingen instrumenter) på settet til en

³⁰ Lånene i dette tilfellet er svært "ærlige" da Gainsbourg og Jane Birkin går rundt – og rundt *i* – de faktiske maleriene ved hjelp av videoeffekter, og maleriene står også oppført på rulleteksten til slutt.

³¹ Mulcahy innrømmer det selv i intervjuer (se Shore [1984] 1985) og David Finchers stjeling/sitering er godt dokumentert (se Demopoulos 1996). Annabel Jankel siterer blant annet Joan Mirós malerier i videoen til Donald Fagens "New Frontier" fra 1982 (laget med Rocky Morton).

filminnspilling og hvis man følger nøye med kan man se at det står "le league humain" på settet, noe som er Barrons eksplisitte påpekning av hvor inspirasjonen er hentet fra. Sangen er sunget som to monologer som forteller samme historie fra henholdsvis en mann og en kvinnes synsvinkel og formen på sangen passer utmerket til videoformatet. Som prikken over i'en er videoen filmet på profesjonell 35-millimeters film, noe som var nødvendig for å opprettholde illusjonen av filminnspilling (Reynolds 2005: 334). Videoen er smart utført: Parallelt med de selv-refleksive aspektene ved videoen i seg selv, speiler videoen sangteksten. "Don't You Want Me" er en humoristisk sang om hvordan den ene av de to kvinnelige vokalistene ble med i The Human League. Han synger om at hun var en stakkarslig bartender da han møtte henne og hun ville ikke vært noe uten ham; hun synger om at hun ville blitt noe stort uansett, det at hun var bartender spiller ikke noen rolle.

Etter dette steg Barron i grader og budsjett og spilte inn blant annet Michael Jacksons verdensgjennombrudd, "Billie Jean". Men den neste videoen jeg skal se på er a-has "Take on Me" (1985a). Denne blir stadig – og fullt fortjent – kåret til en av tidenes beste musikkvideoer (i en stor VH1-kåring ble den nummer 2). Videoen omhandler en jente på en café som leser tegneserier da tegneseriefiguren (Morten Harket) plutselig henvender seg til henne og trekker henne inn i en skisseaktig tegneserieverden tegnet med blyant. Interessant nok ser de seg selv i "live action"-film gjennom et vindu, noe som viderefører "parallell verden"-elementene man så i "Don't You Want Me". Her er det gjort helt bokstavelig.

Den siste musikkvideoen av Steve Barron jeg skal se nærmere på er Dire Straits "Money for Nothing" (1985b). Interessant nok har denne sangen allerede mange av tekst-i-teksten-kvalitetene som er typisk for Barrons arbeid. Sangen åpner med at Sting, som er gjestevokalist på denne sangen, synger "I want my MTV"³². Etterhvert begynner sangen ordentlig med Mark Knopflers stemme, og han "spiller" en kjøkkenmontør eller flyttemann som "kommenterer" Stings stemme og mener at MTV-stjernene ikke jobber på ordentlig ("play the guitar on the MTV / (...) that ain't workin'") og får "money for nothing and chicks for free". Det forblir hele tiden litt uklart om Knopflers sympati ligger hos MTV-stjernen eller hos flyttemannen, men i alle fall blir det ironisk siden Knopfler nettopp spiller "guitar on the MTV" i denne og tidligere videoer. I Barrons video er denne dualiteten tatt enda lengre, med hovedhandlingen (flyttefolkene) i klumpete datagrafikk som ser på *live action*-fjernsyn der Knopfler og Dire Straits opptrer på MTV. Det er morsomt, og det bidrar etter min mening til å

³² Dette er en direkte referanse til MTVs store reklamekampanje fra 1982. Siden MTV ikke var implementert i på langt nær alle kabelpakkene rundt i USA (blant annet dekket de ikke New York eller Los Angeles), oppfordret stjerner som Pete Townshend og Mick Jagger folket til å *kreve* MTV av sin lokale kabeloperatør (se Shore [1984] 1985: 91).

forbedre sangens noe uforløste potensial i denne retningen og gjøre sangen enda mer paradoksal (se forøvrig Lorch 1988 for en dypere analyse).

Selv gjennom disse mini-analysene kan man konkludere at Steve Barron har noen temaer som går igjen i hans kunstneriske virke, og at han derfor kan betraktes som en *auteur*. Han er langt fra den eneste autoren på 1980-tallet – Michael Shore skrev en hel oversikt over regissører han mente burde kalles *auteurs* allerede i 1984 – men han er et godt eksempel på en regissør som fikk stor *mainstream*-suksess og samtidig holdt på sitt eget uttrykk, et uttrykk som best kan beskrives som en selv-refleksiv utforskning av rammene for musikkvideoer.

3.3. 1990-tallet

Anyone who came of age in the early-to mid '90s understands the psychic heft of the music video. We huddled in basements and family rooms, barely awake at 1 a.m. on Sunday nights, volume as low as we could stand it, chewing fistfuls of cereal straight from the box, waiting, eagerly, for MTV's 120 Minutes to roll out its detritus: all the videos the network's producers deemed unfit for less-alienating timeslots. It was the peak of alternative music, and 120 Minutes became our portal onscreen, a handful of directors laid down the sonic iconography of an entire generation (Petrusich 2005).

Amanda Petrusich' beskrivelse, fra musikkbladet *Paste*, gir et interessant bilde av flere forhold. For det første gis det et bilde av 1990-tallets "alternative music" som *avant-garden* innen popmusikken og musikkvideoene innen "alternative music" som *avant-garden* innen musikkvideoer; en håndfull regissører skaper en hel generasjons "soniske ikonografi". *Avant-garden* er her, som *avant-garder* flest, ikke spesielt populær – de håpløse sendetidspunktene taler for seg³³ – men en hel generasjon blir likevel påvirket. Petrusich fortsetter: "By the millennium's close, music had a brand new parlance, and a revolutionary look to go with it" (Petrusich 2005).

Det er imidlertid et poeng Petrusich ikke nevner, nemlig at 1990-tallet var et tiår da "alternative music" ofte solgte svært godt. Fiona Apple og Radiohead – som Petrusich nevner i hovedteksten – solgte henholdsvis 2,7 millioner eksemplarer (av *Tidal* (1996)) og nærmere 3 millioner eksemplarer (av *OK Computer* (1997)). Det disse tallene mest av alt viser er altså hvordan MTV kan sies å ha hatt en snever definisjon av hva som er kommersielt (se også del 4.1).

3.3.1. Nybølgen

³³ I tillegg kom programkonseptet *120 Minutes* fra det frittstående MTV Europe, før det ble eksportert til MTVs hjemland USA, noe som gjør den "upopulære" statusen enda sterkere (se Movin og Øberg 1990).

Petrusich' formulering er innledningen til et intervju med Mark Romanek, Anton Corbijn, Stéphane Sednaoui og Jonathan Glazer i forbindelse med utgivelsen av den andre delen av Directors Label-serien i 2005. At disse, sammen med de tre første i serien, har vært med å prege det man kan kalle 1990-tallets musikkvideo-nybølge, er det liten tvil om.

Å oppsummere 1990-tallets musikkvideoer er en umulig oppgave, og jeg har heller ikke tenkt til å forsøke det her. To trender kan likevel med stor grad av sikkerhet påpekes. (1) De fleste dyktige musikkvideoregissører beveget seg, grunnet sin habitus³⁴, mot "avant-garden" (som i Petrusich' eksempel); og (2) det tekniske formspråket i denne gruppen beveget seg i en mer "filmatisk" retning, med mindre bruk av videoeffekter og større grad av opptak på film, enten 35- og 16-millimeter.

Når man ser på musikkvideoene til alle disse syv, er det første man legger merke til hvor visuelt slående de er. Michel Gondrys eksentriske stil er svært formbevisst, også når den ikke er konvensjonelt "vakker", og hans animasjonsteknikker er slående utførte. Anton Corbijn, Spike Jonze og Stéphane Sednaoui har alle bakgrunn som fotografer – med svært forskjellige stiler, men de har alle en svært *iøyenfallende* stil. Chris Cunningham er både tegner og designer av robotikk og spesialeffekter og jobbet med Stanley Kubrick på hans uferdige prosjekt *A.I.: Artificial Intelligence* (senere filmatisert av Steven Spielberg). Dette har gitt ham et spesielt blikk på musikkvideoregi. Jonathan Glazer og Mark Romanek har derimot jobbet med et *glossy* filmbilde, på svært forskjellige måter. Man kan hevde at Romaneks intense fargebruk – og i noen tilfeller høykontrast sorthvittbruk – har vært skoledannende innen 1990-talls musikkvideoen. Lignende dype farger ble tildels benyttet av Glazer, men disse to har kun overfladiske fellestrekk da Glazer bruker dem i et helt annet formspråk. Ekstra tydelig blir dette i Glazers "Rabbit in Your Headlights" med UNKLE (1998), en religiøs parabel i en trafikkert veitunnel der Glazer kombinerer non-diegetisk musikk (med varierende lydnivå) med diegetiske lydeffekter og dialog og skaper et unikt filmmusikalsk uttrykk. Mange flere dyktige og interessante musikkvideoskapere hadde sitt virke på 1990-tallet, blant andre Jean-Baptiste Mondino (tidlig på 90-tallet), Graham Fullers favoritt Steve Hanft (på midten av 90-tallet) og Dawn Shadforth (rundt tusenårsskiftet), men disse er det ikke plass til å gå inn på her.

3.3.2. Appropriering eller plagiat?

³⁴ Svært mange musikkvideoregissører har enten kunstkoleutdannelse eller i det minste en sterk kunstinteresse ifølge Shore ([1984] 1985) og Movin og Øberg (1990).

David Fincher er idag mest kjent for sine spillefilmer, blant andre *Alien*³, *Se7en*, *The Game*, *Fight Club* og *Zodiac*, men gjennom 1980- og det tidlige 1990-tallet var han en av de toneangivende musikkvideoregissørene og bidro til å popularisere det man kan kalle den kunsthistorie-alluderende musikkvideoen. I 1990 laget han Madonnas video "Vogue" så lik forbildene, gamle motebilder av Horst P. Horst og Don English, at det er nesten umulig å se forskjell (se Demopoulos 1996). Russell Mulcahy og andre 1980-tallsregissører siterte også i stor grad – og Peter Wollen hevdet som nevnt allerede i 1986 at musikkvideoen var en typisk postmoderne form fordi formen ofte "plunders the image-bank" (1986: 168) – men David Fincher tok dette lengre enn 1980-tallsgenerasjonen. Maria Demopoulos' artikkel (1996) om plagiat innen musikkvideoer – hun mener mange regissører har krysset grensen mellom referanser og appropriering på den ene siden og plagiat på den andre – tar i stor grad for seg Fincher og Mark Romaneks plyndring av "the image-bank" i sin jakt på slående bilder. Hennes største innsigelse mot denne praksisen er maktrelasjonen: hverken folk flest eller *record executives* har kunstutdannelse og de kjenner derfor ikke nødvendigvis igjen kilden.

Romaneks bruk av Joel-Peter Witkins fotografier i Nine Inch Nails-videoen "Closer" (1994) er Demopoulos' skrekkeeksempel. Imidlertid har Romanek selv vært den første til å påpeke at han har "referert" ikke bare Witkin, men også en mengde andre kunstnere, og på svært direkte måter (noe Demopoulos ikke har sett). Romanek beskriver på en dagligdags måte hvordan han "was flipping through a book by a photographer named Ruth Thorne Thompson" for inspirasjon, og at de store oksekjøtt-stykkene er direkte hentet fra et Francis Bacon-maleri. Han fortsetter: "You know that image of the woman with the eggs balanced spinning on her fingertips, that's actually a detail, a tiny detail, from a really complicated painting by Rudolf Hausner (...)" (alle sitater fra Romanek 2005: DVD-bonusmateriale).

At Demopoulos ikke kjente igjen dette er kanskje ikke så rart. Jeg har selv mellomfag i kunsthistorie og har bare såvidt hørt om Hausner og Witkin og ville ihvertfall ikke kjent igjen små detaljer fra bildene deres. Francis Bacon-sitatet hadde jeg en vag følelse av å ha sett før (noe som viste seg å være riktig), mens Thorne Thompson hadde jeg aldri hørt om eller sett. Noe av bakgrunnen for appropriering innen kunst, er å sette noe kjent inn i en ny ramme, gjerne for å undergrave originalverkets autoritet, slik for eksempel kunstneren Barbara Kruger har benyttet denne kunstneriske strategien (se Kruger ([1982] 2003 for en teoretisering av denne strategien). Witkin selv benyttet også denne strategien ved sin inkorporering av klassiske motiver i sitt totale uttrykk (Demopoulos 1996). Men dette er ikke slik Romaneks video fungerer, tvert imot var sitatene bortimot umulig å oppdage, selv for en med kunsthistorieutdannelse. Romanek har da også en lang historie i appropriering – blant annet i

Madonnas "Bedtime Story" (1995) – og han skjuler altså heller ikke denne informasjonen i etterkant. Romanek sa dette om "Bedtime Story":

I went crazy, frankly, doing reference research on... on surrealism, but tried to avoid the kind of cliché surrealists that are always touched upon, like Dalí or Man Ray or something, and I searched out very specifically a lot of the female surrealist painters and at the time there was quite a strong group of female surrealists (Romanek 2005: DVD-bonusmateriale).

Han nevner ikke navn, og jeg har heller ikke satt meg ned og studert sitatbruken i denne videoen. Likevel er budskapet klart. Han nevner videre at det også er en del Lucian Freud- og Andrej Tarkovskij-sitater i videoen. Så hører han tydeligvis hva han er i ferd med å si, og legger til som en påpekning: "And a lot of original stuff too" (Romanek 2005: DVD-bonusmateriale).

Stéphane Sednaoui er skeptisk til denne fremgangsmåten. I et foredrag på New York University Film School uttalte han at han unngikk å referere til fotografer fra hans egen generasjon, og nevner at det å gå på biblioteket og åpne en bok å si "Oh! that would be cool for my music video!" (Sednaouis formulering) er helt vanlig blant musikkvideoregissører. "You watch a music video and you know that they probably went to a library, like, two weeks before (...). It's a reference, but that... what is a reference and what is [liten pause] stealing?" (begge sitater fra Sednaoui 2005: bonusmateriale)³⁵.

Sednaoui forsøker å unngå det Demopoulos ganske enkelt kaller "plagiarism". Dette er imidlertid ikke bare et problem innen musikkvideofeltet – selv om Demopoulos hevder det er her, i det hun kaller "the Wild West of filmmaking", problemet er størst. En tekstboks i hennes artikkel, viser at skaperne av spillefilmen *12 Monkeys*, i skrivende stund (1996), var i ferd med å inngå forlik med kunstneren Lebbeus Woods for tyveri av utseendet til et sett. Et senere eksempel har vist at tegneserieskaperen Grant Morrison vurderte å saksøke Andy og Larry Wachowski, skaperne av *The Matrix*-filmene (1999-2003), for å ha stjålet både historie og designidéer fra Morrisons serie *The Invisibles*³⁶. Wollens postmoderne prinsipp om plyndring av "the image-bank" gjelder med andre ord også spillefilmen. Wollen nevner også den skriftlige varianten av dette, nemlig "the word-hoard". Også her har *The Matrix* utmerket seg. Flere direkte og litt tvilsomme tyverier av Jean Baudrillards idéer – Baudrillard var ikke smigret – sto her side om side med den ukrediterte "inspirasjonen" brødrene fikk fra en episode av *The Twilight Zone* (se Onsager 2003 for eksempler).

³⁵ Jeg har forsøkt å transkribere Sednaouis svært gebrokne muntlige engelsk så godt som mulig, og tar forbehold om at jeg kan ha hørt enkeltord feil. Meningen er likevel klar.

³⁶ Se for eksempel sammenligningen på nettsiden <http://www.fortunecity.com/tatooine/niven/142/recycleb/rb40.html>.

Dette er selvfølgelig vanskelig for dem det gjelder, men hva er implikasjonene for den jevne seer? For det første kan man hevde at sitering – uten hverken kildehenvisning (som hos Serge Gainsbourg, se del 3.2.2) eller approprieringens vanlige autoritetsundergravende funksjon³⁷ – er et overtramp mot folks rettferdighetsfølelse. For det andre får man en jevn strøm av svakt omfortolkede gamle bilder, noe krikeren Graham Fuller beklaget seg over med den minneverdige sammenligningen "the visual equivalent of reheated food" (Fuller 1996).

Oppvarmet restemat kan være godt noen ganger, men den utmerker seg først og fremst ved å være enkel og praktisk, og Fullers simile blir ekstra treffende siden maten som regel var best da den ble laget første gang. Jeg legger altså, i likhet med Fuller, originalitet til grunn for kvalitetsbedømmelser innen musikkvideoer. Dette behøver ikke være et absolutt prinsipp, siden jeg vil hevde at appropriering *med en kritisk intensjon* kan være svært interessant. Det er imidlertid min oppfatning at musikkvideoene "Closer" og "Bedtime Story" ikke har denne kritiske dimensjonen, og slik ender opp, ikke bare som svake kvalitetsmessig, men også som etisk tvilsomme.

3.3.3. Arven etter 1990-tallet

Det er min oppfatning at 1990-tallet representerte både det beste og det verste innen musikkvideoformen. Dette har jeg forsøkt å vise gjennom en kort redegjørelse av de syv musikkvideoskaperne som er antologisert av Palm Pictures, etterfulgt av en drøfting av approprieringsbegrepet i forbindelse med Mark Romaneks videoer.

³⁷ Man kan argumentere for at det er dette prinsippet som er i aksjon på plateomslaget til The Residents' *Meet the Residents* ([1974] 2003), som viser en retusjert utgave av The Beatles' *Meet the Beatles* istedet for et gruppeportrett av The Residents selv. Man kan også hevde at Spike Jonzes musikkvideo "Buddy Holly" med Weezer (1994) er basert på noe av den samme impulsen ved sin appropriering av den enormt populære fjernsynsserien *Happy Days* (1974-1984).

4. Musikkvideoformen

Det har vært gjort mange forsøk på å definere hva en musikkvideo egentlig er. Er det kun en reklame for et produkt (plateinnspilling) eller har det en egenverdi? Og er det mulig å typologisk dele inn ulike musikkvideoer i forskjellige grupper?

4.1. MTV og reklameaspektet

Musikkvideoregissøren Lynn Kippax, jr. beskriver musikkvideoen som reklame: "They're commercial devices to attempt to get teenagers to spend their hard earned McDonald's money on records, tapes, or CDs" (Lynn Kippax, jr. i Gow 1992b: 35). Likevel velger Joe Gow å motsi sin egen kilde ved å påpeke at

(...) the usual practice is to unobtrusively superimpose the title of the album being promoted upon the screen for a few seconds at the beginning and end of each clip. What's more, unlike most advertisements, the typical music video can be watched again and again, with little of the type of fatigue, or "burnout," that results from several viewings of the same TV commercial. This has led many video makers to offer their productions on videocassettes for sale directly to viewers – a practice unheard of in the advertising world (Gow 1992b: 35f).

Gows poeng går så direkte på sakens fakta at det er lett å overse det. Ikke bare selges musikkvideoer ofte *som et eget produkt* (se også del 3.2.2), noe som underminerer den konkrete reklamefunksjonen, men produktets navn blir kun gitt i forbifarten og man kan slik lett gå glipp av det. Utfra dette blir det mer hensiktismessig å tenke på musikkvideoer som selvstendig musikkinnslag eller som et kort fjernsynsprogram enn som reklame.

Et annet viktig poeng som sjelden blir nevnt i tekster som skråsikkert erklærer at musikkvideo er reklame, er at når man ser og hører en musikkvideo både ser og hører man det faktiske produktet i sin totalitet. En såperekklame gjør at man får lyst til å kjøpe såpe, men den gir en ikke såpe i virkeligheten. En musikkvideo gir en seer *den virkelige musikken*, og fungerer således kun som reklame hvis man av dette får lyst til å *eie* det immaterielle produktet musikk faktisk er. Jeg kjenner flere ivrige radiolyttere og musikkvideoseere som sjelden kjøper musikk, og dette er kun mulig fordi radio og fjernsyn tilbyr hele det uavkortede produktet én gang, og i mange tilfeller kan man også være sikker på å høre sangen snart igjen. Musikkvideo (og radiospilling) fungerer slik på en annen måte enn reklamer flest, og dette er det verdt å dvele ved.

Marsha Kinder definerer musikkvideoens status som reklame, men med én viktig distinksjon: *All* fjernsynsproduksjon er reklame, ifølge Kinder, siden fjernsynets viktigste oppgave er å bruke programmene til å selge annonsetid (1984: 5). Det potensielt interessante i dette synet, der hun følger Nick Brownes tese om at reklamen er den primære fjernsynsteksten og det redaksjonelle innholdet er den sekundære (referert i Kinder 1984: 5), blir dessverre tatt svært langt da hun hevder at

MTV exposes the "supertext" by erasing the illusory boundaries within its continuous flow of uniform programming and reveals the central mediating position of advertising by adopting its formal conventions as the dominant stylistic (Kinder 1984: 5).

I tillegg til å gjøre et raskt hopp fra tekst til visningskanal uten problematisering, gis her MTV en "oppdragende" funksjon, ved at MTV trekker reklamen så langt at den avslører ("exposes") strukturen ("the 'supertext'") til visningskanalen. Det er også verdt å nevne at dette ikke kan appliseres i særlig grad utenfor amerikansk fjersyn. BBCs visning av Queens "Bohemian Rhapsody" regissert av Bruce Gowers (1975), førte i stor grad til at dette ble en hit, men den ble altså vist på reklamefritt, lisensfinansiert fjernsyn. Mon tro hvilken "supertekst" den da "avslørte"?

Alt i alt gir Kinders postulat en litt emmen smak av Marshall McLuhans berømte formulering om at innholdet i medier er "the juicy piece of meat carried by the burglar to distract the watchdog of the mind" ([1964] 1994: 32), bare omsatt til en slags kritisk ny-marxistisk medieteorier. Ved å sette likhetstegn mellom musikkvideoer og MTV ser man helt bort fra at kanalen ble startet som en konsekvens av musikkvideoens eksisterende popularitet på enkeltprogrammer som *Pop Clips* (diskutert i del 3.2.2) og at de hadde en lang historie også utenom fjernsynsmediet.

Jeg vil altså på det sterkeste advare mot et slikt reduktivt syn på den enkelte medieteksten. Det er dette som gjør enkelte akademiske tekster om musikkvideoer til en slags genihistorie om Robert Pittman³⁸, MTVs første sjef, uten å ta hensyn til at Pittman tross alt bare ville lage en egen visningskanal for en form som allerede fantes, attpåtil på basis av omfattende markedsundersøkelser. Pittman valgte også å følge rådene fra disse i så stor grad at MTV endte opp som baktunge og ufrivillig rasistiske, da de kun viste soul- og rhythm & blues-influert musikk hvis genren var "appropriert" (noe som i dette tilfellet kan kalles "utvannet") av hvite artister som Hall & Oates (se blant andre Shore [1984] 1985). Bakgrunnen for dette var at MTV fulgte malen fra radio, der "formatting"-konseptet tilsa at man kun skulle spille én genre. Forskjellen, som MTV var trege med å forstå, var at de ikke

³⁸ E. Ann Kaplan bruker ordet "genius" (1987: 2).

hadde konkurranse i nevneverdig grad. De kunne derfor spille soul uten at for eksempel rockerne flyktet til en annen kanal (se for eksempel Williams 2003), det var ingen annen kanal å flykte til. Det at det første MTV-programmet som fokuserte på hiphop (allerede da en svært populær genre), *Yo! MTV Raps*, ble produsert av det lille frittstående MTV Europe (se Fran Duffy sitert i Movin og Øberg 1990: 101) og deretter eksportert til USA sier det meste om hvor fremtidsrettet MTVs tidlige ledelse var, spesielt siden så godt som all musikken som ble vist og omtalt på programmet var amerikansk. Sjelden har ordtaket "å gå over bekken etter vann" kommet mer til sin rett. Andrew Goodwin påpeker også at seertallene gikk opp etter at Pittman trakk seg fra stillingen i 1986 (1993: 53), noe som kan bety at Pittman og den tidlige ledelsens ensidige fokus på radio i planleggingen av kanalen var så snevert at det til og med gikk utover "bunnlinjen".

Reklameaspektet har blitt mye berørt også av andre enn Kinder, delvis på bakgrunn av at MTV fikk vise musikkvideoer uten å betale for dem. Kanalen presterte altså kunststykket å få en annen part (platebransjen) til å supplere bortimot hele kanalens innhold uten å betale. Bakgrunnen for dette var nettopp reklameeffekten MTV overbeviste platebransjen om at videoene ville få. Det er her logisk å anta at MTV hadde tatt med i betraktningen at amerikansk platebransje i flere årtier hadde drevet med smøring av radiostasjoner (såkalt "payola") for å få radiostasjonene til å spille spesielle artister (dette er etablert praksis og den siste amerikanske payolaskandalen fant sted så sent som i 2005 (se for eksempel Teather 2005)). Platebransjen hadde altså gode penger å avse til *lovlig* reklamevirksomhet som musikkvideoproduksjon, og MTV må ha virket som et forlokkende alternativ.

Historisk er det altså liten tvil om at MTV var svært viktig. Likevel har denne betoningen av visningskanalen over enkeltteksten ført til mange overforenklinger og rotete forskning. E. Ann Kaplan skrev: "What I have to say about rock videos only applies directly to their presentation within the MTV context" (1987: 1). Hvorfor? Jo, før MTV var musikkvideoer "largely tapes of live performances" (1987: 2). Kaplan finner ett unntak: "Strawberry Fields" [sic] med The Beatles. Et raskt blick på svært kjente eksempler innen musikkvideohistorien er nok til å konkludere med at Kaplans analyse ikke på noen måte stemmer med virkeligheten. Tvert imot finnes det en klar presedens fra før MTV for så godt som hver eneste presumptivt nyskapende musikkvideo, noe jeg har vist i den historiske oppsummeringen. Johnny Hallydays "Je m'accroche à mon rêve" er langt fra alene som fullt utarbeidet musikkvideo med assosiativ montasje, og jeg vil hevde at utvalget fra del 3.1.1 og 3.1.2 er nokså estetisk representativt for de musikkvideoer og Scopitone-klipp jeg har sett. Faktisk har jeg hatt store problemer med å finne helt enkle performance-klipp, som Kaplan

mente var så vanlige, fra før MTV. Hverken The Beatles, The Kinks, The Who eller The Rolling Stones, fire av 1960-tallets mest kjente grupper, spilte inn én eneste enkel performance-video – og de fleste av disse har ikke engang miming til teksten, noe som er et klart minimum for å kunne kalles en performance-video³⁹.

Denne insisteringen på MTV som det eneste viktige får oppegående analytikere som Joan D. Lynch til å komme med faktafeil: Hun hevder at musikkvideoen ble født i 1980 (Lynch 1984: 53). Dette er ikke riktig selv i et MTV-perspektiv – for å ta et opplagt eksempel ble den første musikkvideoen MTV viste ved starten 1. august 1981, The Buggles' "Video Killed the Radio Star" av Russell Mulcahy, produsert i 1979. I tillegg tar ikke denne sammenblandingen av tekst og visningskanal høyde for at forutsetningene for visning av musikkvideoer brått kan endre seg – idag viser for eksempel MTV relativt lite musikkvideoer og realityprogrammer som *I Want a Famous Face*, *Pimp My Ride* og *Cribs* har overtatt mye av sendeflaten – og andre visningskanaler, i fjernsynet eller andre steder, kan overta funksjonen som primær visningskanal.

Det er altså grunn til å frigjøre musikkvideoforskningen fra MTV, og ikke bare siden MTV selv i stor grad har frigjort sin egen programmering fra musikkvideoen. MTV fortjener sin store plass i musikkvideoens historie fordi kanalen gjorde en eksisterende form svært populær på kort tid og slik kan ha endret måten platebransjen fungerte på (se for eksempel Straw 1993). Men hvis man, som jeg gjør, analyserer regissører og de formale karakteristika som finnes i formen, er det på tide å heve blikket. Formen eksisterte før MTV, og den vil fortsette å eksistere etter at Viacom finner det for godt å legge kanalen ned. Jeg vil i det neste se på ulike måter formen kan forstås på.

4.2. Typologier: Lynch, Kinder og Strøm

Teoretikere har forsøkt å gi svar på både musikkvideoens røtter og hvordan videoen kan klassifiseres i genre. Noen av de tidligste svarene jeg har funnet skriver seg fra MTVs tidlige dager på begynnelsen av 1980-tallet. Det var da interessen for formen eksploderte, også innen academia. Det tidligste eksemplet jeg har funnet er i en kort artikkel av Joan D. Lynch fra 1984. Lynch deler inn i tre hovedformer ("basic structures"): (1) Videoer som er *centered on*

³⁹ The Kinks' "Dead End Street" (ukjent regissør) (1966) og The Whos "Happy Jack" av Michael Lindsay-Hogg (1966) er rent narrative videoer (i "Dead End Street"s tilfelle også med assosiativ stillbildemontasje av fattigdom) uten fremføring og skulle være tilstrekkelig for å motbevise Kaplans påstand.

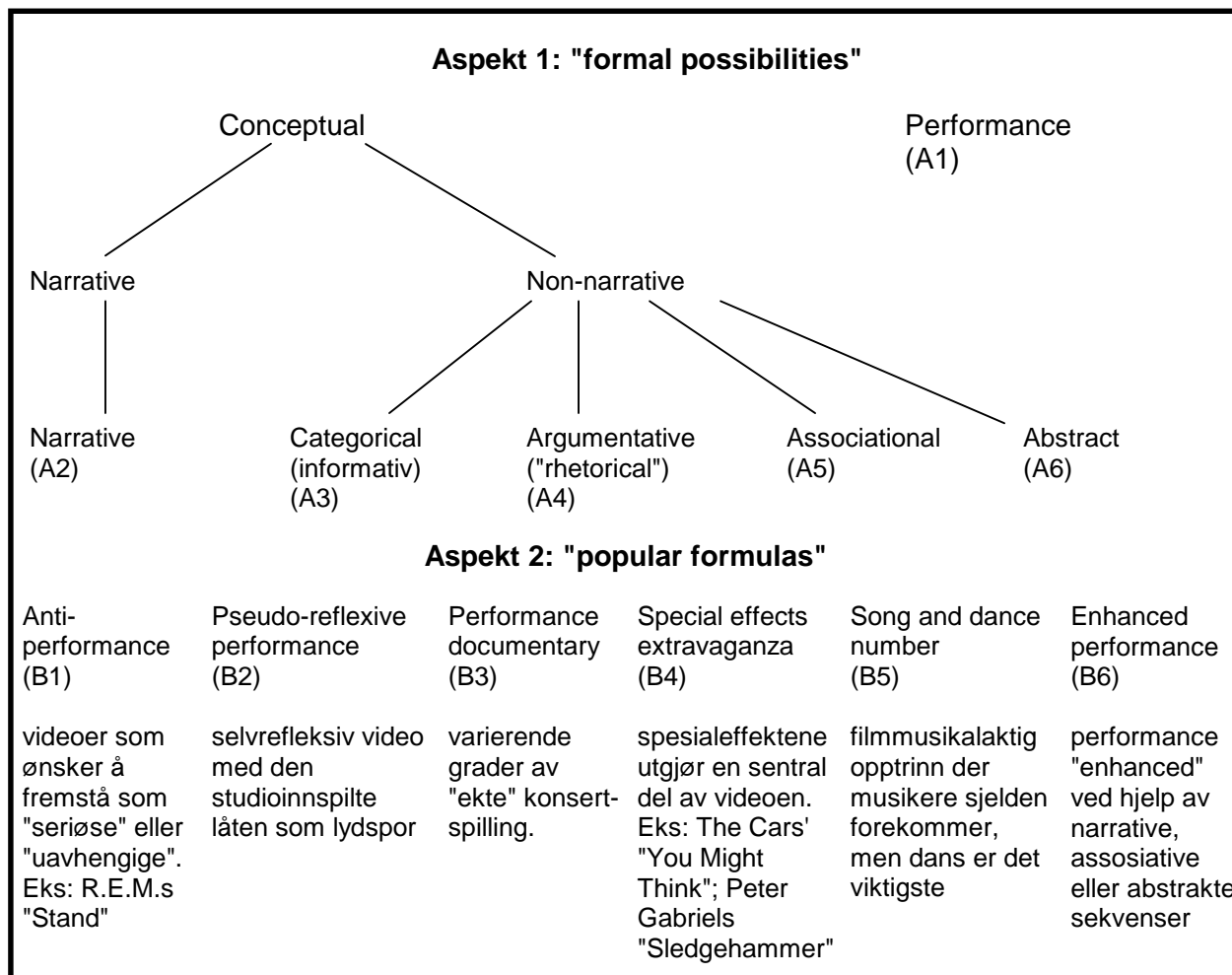
the performance itself; (2) *narrative videos*; og (3) videoer som er *strongly influenced by experimental film* (Lynch 1984: 54).

Denne inndelingen ligner på den mer siterte inndelingen Marsha Kinder gjorde senere samme år. Lynchs inndeling hadde opplagte mangler, i særdeleshet den litt pussige tredjekategorien. Er den selv eksperimentell eller bare influert av eksperimentell film? Kinder valgte istedet å definere den tredje kategorien som karakterisert av "dreamlike visuals" (Kinder 1984: 4f og 9f) og hun benytter en variant av det psykoanalytiske begrepsapparatet for å betone likheten med drømmen. Kinder avviser imidlertid den klare parallellen til surrealismen som ofte blir trukket i forbindelse med musikkvideoer. Den historiske surrealismen brukte etter Kinders syn drømmebilder som en radikal strategi mot *bourgeois* ideologi, mens popsurrealismen bruker drømmebilder for å kultivere en narsissisme som "promotes our submission to bourgeois consumerism" (1984: 5). Et problem dukker imidlertid raskt opp: Er det musikkvideoen som sådan som er drømmeaktig eller er det MTV som visningskanal som er det? Dette er vanskelig å vite i Kinders begrepsapparat. I en analyse av blant andre Duran Durans "The Reflex" av Russell Mulcahy (1984) beskriver hun musikkvideoen som drømmeaktig, mens senere i artikkelen beskriver hun hvordan den fragmenterte og disruptive strukturen til MTV kan sammenlignes med drømmefasens "rapid eye movement" (1984: 13).

Gunnar Strøm (1989) følger Kinder et stykke på vei, men velger å tone ned drømmeaspektet til fordel for en mer formalt rettet analyse av denne formen musikkvideoer som "kollasj"-orientert. Strøm gir ikke noen forklaring på hvorfor han bruker begrepet kollasj, annet enn at han beskriver formen som "assosiativ" og med "kjapp klipprytme" og "mangel på struktur" (1989: 98). Han beskriver videre formen som inspirert av Sergei Eisenstein og det russiske konseptet "montasje", men hevder samtidig at kollasjvideoen er "ei usammenhengende assosiasjonsrekkje" (1989: 99). Hvis man følger Strøm så langt benytter altså denne musikkvideoformen et språk hentet fra russisk filmatisk formalisme, men blottet for dennes krav til innhold.

4.3. Joe Gows typologi

En annen inndeling ble gjort av Joe Gow i 1992. Jeg skal i det neste beskrive denne i detalj, siden det er denne modellen jeg tar utgangspunkt i i analysedelen. Jeg har også laget en skjematisk fremstilling av denne typologien.



Figur 1: Skjematisk fremstilling av Gow (1992a).

Gow deler musikkvideoformen i to aspekter: (A) *formale muligheter* og (B) *populære formler* ("formal possibilities" og "popular formulas"). Det interessante ved denne inndelingen er at Gow tar høyde for at formale muligheter ikke er det samme som formlene eller konvensjonene man velger å fylle dem med. Slik forblir det første aspektet stabilt, mens det andre ikke er en uttømmende liste over formler og genrekonvensjoner, men en liste som kan utvides eller modifiseres. Han kaller dette også "recurring formulas" og "emerging genres" andre steder i artikkelen, noe som betoner at de er iferd med å utkrystallisere seg og at man ikke her snakker om evige sannheter. Eksempelvis kan man tenke seg at en hypotetisk *informativ* ("categorical") video ville skape problemer for skjemaene til Lynch og Kinder, men hos Gow er det muligheter for utvidelse av B-aspektet til å gjelde nye genre/formler.

4.3.1. Formale muligheter

Det første aspektet først: Gow deler inn de formale mulighetene i to hovedgrupper, *performance* og *conceptual*. *Performance* ("fremføring") (A1) tør være selvforklarende. Selv om mulighetene er mange innenfor performance-videoer, ligger den arketyperiske formale muligheten som basis. Denne formen lar seg derfor best forklare ved å vise til de forskjellige konvensjonene som har utkrystallisert seg over tid.

Conceptual er et vanskeligere begrep. For det første er det ikke særlig dekkende. "Konseptuell" kan bety nesten hva som helst. Likevel kan dette begrunnes med at det er et sekkebegrep som dekker former som har lite til felles. Gow skiller her mellom fem underformer av det konseptuelle, en typologi han låner fra David Bordwell og Kristin Thompsons *Film Art* ([1979] 2001), der all videre informasjon om de fem formene er hentet fra.

Den første er en egen form: den narrative (A2). Denne formen følger de narrative grunnprinsippene for klassisk fortellende film så langt det innen formen lar seg gjøre. Disse normene er godt definerte av flere forskere, blant annet av Bordwell og Thompson ([1979] 2001), og består blant annet av kontinuitetsklipping og overholdelse av den såkalte 180-gradersregelen, samt bruk av diegetisk lyd. Dette siste er det eneste av punktene som sjelden overholdes innen den narrative konseptuelle musikkvideoen.

De fire siste undergruppene av *conceptual video* er alle ikke-narrative. De to første gruppene finner ikke Gow i musikkvideoen: *categorical* (A3), en slags informativ opplysningsform man vanligvis finner i dokumentarfilmer⁴⁰, og *argumentative*⁴¹ ("argumenterende") (A4), som man også gjerne finner i dokumentarer, for eksempel i Michael Moores *Roger & Me* (1989).

En mer vanlig form innen musikkvideo er den *assosiative* (A5) ("associational"). Bordwell og Thompsons eksempel på denne formen er Bruce Connors *A Movie* (1958), der Conner approprierer funnet billedmateriale til en ny helhet og utfordrer seeren til å lage sine egne sammenhenger. Bordwell og Thompson finner sammenhengen i filmen assosiativ siden Connors klipping ikke forteller en historie, men snarere fungerer ved å følge andre sammenhenger enn de rent narrative og kausale ([1979] 2001: 138-144). Interessant nok har Connors film flere musikkvideoaktige trekk siden han bruker Ottorino Respighis klassiske musikkverk "Pini di Roma" fra 1924 som lydspor. Dette hjelper Conner i den vanskelige jobben det er å strukturere en film basert på funnet billedmateriale. En lignende film laget

⁴⁰ Det er imidlertid mulig å problematisere dette ved å hevde at bandfremføring (A1) formidler "informasjon", og slik har elementer av "categorical form". Jeg har likevel valgt å holde dette utenom.

⁴¹ Denne heter hos Bordwell og Thompson "rhetorical", noe Gow velger å bytte ut siden han mener at all form er retorisk. Jeg er enig i dette, og mener også at "argumentative" gir et mer presist bilde av hva som menes.

Conner i 1977 med nevnte Devos "Mongoloid" som lydspor. Da denne benytter en popsang som lydspor går de musikkvideoaktige trekkene over til å bli faktisk musikkvideo, og den er også inkludert på Devos samle-DVD, riktignok som bonusmateriale (Devo 2003). Devos Gerald V. Casale viste også sin interesse for funnet filmmateriale med Devo-videoen "Beautiful world" i 1981 (også på Devo 2003), som i stil og form kan minne om Conners "Mongoloid", bortsett fra at det i "Beautiful world" også er filmet materiale av gruppen mellom de funne bildene. Man kan utfra dette konkludere at assosiativ form er velegnet til musikkvideoformål.

Den *abstrakte* musikkvideoformen (A6) forekommer svært sjelden alene, men er vanlig å mikse inn blant bilder av bandfremføring (noe som også gjelder assosiativ form; mer om dette i del 4.3.2 under "enhanced performance"). I ren form er Bordwell og Thompsons eksempel på abstrakt form Murphy og Légers *Ballet mécanique* (1924). Denne filmen baserer seg i høy grad på lek med visuelle motiver og å se det estetiske i trivielle objekter. En annen type abstrakt film som ikke nevnes av Bordwell og Thompson er Stan Brakhages tildels fullstendig abstrakte filmkunst, der motivene iblant er helt ugjenkjennelige på tross av deres basis i filmfotografi (ved hjelp av ekstremnærbilder, uvant fokusering, raske klipp, og andre metoder). Dette er i nærheten av den filmatiske arketypen William Earle kaller "sensory or retinal art" ([1968] 1985), filmkunst som baserer seg på sansning av non-figurative former og abstrakte fargemønstre. Non-figurativ film er likevel lite vanlig siden film er fotobasert.

4.3.2. Populære formler

Formlene ligger altså på et annet nivå enn de formale mulighetene. Den første av Gows formler er "anti-performance" (B1). Gow hevder at dette blir ensbetydende med å *heve seg over* "performance". Hans hovedeksempel er R.E.M.s "Stand" av Katherine Dieckmann (1989). R.E.M. var på denne tiden en gruppe som uttalte seg sterkt kritisk til den kommersialiserte platebransjen generelt og tradisjonelle musikkvideoer spesielt (se Gow 1992a). Gruppen impliserte altså at det å lage en performance-video ville fungere på MTVs premisser og slik plasserte de seg i den systemkritiske delen av den såkalte *indierock*-musikken, sammen med andre musikkvideo-fiendtlige grupper som for eksempel The Smiths (se Berens 1986 for The Smiths' vokalist Morrisseys holdning til musikkvideoer). Man kan her se at selv om MTVs profil ble sett på som uforenlig med indierockens ethos, ville disse gruppene allikevel ikke la være å lage videoer. De laget derfor gjerne videoer uten performance, gjerne assosiative (som "Stand") eller uklart narrative (som The Smiths' "There

Is a Light That Never Goes Out" av Derek Jarman (1986)), for å stille seg i opposisjon til det hegemoniske paradigmet.

Genren "pseudo-reflexive performance" (B2) er ifølge Gow et eksempel på å ville gi fansen et privilegert innblikk i stjernenes liv gjennom å vise at man er tilstede når videoen spilles inn. Kameraer synes og artistene ser ut til å være klar over at de blir filmet. Imidlertid er genren bare *pseudo*-refleksiv siden lydsporet fremdeles er den samme studio-innspilte singleplaten på tross av at gruppen tilsynelatende spiller *live*. Man har ikke å gjøre med en såkalt "bak kulissene"-dokumentar. Slik mener Gow at at en slik video kan ende opp med å forsterke den uoppnåelige statusen til stjernene siden også innspillingen er mediert og "off limits" (1992a: 53).

En "performance documentary" (B3) viser i motsetning til den pseudo-refleksive formelen vanligvis ingen tegn til refleksivitet. Isteden ser man dokumentariske glimt fra en eller flere konserter, og formelen benytter slik definitivt performance-muligheten. Det er stor variasjon innen genren. Et alternativ er å filme en sang fra en konsert og bruke dette, med konsertens lydspor, slik U2 gjorde det med "Sunday Bloody Sunday" av Gavin Taylor (1983). Et annet er å bruke studiolydspor med forskjellige glimt fra en konsertsituasjon, noe Gow sammenligner med høydepunktvisninger fra sportssendinger (Gow 1992a: 54). Innenfor denne konteksten er effekter som sakte film helt vanlig, selv om dette bryter forbindelsen mellom lyd og bilde. En video som utgir seg for å være en dokumentert fremføring er Bruce Springsteens "Dancing in the Dark" regissert av Brian De Palma (1984). Men dette er ikke en ekte utendørs konsert i det hele tatt, tvert imot er det et konstruert falsum som bruker et studioinnspilt lydspor som er perfekt synkronisert til konsertsituasjonen.

Et annet interessant eksempel er Bruce Springsteens "Born to Run" av Arthur Rosato (1987), der et konsertopptak brukes som lydspor mens bildene er hentet fra mange forskjellige konserter. I Springsteens "Born in the USA" regissert av John Sayles (1984) er derimot lydsporet fra én enkelt konsert, men det er ikke dette lydsporet som brukes på singleplaten og albumet den "reklamerer for". "Born in the USA" utmerker seg også ved at den er den eneste jeg vet om som benytter seg av assosiativ montasje innen "enhanced performance"-formelen med lydsporet hentet fra en konsert. Slik kan man faktisk hevde at Sayles finner opp en ny formel, "enhanced performance documentary".

Noen tar genren til sin logiske ytterlighet. I Guns 'n' Roses' "Paradise City" av Nigel Dick (1988) fremføres sangen på to forskjellige arenaer, gruppen tar fly fra USA til England, de besøker en musikkforetning, og de foretar lydsjekk og skriver autografer (Gow 1992a: 55). I denne videoen ble formelen brukt for alt den er verdt. Den fikk Guns 'n' Roses til å fremstå

som store stjerner som kunne fylle gigantarenaer som Meadowlands Arena/Giants Stadium for deretter å ta concorde-fly over Atlanteren – uten å nevne at de kun var oppvarmingsband for Aerosmith (Goodwin [1992] 1993: 106f).

Bon Jovi valgte på sin side å dokumentere fremføringen av "Born To Be My Baby" av Wayne Isham (1988) i studio. Dette er et vanlig valg, men det som gjør denne spesiell er at den viser innspillingen av sangen over flere dager, med subtile variasjoner i *sound* for å vise at det er flere "sessions" (Gow 1992a: 55f). Denne fremstår derfor som "sannere" enn de fleste andre performance-videoer, faktisk vil jeg hevde at den også passer i Gows pseudo-refleksive kategori. Den reflekterer ikke seg selv ved hjelp av klassiske meta-grep som synlig kamera, men istedet hvordan innspillingen av både en sang i studio og en video ofte tar mange dager og klippes sammen fra ulike opptak. Ved at Bon Jovi ikke bruker like klær fra opptak til opptak og at regissøren legger inn "feil" i lydмикsen fremstår denne videoen som en av de få som faktisk kan kalles genuint selv-refleksiv.

Gow definerer "special effects extravaganza" (B4) som en med "eye-catching images [that] clearly outshine all the other visual material" (1992a: 56). Dette, som ikke er så vanlig, skiller seg altså fra videoer som benytter spesialeffekter, som er svært vanlig. Gows eksempler er her litt uklare; han hevder at Talking Heads' "Burning down the House" av David Byrne (1983) er et eksempel på dette, enda effektene i denne videoen er mer abstrakte enn noe annet. Videre nevner han a-has "Take on Me" og Dire Straits' "Money for Nothing", begge av Steve Barron (1985), som eksempler, enda førstnevntes raske skifter mellom "live action"-film og skisse-aktig tegnefilm og sistnevntes skifter mellom datagrafikk og "live action" er klart narrativt begrunnet. Det beste eksempelet blant dem Gow nevner er The Cars' "You Might Think" av Jeff Stein (1984) der gruppen spiller i et badekar oppå et flytende såpestykke og hvor vokalist Ric Ocasek blir like stor som King Kong. Denne videoen har en humoristisk holdning til spesialeffekter, i motsetning til det mer oppriktige uttrykket til Steve Barron som bruker dem til et verktøy for å skape et spesielt filmatisk univers (Barrons virke ble kort diskutert i del 3.2.3).

Det Gow kaller "song and dance number" (B5) er den formelen som har mest til felles med filmmusikalen, og denne er i likhet med performance-dokumentaren (B3) basert på performance som formal mulighet (A1). Her står dansen i sentrum og genren er altså ganske tradisjonell i formen – noe som gjenspeiles i Gows navn på formelen – selv om den kan fylles med nye typer musikk og nye typer dans. Gow gir mange eksempler, blant annet Mick Jagger og David Bowies "Dancing in the Street" av David Mallet (1985) og Princes "Kiss" av Rebecca Blake (1986). Felles for disse er at omgivelsene ikke er særlige viktige; det er

dansingen og stjernen(e)s utstråling som betyr noe. Idag er denne formen enda vanligere, siden den er nesten enerådende innen den moderne R&B-genren (for eksempel Beyoncé og Shakira) og innen boyband-genren (for eksempel *NSYNC og Boyzone). Formen ble også vanlig innen den instrumentale dansemusikken, der en annen enn artisten noen ganger danser; i det mest kjente eksempelet, Fatboy Slims "Weapon of Choice" (2001) av Spike Jonze, danser den kjente skuespilleren Christopher Walken alene rundt på et tomt hotell.

Den siste formelen Gow skriver om, "enhanced performance" (B6), plasserer han forståelig nok litt på siden av de andre. Dette er fordi merkelappen egentlig ikke beskriver muskkvideoene innen formelen i særlig grad. En anti-performance-video impliserer et motiv (som i Skinners talehandlingsbegrep diskutert i del 2.2.2) om å fremstå som et *alternativ* og i opposisjon til den kommersialiserte "mainstream", mens en performance-dokumentar kan være motivert av et ønske om å fremstå som autentisk – i U2s tilfelle – eller som større stjerner enn det som egentlig er tilfelle – i Guns 'n' Roses' tilfelle. En enhanced performance sier derimot ingenting om kommunikasjonssituasjonen.

Enhanced performance innebærer kort og godt en blanding av de formale mulighetene *performance* (A1) og enten *abstrakte* (A6), *assosiativ* (A5) eller *narrative* (A2) elementer. Teoretisk sett kan man tenke seg *informasjon* ("categorical form") eller *argumentasjon* brukt til å "enhance" en performance-video, men disse er ikke populære formler og forblir en teoretisk mulighet mer enn en realitet. I Gows datamateriale er enhanced performance den klart vanligste av de seks formlene. Hans svar på dette funnet kan siteres i detalj:

That such a hybrid between performance and a supplementary form is so widespread is not surprising; for, as we have seen, it is only in performance documentaries (...) and the more minimalist song and dance numbers (...) that performance form alone is utilized to carry a music video. Apparently, video makers believe that audiences want something more than a simple staged performance. Yet (...) there is the possibility that by utilizing too many non-performance oriented images a videomaker might overshadow the artist(s) whose work is being showcased on the soundtrack. The way to overcome this somewhat paradoxical situation, then, is to blend performance and non-performance images together in a manner where the musical work of the artist(s) is kept at the forefront of the video (Gow 1992a: 62).

En performance-video vil i mange tilfeller kunne virke statisk. Slik vil konseptuelle elementer fremstå som visuelt "krydder" og skape variasjon samtidig som lydsporet vil fremstå som diegetisk da det ofte klippes tilbake til fremføringen. På denne måten vil selv abstrakte elementer *forankres* i bandfremføringen – som det for eksempel gjøres i Bruce Springsteens "Tunnel of Love" av Meiert Avis (1987). Likeledes vil en ren narrativ form kunne virke rar og litt malplassert i en musikalsk sammenheng – man savner lett den diegetiske lyden – men uproblematisk hvis den narrative formen er kombinert med bilder av performance. Madonna

har i flere sammenhenger benyttet seg av enhanced performance med narrative trekk, blant annet i "Papa Don't Preach" av James Foley (1986).

Formelens fleksibilitet og det man kan kalle musikkvideo-*spesifikke* trekk har altså gjort den til den mest brukte plattformen for musikkvideoformatet. Man får på mange måter i pose og sekk. Mulighetene er altså mange og denne formelen er – i motsetning til anti-performance, som er et *statement* i seg selv – helt avhengig av hva man fyller den med.

4.3.3. Problematisering av Gows typologi

Gow ser på "special effects extravaganza"-formelen som et potensielt hinder for en av musikkvideoens funksjoner, nemlig "showcasing the soundtrack". Imidlertid er det en mulighet Gow overser, nemlig at det å stå for en interessant video kan ha en positiv (ekstra-tekstuell) effekt. Michael Shore mente sågar at en "eye-catching" video automatisk blir "actively promotional" (Shore [1984] 1985: 97). Jeg er her helt enig med Shore, og det blir det vanskelig å godta Gows utsagn om at effekter kan være til hinder for reklamefunksjonen når det er udiskutabelt at Barrons "Take on me"-video bidro sterkt til å gi a-ha en kometkarriere og "Money for Nothing" ble Dire Straits største hit.

Gow problematiserer videre selve idéen om "video authorship" i forbindelse med "special effects extravaganza"-videoer.

In this event [spesialeffekter] the already murky issue of video authorship would become even more confusing: are the viewers of a special effects extravaganza experiencing the work of musicians? Or are the musicians merely props in someone else's audiovisual creation? This is a crucial issue, for viewers might not be moved to purchase musical recordings if the eye-catching special effects so important to this type of music video diminish the roles of the performers too severely (Gow 1992a: 59).

Som jeg allerede har argumentert for over, er dette en skinnhindring. Seerne blir "moved to purchase musical recordings" også av spesialeffekt-videoer hvis a-ha, Dire Straits, Talking Heads, Peter Gabriel ("Sledgehammer" av Johnson 1986) og mange andre er gode indikatorer. Videre plasserer denne distinksjonen spørsmålet i en uholdbar posisjon da en "performance"-video heller ikke er "the work of musicians" mer enn som at de er lydspor-produsenter og skuespillere, noe de også som regel er i effektvideoer. Det å gjøre seg "usynlig" som regissør kan også være en regissørs oppgave – og det er en oppgave som i mange tilfeller kan være minst like vanskelig som å være synlig. André Bazin sa med Jacques Rivette at en auteur er en regissør som snakker i førsteperson ([1957] 1985: 255). En film av en "usynlig" regissør som William Wyler, for eksempel *The Best Years of Our Lives* (1946), vil ifølge auteur-doktrinens *hardlinere* være mindre verdt enn selv en rotete film som Hitchcocks *The Man Who Knew Too Much* (1956), simpelthen fordi Hitchcocks personlighet er mer synlig enn

Wylers. Likevel mente Bazin, på sitt sedvanlig uavhengige vis, at Wyler var en av de store regissørene nettopp fordi han prøvde å gjøre seg usynlig (Bazin [1948] 1997).

Man kan også innvende at Gows inndeling er rotete. Eksempelvis sier enhanced performance (B6) lite om innhold eller motiv (i Skinners (1972) forstand) mens anti-performance (B1) sier noe både om talehandlingens motiv og kommunikasjonssituasjonen den springer ut fra. Man kan også innvende at hans bruk av Bordwell og Thompsons typologi over ikke-narrative formale muligheter (A3-6) ikke tar hensyn til at de i deres tilfelle var uttømmende. Gow lar – uten å problematisere i særlig grad – "performance"-formen (A1) eksistere helt på siden av de andre.

Imidlertid kan man hevde at det er både riktig og forsvarlig å dele inn på denne måten, siden det å forsøke å legge "performance" inn under en av de andre lager flere problemer enn det løser. Gows inndeling i aspektene *formale muligheter* og *populære formler* er altså etter mitt syn en god løsning på problemene Kaplan, Kinder og andre har slitt med, nemlig problemene med form og innhold. Det å la formeltypologien være ikke-uttømmende, men istedet la den belyse forskjellige sider ved faktiske videoer er også en god løsning. Selv om de seks såvidt jeg kan se dekker det meste av musikkvideoer, er det imidlertid en formel Gow har glemt: filmmusikk-videoen. I denne hybridgenren blir svært ulike metoder benyttet for å få inkludert bilder fra filmen musikken er hentet fra, samtidig som man forsøker å vise artisten som fremfører låten. I noen tilfeller er nesten alle bilder hentet derfra – Irene Caras "Flashdance (what a feeling)" (1983) av Adrian Lyne – mens i andre tilfeller kan det være nokså få bilder fra filmen som det istedet antydes en mer mystisk forbindelse til – Becks "Deadweight" (1997) av Michel Gondry (fra filmen *A Life Less Ordinary* av Danny Boyle).

Det åpne med Gows modell gjør imidlertid ikke dette til noe problem siden den lett kan utvides og dette er nettopp grunnen til at jeg har valgt denne lite kjente klassifikasjonen – ingen av de andre kildene til denne oppgaven siterer Gow.

4.4. Musikk som privilegert lydspor

Well, you hope it [the video] won't detract from the original music or feeling that someone might get when they listen to that music. But I suppose if you're successful, you make a video that people can't separate from the music. In a way, it's a horrible thing to do to someone. Because they'll never listen to that music the same way again (Chris Cunningham i Sanneh 2003).

Andrew Goodwin ([1992] 1993) definerer lydsporet som det klart viktigste med en musikkvideo. Musikkvideo springer utfra musikken – musikken blir laget først, i motsetning

til med det aller meste av spillefilm⁴². Med noen få unntak er det heller ingen diegetiske lydeffekter annet enn musikken i musikkvideoer, noe som kan sies å gi musikken en enda mer privilegert rolle.

Parallelt med Goodwins hierarki har Michel Chion kalt musikkvideoformen for "image-radio" ([1990] 1994: 165). Chions begrep er spissformulert, men gir et ganske godt bilde av hvordan musikkvideoer kan arte seg i en passiv mottagersituasjon. Chion skriver videre at man kan følge med på musikkvideoer mens man fortsetter å jobbe eller lese som med radio og at det å *se på* ofte bare ligger der som en latent mulighet. Bildet blir slik "no longer stage center, it's more like an unexpected gift" ([1990] 1994: 165).

Det er kun mangelen på diegetisk lyd som gjør at dette er mulig. Musikkvideo som "image-radio" forutsetter en ikke-interruptiv form med et lydspor som på radio. Derfor eksisterer diegetisk lyd kun som paradoks eller unntak i musikkvideoformen. Å ha lange sekvenser med diegetisk lyd er ukonvensjonelt fordi det feiler som "image-radio", og det kan kun aksepteres som prolog eller epilog (se for eksempel Madonnas "Material Girl" av Mary Lambert (1985)) eller som særskilt *event* (som Michael Jacksons "Thriller" av John Landis (1983)). Jeg vet kun om én video med rent diegetisk lydspor og dialog, nemlig Daft Punks "Da Funk" (1997) av Spike Jonze, og det er min påstand at denne ikke bare fungerer som anti-performance (se Gows formel B1), men som anti-*musikkvideo*. Jonathan Glazer valgte en mer stilisert variant av dette i sin "Rabbit in Your Headlights" (1998), der han bytter, med gradvise overganger, mellom Jonzes anti-konvensjonelle formale virkemiddel og en mer tradisjonell musikkvideoretning.

Denne likheten med radio har fått teoretikere til å hevde at video automatisk *legger til* et visuelt aspekt til et eksisterende lydspor som er non-visuelt. Andrew Goodwin viser til at Graeme Turner i sin analyse av Culture Clubs "Do You Really Want To Hurt Me?" av Julien Temple (1982) hevder at videoens budskap (vokalist Boy George synger refrenget til en dommer i en rettssal) er et annet enn sangtekstens (en vanlig kjærlighetssang). Slik blir videoen politisk på en måte teksten ikke er, ifølge Turner. Selv om Goodwin er enig i Turners analyse påpeker han at Boy Georges androgyne image var velkjent gjennom plateomslag og at dette var velkjent i sangens kontekst ([1992] 1993: 10f). Dette ville uansett styrt lesninger av den "tradisjonelle" sangteksten i en "utradisjonell" retning. Musikk visualiseres også uten musikkvideoformatet – faktisk kan man hevde at mye av kritikken mot visualisering av

⁴² Som nevnt i del 3.1.1 fikk riktignok Sergio Leone komponist Ennio Morricone til å lage musikken først. Likeledes har Quentin Tarantino uttalt at han når han skriver manus, tenker han først på hvilken sang som vil passe inn (se Latham 2003). Jeg vil likevel hevde at disse er unntak fra spillefilmregelen.

musikk (inkludert Chris Cunninghams dårlige samvittighet som innledet dette delkapitlet) er "radiosentrisk" i karakter og ikke tar hensyn at musikk stort sett opp igjennom historien har blitt fremført "live" av en eller flere personer tilhøreren kan se og derfor hatt et visuelt aspekt.

Ved introduksjonen av lydfilm i 1927 havnet man i et nytt problem. Filmvisningshastigheten måtte bli konstant siden lyd har andre egenskaper enn en bilder i bevegelse. Michel Chion hevder derfor at lydfilmen for første gang ble "chronographic" siden den er "written in time as well as in movement" ([1990] 1994: 17).

Selv om lydsporet er det viktigste med musikkvideoen, er lydsporet non-diegetisk, og siden dette er det viktigste ved musikkvideoformen – Chions begrep "image-radio" taler for seg – *frigjør* dette billedsiden. Chion skriver: "Never is television as visual as during some moments in music videos, even when the image is conspicuously attaching itself to some music that was sufficient to itself" (Chion [1990] 1994: 166). For Chion blir det viktigste frigjøringen fra "dramatic time" – formen er ikke lenger "kronografisk" – og dette lar en musikkvideoskaper leke med idéer uten at det trenger å gi mening dramatisk.

På denne måten leder dette ifølge Chion tilbake til stumfilmen, det forrige institusjonaliserte filmspråket som ikke var basert på narrativ dialog. Det kan også lede til filmmusikalen, noe jeg vil forsøke å vise i analysedelen.

5. Analyse

Denne delen skal se på hvordan musikkvideo-auteurene Michel Gondry og Chris Cunninghams virke er blitt "kanonisert" gjennom Directors Label-serien som ligger til grunn for datamaterialet. Selve analysen vil ta for seg deres respektive kunstnerskap gjennom tre utvalgte videoer hver. Selv om tre videoer naturligvis ikke gjenspeiler et helt kunstnerisk virke og slik er utilstrekkelig for å komme med konklusjoner om en regissørs samlede *oeuvre*, tillater ikke masteroppgavens format å gjøre en fullstendig analyse. Jeg har derfor valgt ut to "stiler" eller temaer hos hver regissør og latt tre videoer representere disse to. Dette innebærer av nødvendighet at temaer må utelates. I Gondrys tilfelle har det ikke vært plass til å analysere videoene som er symboltunge utforskninger av personlige motiver, Gondrys egne eller artistenes. Gondrys komiske "Everlong" (1997) med Foo Fighters og den selvransakende "Knives Out" (2001) med Radiohead (ikke på DVDen) er eksempler på videoer som utforsker personlige motiver for regissøren, ikke artisten. I Cunninghams tilfelle har hans utforskning av robotikk og maskineri måttet utgå, enda det er et gjennomgående tema for ham, se blant annet "Second Bad Vilbel" (1996) med Autechre (om bevegelige nonspesifikke maskindeler) og "All Is Full of Love" (1999) med Björk (om to identiske roboter som oppdager kjærlighet).

Oppgaven vil argumentere for at Gondry og Cunningham trer tydelig frem som forfatterskikkelser. Selv om oppgaven ikke vil gå kronologisk til verks og slik følge Bazins oppsummering av auteur-doktrinen – "choosing the personal factor in artistic creation as a standard of reference, and then assuming that it continues and even progresses from one film to the next" (Bazin [1957] 1985: 255) – vil Bazins primære innsikt om *den personlige faktoren* ligge til grunn for forståelsen av verkene. I alle de seks analyserte videoene har regissørene utformet "treatment" (musikkvideo-ekvivalenten av et tradisjonelt manuskript), og slik hatt betydelig makt over det ferdige produktet. Hollywood-regissørene fra auteur-doktrinens pantheon måtte som regel utforme *mise en scène* utfra et ferdigskrevet manus fra en annen persons hånd. Musikkvideoregissørene, derimot, har som regel makt til å utforme alt untatt lydsporet, og relativt ofte også prologer og/eller epiloger (hvor lydsporet også er under regissørens kontroll). I Truffauts forståelse av auteurer og *mise en scène* fra 1967 (se del 2.1.4) er dette et ubetinget gode.

Oppgaven vil forsøke å relatere analyse materialet til Joe Gows (1992a) formale muligheter (lånt av David Bordwell og Kristin Thompson [1979] 2001) for å se på hvilke

formale muligheter hver enkelt video benytter seg av. Gows andre nivå, "popular formulas", vil også trekkes inn. Oppgaven vil kort argumentere for at disse formene har et godt forklaringspotensial, men også at det idag – 15 år etter – er kommet til flere populære formler enn da Gow skrev sin artikkel.

Mise en scène i konkret forbindelse med musikken vil stå sentralt. Dette er ekstra klart i Gondrys "Around the World" og "Star Guitar". Å analysere en hvilken som helst musikkvideo uten å gi musikken en sentral rolle er å misforstå musikkvideoformen, men i disse to tilfellene ville det vært fullstendig meningsløst, av grunner som vil bli klare i analysen. Like misforstått ville det vært å utsette de seks videoene for nøyaktig samme metode og teori. Det blir derfor trukket veksler på andre verker og forskjellige analyseredskaper der dette er relevant.

Til sist vil analysen trekke linjer fra bemerkningene om DVD-boksenes form og se på Gondrys og Cunninghams plass i forbindelse med disse og om/hvordan de kan sies å være "kanoniserende agenter".

5.1. Møte med materialet

I 2003 kom det ut tre DVD-utgivelser fra Palm Pictures og underselskapet Directors Label: *The Work of Director Spike Jonze*, *The Work of Director Michel Gondry* og *The Work of Director Chris Cunningham*. Utgiverne ville at serien skulle utvides og i 2005 kom det derfor fire nye utgivelser, *The Work of Director Mark Romanek*, *The Work of Director Stéphane Sednaoui*, *The Work of Director Anton Corbijn* og *The Work of Director Jonathan Glazer*. Av disse skal jeg i all hovedsak konsentrere meg om Michel Gondry- og Chris Cunningham-utgivelsene, og kun eksempler derfra, men siden serien tross alt er en serie, kreves det i tillegg et overordnet perspektiv.

5.1.1. Boksene

Det første som møter en er pakningene. De er tykkere enn vanlige DVD-omslagsbokser og er stilrent utførte med ett bilde, fra en av deres musikkvideoer, på forsiden og mange bilder, fra musikkvideoer og annet, på baksiden. Inni omslagene ligger én DVD-plate (dobbeltsidig i Gondry og Jonzes tilfeller⁴³) og et hefte på 52 sider. De er også trykket på svært tykt papir og

⁴³ Dette formatet, dobbeltsidig "single-layer", er svært lite brukt siden såkalt "dual layer" har to "lag" på samme side og ikke krever at man snur platen slik dobbeltsidige DVDer gjør. Formatene har samme lagringskapasitet (2x4,7GB). Cunninghams DVD er langt mindre omfattende enn Gondry og Jonzes og er derfor enklingsidig og

med høy trykk-kvalitet. Dette gjelder alle syv utgivelsene. Heftene inneholder intervjuer eller skriverier av ulikt slag, samt mange bilder, tegninger, og annet.

I det store og hele gir omslagene et inntrykk av gjennomarbeidet kvalitet, på lik linje med typiske "deluxe-" eller "special edition"-DVDer av klassikere fra film- og fjernsynshistorien. Likevel er det uhyre sjelden at slike utgivelser inneholder hefter av en slik type. Det er derimot vanligere på musikk-CD-bokser, som for eksempel The Velvet Undergrounds *Peel Slowly and See* (1995) som inneholder et 88-siders hefte i samme høye papirkvalitet med mange bilder og et essay av rockehistoriker David Fricke. Med tanke på DVD-seriens musikkinnhold, er det mulig å tenke seg at slike CD-bokser har vært et forbilde.

Menysystemene på DVDene er også svært kreativt utførte. Eksempelvis spiller Michel Gondry selv trommer i en loop på sin DVD-meny, helt til man navigerer seg videre i menyen. Når man gjør det, kommer man til et skrin med interaktive fargeblyanter med artist og sangtittel-påskrifter. På Spike Jonzes utgivelse har Jonze selv tegnet de animerte strektegningene som innleder menyen. Alt er svært forseggjort, og gir ikke bare det nevnte "deluxe"-inntrykket, men også et inntrykk av verdiene "kreativt" og "nytt og spennende".

Som den generelle ordlyden i titlene *The Work of Director...* antyder, er det snakk om mer enn kun musikkvideoer på innholdssiden. Utgivelsene inneholder også kortfilmer, reklamefilmer og andre verk av regissørene, samt dokumentarer om dem laget for DVD-utgivelsene. I Spike Jonzes tilfelle er det hele tre dokumentarer laget av Jonze, alle på rundt 30 minutter, og de tar derfor naturlig nok opp en stor del av DVDen. Det er også forskjeller i fokus. Gondry har laget få reklamefilmer, men mange kortfilmer. Jonathan Glazer har derimot mange reklamer på sin DVD. Likevel er det musikkvideoinnholdet som kan sies å være det viktigste med utgivelsene; det er det regissørene har til felles, og det er tydeligvis nok til at serien som regel står under "Musikk-DVD" i handelen.

5.1.2. Utvalg

Denne oppgaven skal altså i det videre kun omhandle musikkvideodelen av DVD-ene, og seks videoer skal bli analysert. Jeg har valgt å fokusere på to av de syv regissørene, Michel Gondry og Chris Cunningham. Jeg vil hevde at disse har holdt en gjennomgående høy standard på sitt arbeid, i tillegg til at de ikke i noen særlig grad har drevet med den utstrakte plyndringen av kjente visuelle motiver slik oppgaven har argumentert for at David Fincher og Mark Romanek har. Siden oppgaven – med blant andre Graham Fuller, Harold Bloom og Jostein Gripsrud –

"single-layer". På grunn av "dual layer"-formatets mer bekvemme form, gikk Palm pictures over til dette før 2005-utgivelsene og alle disse fire er enkeltsidige "dual layer"-DVDer.

har argumentert for at originalitet kanskje er den beste måten å måle den vanskelige verdien "kvalitet" på, har Fincher og Romanek vært uaktuelle. Jonze ble valgt bort mer tilfeldig på et tidlig tidspunkt i prosessen siden jeg kom til at to regissører var alt oppgaven hadde plass til, og Glazer, Sednaoui og Corbijns DVDer kom ut etter at oppgaven var påbegynt. Shynola, Jean-Baptiste Mondino, Jonas Åkerlund, Dawn Shadforth og andre regissører som foreløpig ikke er antologisert på DVD, har tilsvarende blitt utelatt fordi idéen om en DVD-antologi gruppert etter regissør er et sentralt poeng ved oppgaven.

Av Michel Gondrys videoer har jeg valgt ut "Fell in Love with a Girl" med The White Stripes (2002), "Around the World" med Daft Punk (1997) og "Star Guitar" med The Chemical Brothers (2001). Av Chris Cunningham er "Come to Daddy" med Aphex Twin (1997), "Windowlicker" også med Aphex Twin (1999) og "Only You" med Portishead (1998) valgt ut. Dette er for å belyse to temaer hos hver regissør. "Fell in Love with a Girl" er en tradisjonell video i en svært utradisjonell teknikk mens "Around the World" og "Star Guitar" har klare fellestrekk gjennom en spesiell måte å forbinde det visuelle med det musikalske. "Only You" på sin side viser en drømmende visuell side ved Chris Cunninghams virke mens "Come to Daddy" og oppfølgeren "Windowlicker" er to forskjellige genrebundne og humoristiske musikkvideoer med ett klart fellestrekk.

5.1.3. Problematisk utvalg?

Man kan anklage meg for å gjøre ting enkelt for meg selv. I analyse materialet er det kun to popsanger ("Fell in Love with a Girl" og "Only You"), det er to sanger med svært begrenset med tekstinhold ("Around the World" og "Come to Daddy") og to rene instrumentaler ("Star Guitar" og "Windowlicker"⁴⁴). Blir ikke disse *unntak* både i popbransjen og i musikkvideoformen generelt? Etter min mening er svaret både ja og nei. "Ja" fordi Gows motkulturelle *anti-performance*-formel ikke gjelder siden "Star Guitar" som elektronisk pop-instrumental ikke gir mulighet for noen *performance* å være *anti*. Situasjonen blir derfor snudd på hodet. En performance av "Star Guitar" ville innebære å se på noen skru på en rytmeboks, programmere en sampler og behandle det på en datamaskin. Dette er noe av grunnen til at grupper innen elektronisk dansemusikk har en tendens til abstrakt visuelt sceneshow hvis de i det hele tatt spiller konserter. Det er rett og slett ikke så veldig spennende å se på.

⁴⁴ "Windowlicker" har imidlertid noen non-verbale vokal-innslag i form av koring og av forvrengt seksuell stønning og "Star Guitar" har et vokal-sample som er gjengitt på lavt volum i miksen, så man kan argumentere for at disse ikke er fullstendig instrumentale.

"Nei" fordi disse musikkvideoene er fra en spesiell tid. Slutten av 1990-tallet var den definitive storhetstiden for elektronisk dansemusikk som *hit-singler*. Daft Punk solgte to millioner eksemplarer i løpet av noen måneder av sitt debutalbum *Homework*⁴⁵, uhorste mengder for en såpass sær plate uten andre tekster enn en og annen vokal-*hook*, og et enormt salg uansett genre. Det samme gjaldt The Chemical Brothers (som fikk en nummer 1-hit på den britiske single-listen med "Block Rockin' Beats") og Fatboy Slim (som hadde hiter i "Right Here, Right Now", "Praise You" og "Weapon of Choice"). Til og med vanskeligere tilgjengelig elektronisk musikk som Aphex Twin fikk store budsjetter av sitt plateselskap Warp til å lage musikkvideoer (Cunninghams to videoer er begge dyre og filmet i 35mm). I den andre enden av den elektroniske skalaen fikk trance- og techno-grupper og DJer store hiter og navn som DJ Tiësto og Armand van Helden kunne vise til store salgstall og stjernestatus. Det var med andre ord en tid hvor det å analysere musikkvideoer til instrumentallåter virket omtrent like naturlig som til "verbosentriske" (betegnelsen er Chions [1990] 1994) popsanger.

Jeg vil hevde at salgstallene her er det utslagsgivende og at selv om instrumentaler kan virke som "unntaket", er det vanskelig å hevde at noe som selger flere millioner eksemplarer representerer noe egentlig unntak fra en antatt "kommersiell" norm. Selv om Amanda Petrusich' beskrivelse av "alternative music" som upopulær kan virke tvilsom er hennes postulat om den nære forbindelsen mellom "alternative music" og "gode" musikkvideoer (siteret i del 3.3) slik jeg ser det helt på sin plass. Dette er en forutsetning for analysen i dette kapitlet.

5.2. Michel Gondry

5.2.1. "Fell in Love with a Girl" med The White Stripes

The White Stripes er en amerikansk rockegruppe bestående av Jack White (gitar, piano, marimba) og Meg White (trommer). De utmerket seg med sin debutplate i 1999 som et interessant blues-basert rockeband, og skilte seg ut med sin minimale besetning.

Sangen "Fell in Love with a Girl" ble utgitt på single i 2002 (etter å ha vært med på albumet *White Blood Cells* (2001)), og kjennetegnes av høyt tempo og forvrengt vokal. The White Stripes spiller her, som de har for vane, kun på gitar og trommer, og den elektriske gitaren er mer forvrengt enn den ofte er på deres innspillinger forøvrig. Sangen deler flere

⁴⁵ [http://en.wikipedia.org/wiki/homework_\(album\)](http://en.wikipedia.org/wiki/homework_(album)). Også bekreftet av uavhengig kilder (se kildelisten til wikipedia-artikkelen).

fellestrekk med normen innenfor punk-genren – best kjent gjennom The Ramones, Sex Pistols og The Clash – både i det riffbaserte gitarspillet, det høye tempoet og den korte sanglengden (1 minutt og 50 sekunder). Sangen har også et "refreng" – i realiteten bare versemelodien sunget som aah'er, uten tekst – som er "allsangvennlig", noe punksanger gjerne kan ha (et eksempel er "hey ho, let's go" fra The Ramones' "Blitzkrieg Bop").

Teksten omhandler en gutt som blir forelsket i ei jente, men det viser seg at jenta har en kjæreste. Likevel er det greit for jenta at de kysser, siden hennes kjæreste "says it's fine / he don't consider it cheating". Dette gjør jeg-personen tydelig forvirret og delt – "these two sides of my brain / need to have a meeting" – spesielt siden han føler at hun bare vil ha det gøy, mens han selv er svært forelsket.

5.2.1.1. Virkemidler

Man ser av dette av det er flere måter å "tolke" sangen på for en musikkvideoregissør. Som punk-sang ville man kunne benytte seg av den kjente ikonografien innen genren: live-fremføring, intensitet, klubbkonsert, bakgater eller industriell setting, etc. Alternativt kunne man som regissør benytte seg av historien som ligger i teksten, og fremstilt sangen visuelt som en historie om en jente som vil ha det gøy og en forvirret gutt som er dypt forelsket. Teksten inneholder allerede flere markører som utseende og sted – hun har rødt, krøllete hår og de befinner seg ved en elv – og ville således vært uproblematisk å adaptere til en fortelling.

Michel Gondrys tolkning av "Fell in Love with a Girl" er en musikkvideo i animert lego. Det er ingen velkjent presedens for bruk av todimensjonal legoanimasjon, altså animasjon med klosser, ikke ferdigbygde figurer⁴⁶. Noe av grunnen til dette kan være at en slik todimensjonal stil der enkeltbilder bygges opp av legoblokker og deretter animeres (noe som gir større frihet), er ekstremt tidkrevende. I noen tilfeller benytter Gondry seg av en nesten firkantet tredimensjonal stil, som likevel er "bilde"-basert. Denne krever nødvendigvis igjen enda mer arbeid enn den todimensjonale. Selv om "Fell in Love with a Girl" som nevnt er en svært kort sang anslår Gondry at han brukte to måneder på å animere videoen⁴⁷ (Gondry 2003: DVD-bonusmateriale).

Bare i valg av teknikk kan man konkludere at Michel Gondry liker å prøve nye – men samtidig gamle – tekniske løsninger. Men det ligger en klar kunstnerisk overveielse bak:

⁴⁶ I den uoffisielle videoen til det norske bandet Ugress' "Reason To Believe" (regissert av LiterviCZ 2004) ble det brukt legoanimasjon, men her ble et enkelt tredimensjonalt legoband animert med figurer (ikke bare klosser), noe som gjør det til effektivt sett en helt annen teknikk, i tillegg til at dette var etter "Fell in Love with a Girl".

⁴⁷ Jack White hevder i et intervju i bonusmaterialet at korte deler av videoen er piksellert digitalt fra filmet videomateriale slik at det ligner lego (i Gondry 2003: bonusmateriale). Gondry sier på sin side at alt er animert for hånd i DVD-heftet (2003).

With The White Stripes, you hear the guitar, the drum and the voice; it's a really basic feeling like in early new wave music⁴⁸. There is no complication and it's something you can achieve yourself. I like the simplicity of the art associated with punk rock. So I thought Lego would be appropriate to render that, especially the Lego I knew as a kid, which had only four basic colors and fewer pieces (Gondry 2003: DVD-hefte)

Gondry har altså kun indirekte tatt hensyn til punkens ikonografi. Istedet for en intens klubbkonsert-fremføring, bruker han en svært indirekte versjon av genrens billedspråk. Punkfanzinen *Sideburns* skrev i 1976: "This is a chord [tegning av gitargrepet A-dur] This is another [tegning av E-dur] This is a third [tegning av G-dur] NOW FORM A BAND" (gjengitt i Savage [1991] 1992: 280 [understreking i original]). Hvis dette er kortversjonen av punkens rockeminimalisme, er bruken av lego Gondrys tolkning av denne. Enkle gitarakkorder er byggeklosser for den musikalsk enkle punkmusikken.

Når det gjelder fargene i musikkvideoen, kan de minne om Piet Mondrians malerier. Fargeskalaen er den samme – hvitt, sort og primærfargene rødt, blått og gult – og legoens firkantede former kan minne om formene Mondrian brukte, for eksempel i hans *Composition in Red, Yellow and Blue* (1921). Dette spiller også videre på The White Stripes' allerede eksisterende *image* med å kun kle seg i og omgi seg med fargene rødt, hvitt og sort. Gruppens hang til disse fargene, og enkelhet i uttrykket (stemme, gitar og trommer), fikk dem til å gi sin andre plate tittelen *De Stijl* (2000) etter en gruppe nederlandske arkitekter, designere og malere, der Mondrian var med. De Stijl-gruppen ble startet av Mondrian og Theo van Doesburg i 1920, og de kalte sin modulbaserte firkantstil "Neo-plastisisme". I CD-omslaget til The White Stripes' *De Stijl* gjengis tegninger av blant andre Gerrit Rietveld, et av de andre medlemmene av De Stijl-gruppen. Gjennom Mondrian og De Stijl-forbindelsen kan det altså hevdes at Gondry spiller bevisst på gruppens eksisterende *image* med "Fell in Love with a Girl".

Michel Gondry benytter seg ikke i særlig grad av sangteksten som bestemmende faktor. Selv om det er to personer med i videoen – medlemmene i bandet, Jack og Meg White – er deres offentlige personae at de er søsken⁴⁹, og de passer således dårlig inn i teksten. Likevel sier deres lego-animerte karakter replikkene fra sangen. Dette gjøres det likevel ikke

⁴⁸ Selv om det med "new wave" som regel menes musikk etter punk (punk: ca 1976-78; new wave: ca 1978-84), brukes likevel ofte begrepene "new wave" og "punk" om hverandre. Når Gondry spesifiserer at det er *tidlig* new wave han snakker om, tolker jeg det som at han mener punk, spesielt siden han sier "art associated with punk rock" like etterpå (se blant annet Marcus ([1989] 1990), Savage ([1991] 1992) og Reynolds (2005)).

⁴⁹ Jack White har gjentatte ganger sagt at han og Meg er søsken. Dette er motbevist av flere skribenter som har hevdet at de egentlig var et par. Da skilsmissepapirene (fra 2000, før *White Blood Cells* men etter at karrièren var godt igang) havnet på Internett (for eksempel på http://www.gloriousnoise.com/?pg=white_stripes_divorced.php) for en stund siden, bør saken være regnet som endelig avklart.

noe stort nummer ut av og duoen begynner snart med *lesterisms*, eller det Bobby Hart kaller "the Beatles formula", og det dveles ikke noe mer med ved det.

5.2.1.2. Bruk av konvensjoner

Et sentralt aspekt ved "Fell in Love with a Girl"s bruk av legoanimasjonsteknikken er at den blir brukt til å etterligne fotografiske effekter og spesialeffekter. Når musikkvideoen slutter går bildet i sort med et forsvinningspunkt midt i bildet. Kreativ bruk av *matté*-effekter istedet for en vanlig *fade* er en vanlig teknikk i filmer og fjernsynsserier, spesielt fra 1970-tallet og utover (*Star Wars* [episode 4] (Lucas 1977) er et eksempel, åpningssekvensen i *Dynastiet* et annet (se Gripsrud 1995: illustrasjon 1 og 3)). Men som alt annet i "Fell in Love with a Girl" må det gjøres i lego. Derfor blir det bygget en sort "mur" av lego foran Jack og Meg White med en gang de er ferdige med å spille. Når bildet er dekket av sort lego, fader ikke bildet ut, men ender istedet abrupt. Grunnen til dette må være at en *dobbel fade*, både fading med lego og en tradisjonell filmteknisk fading, ville være et brudd med det autonome universet Gondry legger opp til; alt skal og må skje i lego, og kun lego.

Denne "kreative fadingen" er bare én av flere emuleringer av fotografiske spesialeffekter. "Fell in Love with a Girl" bruker også virkemidler man kan spore til andre former. På et tidspunkt blir Jack til en buss ved hjelp av noe som ligner på en *morfe*-effekt eller muligens en tegnefilmeffekt. I tillegg har bandet gjennom mye av fremførelsesdelen av videoen hatt "levende bilder" (dvs. annen legoanimasjon) bak seg. Det er ulogisk å tro at dette er ment å faktisk foregå i bakgrunnen når de spiller, til det er perspektivet for uklart og skiftende. Det er mer nærliggende å anta at det her er snakk om en emulering av teknikkene *blue screen* eller *rear projection*⁵⁰. Rear projection er en gammel teknikk der et vanlig bruksområde var å kunne filme en bilkjøringsscene i studio istedet for å gjøre det med dyrere og vanskeligere *location*-filming. Man gjorde dette ved å ha en falsk bil i studio, der karakteren beveget rattet, fortrinnsvis i takt med det forhåndsfilmede vei- og trafikkbildet projisert bak sjåføren. Denne teknikken brukes også ofte på konserter, blant andre av Devo (som gjorde dette fra tidlig 1980-tall (se Reynolds 2005: 49)) og The Flaming Lips (egen konsertopplevelse, Rockefeller, Oslo 03.09.1999; se også Beesley 2005), selv om det da ofte er vanlig *front projection* (som på vanlige kinovisninger) som benyttes.

⁵⁰ Rear projection som teknikk skriver seg tilbake til 1920-tallets Hollywood-filmer (Bordwell og Thompson [1979] 2001: 204). Blue screen er en nyere teknikk som baserer seg på at skuespillere filmes mot et blått lerret som siden erstattes med en annen filmet eller animert bakgrunn (se for eksempel Bordwell og Thompson [1979] 2001: 205).

Emulering av rear projection er i "Fell in Love with a Girl" brukt som en måte å binde sangfremføringen og videoens *assosiative montasje* sammen. Tidlig i videoen ser man Jack og Meg løpe opp en hvit trapp (fra høyre mot venstre i bildet). I neste scene er man tilbake i fremføringen, men man ser Jack og Meg løpe opp en trapp (fra venstre mot høyre) på veggen bak fremføringen. Dette skjer flere ganger i videoen. Et annet sted står Jack foran biltrafikk og synger; neste bilde er kun biltrafikken. Man kan derfor si at emuleringen av rear projection er brukt som et ikke-realistisk grep for å gjøre videoen mer *enhetlig* og gi et inntrykk av *flyt*.

"Fell in Love with a Girl" baserer seg også på en annen konvensjon, nemlig den om rock and roll som opprørsk og bråkete musikalsk form. I starten av videoen telles det ikke ned til den begynner, men det telles *opp* som i rockens sedvanlige "1-2-3-4". Med en gang videoen starter ser man et LED-display (av lego), som viser rødt grunnet den forvrengte gitarlyden. Som for å understreke poenget viser Gondry også nærbilde av gitaren som lager det "røde" signalet. I rockeparodien *This Is Spinal Tap* regissert av Rob Reiner (1984) skildres et latterlig rockeband som har forsterkere som går til 11 istedet for de vanlig 10 trinnene. Da bandet blir spurt om man ikke heller bare kan ha en kraftigere forsterker som går til 10 siden dette tross alt bare er relative verdier, har de ikke noe godt svar, men fastholder bare: "these go to 11". Selv om det røde i den forvrengte gitarlyden ikke helt kan sammenlignes med en gitarforsterker som er *litt* kraftigere (ihvertfall på papiret) enn andre grupper, er det likevel en klar rockekonvensjon som gjør seg gjeldende.

5.2.1.3. Oppsummering

"Fell in Love with a Girl" viser seg ved en analyse å være en overraskende konvensjonell video. Den baserer seg på rocke-musikkvideoens mest brukte formel, enhanced performance-formelen, og baserer seg på kombinasjonen av løsrevne assosiative elementer og en bandperformance med stor innlevelse (for eksempel headbanging under "aah-aah-aah"-refrengtet). De assosiative elementene i "Fell into Love with a Girl" er preget av *lesterisms*. Meg og Jack løper opp og ned trapper uten noe særlig formål annet enn at det skal se morsomt ut og gi en følelse av entusiasme. Tilsvarende stuper de også uti et svømmebasseng slik at plasket passer til en overgang i musikken.

"Fell in Love with a Girl"s bruk av lego som animasjonsteknikk fungerer som en overføring av punkens enkelhet til et visuelt medium. På denne måten blir det et spill med sangen, en av de White Stripes-sangene med mest punkaktig *sound*. På samme måte har fargene og legoformen påfallende likheter med kunstnergruppen De Stijls firkantmoduler som

The White Stripes allerede hadde vist stor interesse for to år før. Slik møtes gruppens image og sangens *sound* på halvveien.

Musikkvideoen leker altså med konvensjoner på flere nivåer. I videoen er det filmtekniske konvensjoner som fading, matté, morfing og rear projection, konvensjoner det i utgangspunktet ikke har noen *hensikt* å gjenskape i en animasjonsfilm. Innen animasjon er man stort sett frigjort fra problemstillingene disse tekniske løsningene er svar på, i det minste er det hensiktsløst å lage nye fremstillinger av disse teknikkene i lego. Istedet får disse teknikkene en humoristisk og *leken* effekt: Når alt annet er laget i lego, blir en lego-fade selve prikken over i'en. "Fell in Love with a Girl" spiller også på både popkonvensjonene til Richard Lester og rockekonvensjoner fra både punk og annen rock med at gitaren gir et "rødt" signal.

En sentral del av Gondrys *mise en scène* i "Fell in Love with a Girl" er altså flyttingen av en konvensjonell formel (enhanced performance) til et formspråk der det tilsynelatende ikke hører hjemme (lego-animasjon). Hans bruk av rockens og punkens konvensjoner til dette formålet er en forutsetning for at dette skal virke, siden en forståelse av musikkens koder er en nødvendighet for en troverdig rockefremføring.

5.2.2. "Around the World" med Daft Punk

Daft Punk er en fransk elektronika-duo bestående av Guy-Manuel de Homem-Christo og Thomas Bangalter. De er notorisk pressesky og lar seg kun avbilde med heldekkende mørk motorsykkelhjelm eller en tilsvarende gjenstand som skjuler alle ansiktstrekk. Det er altså en spesiell situasjon for en regissør å få lage en av videoene, siden det ikke er noen artister å måtte tilpasse situasjonen til. Andre Daft Punk-videoer unngår alt som kan minne om artister fullstendig. Spike Jonze går i sin "anti-video" "Da Funk" lengre enn noen andre i å la musikken være i bakgrunnen – diegetisk lyd og dialog gjør dette til en kortfilm mer enn en musikkvideo – mens Roman Coppolas "Revolution 909" (1998) lager en helt løsrevet fortelling ut av melodien, uten en artist i sikte.

Daft Punk gav ut "Around the World" på single i 1997 og den finnes også, i en lengre versjon, på deres album *Homework* fra samme år. Sangen går i en hurtig, dansbar rytme som noe forenklet kan gå inn under *house*-genren⁵¹. Den er en instrumental, men med et vocoder-

⁵¹ Denne genren er beslektet med 1970-tallets *disco* og de mer syntetiske avartene av disco som oppstod i kjølvannet av Donna Summers "I Feel Love" (1977) (produsert av Giorgio Moroder). House er, som "I Feel Love" var, mer syntetisk i instrumenteringen enn klassisk disco, spesielt med tanke på bruken av trommemaskin og synthesizer.

kor⁵² som synger linjen "around the world, around the wo-orld" i en enkel fire-toners melodi. Det mest umiddelbare i musikken er, ved siden av vocoderen, bassgangen som går gjennom mye av sangen samt en kort synthesizer-melodi som dukker opp av og til. Sangen har en utpreget monoton struktur, der minimal variasjon over ett enkelt tema er komposisjonsmåten. Det er heller ikke vers og refreng i vanlig forstand, istedet forsvinner enkeltinstrumenter i deler av sangen for senere å vende tilbake. Den eneste egentlige variasjonen er en annen, mer melodisk og solo-aktig bassmelodi som dukker opp ved noen anledninger.

5.2.2.1. Denotativt nivå

Michel Gondrys "Around the World" foregår på et enkelt diskotek-aktig sett. Selv om dette settet øyensynlig skal forestille et diskotek, er det et nokså merkelig diskotek man er vitne til. Det er et ganske lite, rundt rom med mange plataer og trappetrinn rundt om. På et av plataene er det også en slags liten "badestige" ned til gulvet slik at man ikke trenger å gå rundt og opp trappen. Selv om opphøyde plataer, slik at noen kan stå oppå og danse mer synlig, ofte forekommer på diskoteker, er plataene her så nære hverandre og så *i veien* at dette vil vært et direkte plagsomt og nesten farlig dansegulv å bevege seg på.

Danserne er også atypiske discodansere. De består av fem adskilte grupper som danser sammen, også i grupper, med identiske klær og fakter. Noen løper opp og ned trapper, mens andre danser oppå sitt tildelte plata hele musikkvideoen varighet. Alle har kostymer man vanligvis ikke ser på et diskotek.

5.2.2.2. Fortolkningsnøkkelen

Alt dette har en konkret betydning. "Around the World" har nemlig en konkret og spesifikk fortolkningsnøkkel. Gondry oppgir denne både i dokumentaren *I've Been Twelve Forever* og i heftet som følger med DVDen (begge 2003)⁵³. I korte trekk består den i at hver gruppe på fire dansere i videoen er symbolske representasjoner av de forskjellige musikkinstrumentene på musikksporet. (1) bass: joggere med små hoder; (2) gitar: dansende menn i skjelettkostymer; (3) synthesizer: discodansende kvinner; (4) vocoder: roboter; og (5) trommemaskin: mumier. Dette utgjør alle instrumentene i innspillingen.

⁵² Vocoder er en effektboks som gjør om et stemmesignal fra en mikrofon til toner og i prosessen gjør stemmen identitetsløs og maskinell (se Askerøi 2005: 29f). Den er derfor velegnet til å lage robot-stemmelyder. Vocoderen ble mye og tidlig brukt av Kraftwerk, blant annet i sangen "Die Roboter" (også kjent som "The Robots") fra 1978.

⁵³ Jeg legger her til grunn at "Around the World" og DVD-heftet *I've Been Twelve Forever* ikke kan regnes som samme tekst selv om de er på samme utgivelse. "Around the World" var en hit-single og svært mange så den på MTV og andre steder da den først kom ut i 1997 og hadde derfor et "liv" som enkeltstående verk i flere år før DVD-utgivelsen.

Denne typen oppgitte "nøkler" er relativt sjeldne, men et lignende tilfelle finnes i den ordinære norske DVD-utgivelsen til David Lynchs *Mulholland dr.* ([2001] 2003), der Lynch på omslaget oppgir 10 "spor" for å "låse opp" mysteriet⁵⁴.

I begge tilfellene er det verdt å dvele ved at nøkkelen ikke oppgis eksplisitt i selve teksten, men er utenforliggende eller ekstra-tekstuell. En seer med et godt øye for abstrakte sammenhenger vil kanskje få øye på sammenhengen, men i min svært uhøytidelige og uvitenskapelige undersøkelse, der flere som hadde sett videoen før ble bedt om å finne en skjult sammenheng i teksten, var det ingen som så noen, selv etter å ha blitt gjort oppmerksomme på at det *var* en sammenheng. Mye av meningen unndrar seg derfor vanlig fjernsynstitting, og krever istedet gjentatte visninger.

Hvordan fungerer så denne "allegorien"? Bassen danner "skallet", "veggene". De beveger seg raskt og uten stans opp og ned trappene. Trappene er toner, og bassens bevegelse opp trappen korresponderer med tonene bassen spiller. Gitaren gjør lite av seg og står stille mye av videoen, men når den dukker opp gjør skjelettene en rykkete dans. I et av segmentene "konkurrerer" gitaren med synthesizeren om plassen og det korresponderer med musikkens forskjellige vektlegging av instrumentene. Vocoderen (robotene) går rundt på kanten av sirkelen, utenfor bassen. Som i musikken, dukker de kun opp iblant og er i praksis til pynt. Likevel er "around the world"-syngingen det de fleste husker fra sangen. Som for å understreke dette, er robotene uvesentlige i settets konstruksjon, men svært *synlige*. Synthesizeren er et av de viktigste instrumentene i denne sangen, og når de ikke konkurrerer med gitaren om plassen, løper de opp og ned trappen etter melodien. Trommene er det alt det andre sirkler rundt, men de er "lenket" fast til sitt plata på midten. Dette kan være et bilde på hvordan trommene har én taktart (4/4) som blir fulgt hele veien, uten variasjon. Den eneste variabelen er tildels subtile variasjoner i tromme-*sound* eller om de blir spilt i det hele tatt. Som så ofte i housegenren brukes trommemaskin og manipulering av dennes *sound* er gjerne en integrert del av programmeringen .

5.2.2.3. Anti-individualitet

"Around the World" er altså en dansevideo. Men å kalle den "song and dance number" utfra Gows seks formler blir likevel feil. For det første baserer denne formelen seg på artistens danse- og sangferdigheter, som i den klassiske filmmusikalen. Gow understreker denne konvensjonelle forbindelsen til filmmusikalen: "While standards of skill have evolved since

⁵⁴ Her er det litt mer uklart om dette skal oppfattes som en del av teksten, men da *Mulholland dr.* var en kinofilm og sporene ikke ble nevnt før DVD-utgivelsen, mener jeg at dette heller ikke her er tilfellet.

Astaire's day (...) the notion of the individual rising above the crowd through singing and dancing talents retains its appeal" (1992a: 62). For det andre er heller ikke Guy-Manuel de Homem-Christo og Thomas Bangalter blant danserne i denne videoen, og selv hvis de hadde vært det ville likevel ingen ha gjenkjent dem. Den samme anti-individualiteten ligger til grunn for stemmebruken: Vocoder har nesten alltid vært uttrykk for noe upersonlig, som vist gjennom for eksempel Kraftwerks "Die Roboter" (1978) (om roboter) og Laurie Andersons "O Superman (for Massenet)" ([1981] 1982) (om makt og autoritet). Daft Punks siste album heter da også *Human after All* (2005), en formodentlig humoristisk kommentar til deres upersonlige og anti-individuelle image.

Det er heller ingen følelse av hvem som fremfører musikken i musikkvideoen. Jeg vil hevde at med dette blir det vanlige maktforholdet snudd på hodet. "Around the World" er en symbolsk visuell fremstilling av lyd slik den blir hørt av tilhørere og dansere på et dansegulv. Slik blir denne videoen *mottagerorientert* istedet for musikkvideoens vanlige fokus på *senderen*.

For å belyse flere av disse aspektene ved Michel Gondrys musikkvideoer vil jeg kort analysere en annen av Gondrys videoer, "Star Guitar" med The Chemical Brothers.

5.2.2.4. Kort om "Star Guitar" med The Chemical Brothers

The Chemical Brothers er en engelsk duo bestående av Tom Rowlands og Ed Simons. I motsetning til Daft Punk lar de seg gjerne intervju og utseendet deres er kjent nok for musikkinteresserte. Likevel pleier de ikke å dukke opp i musikkvideoene sine, og noe av grunnen til dette kan være scenariet jeg skisserte i del 5.1.3: det er ikke så spennende å se på noen som ser på en bærbar datamaskin eller skrur på knotter. Når de har vokal på låtene sine er dette enten ved hjelp av *samples* eller ved hjelp av gjestevokalister, som Noel Gallagher fra Oasis på sangen "Let Forever Be" (også med video av Gondry (1999)).

"Star Guitar" har ingen egentlige vokal-hooks som "Around the World" eller tekst som "Let Forever Be". Det er kort sunget del, lavt i volum og behandlet med svært mye ekko, som antagelig kommer fra et sample. "Star Guitar" er derfor for en instrumental å regne, og den er hovedsakelig drevet av et synthesizer-riff som blir behandlet på forskjellige måter ved hjelp av effektbokser og tilsvarende. Som med "Around the World" er variasjonen for det meste basert på at enkeltinstrumenter tones ned eller pauses.

"Star Guitar" har en lignende musikk/bilde-forbindelse som "Around the World", men den er lettere å få øye på. "Star Guitar" er filmet ut gjennom vinduet på et tog i bevegelse, men den er klippet sammen slik at landskapet korresponderer med egenskapene til musikken.

Eksempelvis kan et trommeslag korrespondere med en bro eller et annet gjentakende element i landskapet, eller en gradvis høyere bakke utenfor vinduet kan korrespondere med endringer i *sound*. I flere tilfeller skjer det sistnevnte gjennom gradvis endring i klang ("timbre").

Det er naturligvis ikke mulig å gjøre dette uten digitale effekter. Ingen virkelige landskap er så "musikalske". Det er mulig å komponere et stykke musikk til et landskap, men det er umulig å finne et landskap som passer så godt til ferdigkomponert, rytmisk musikk. Gondry laget "Star Guitar" med sin bror Olivier "Twist" Gondry som jobber med digitale effekter. Men ifølge Michel er "Star Guitar" kun filmet ut gjennom togvinduet og effekter er brukt for å *skjule* klipp og overganger heller enn å animere bakgrunner med CGI (Gondry 2003: bonusmateriale). Det er bortimot umulig å få øye på skjøter i bildet, men noen sekvenser gir lite "mening": på ett tidspunkt blir det natt og morgen igjen mens toget passerer en enkel fabrikk i vanlig hastighet. Ikke nok med at Gondry ikke gjør noe forsøk på å innbille oss at vi ser et ekte landskap, han ødelegger også bevisst det snev av illusjon som fremdeles er tilstede.

5.2.2.5. Oppsummering

Mottagerorienteringen er klar i "Around the World" og "Star Guitar". Det er ingen artist som ønsker å kommunisere et personlig budskap gjennom en sangtekst med seeren/lytteren, og det er heller ingen historie som fortelles. Musikken er visualisert gjennom en oppdeling av musikken i enkeltstående *symbolske tegn* – i Charles Sanders Peirces terminologi en arbitrær sammenheng mellom tegnet og hva det viser til (som ordet "hund" i forhold til en faktisk hund) (Gullvåg 1972: 29). Denne oppdelingen ligner en musikklytters mulighet til å flytte fokus fra et musikalsk element til et annet. Mottagerorientering i både "Around the World" og "Star Guitar" gir på denne måten også regissøren en mer "direkte" og privilegert rolle i medieringen av musikken. Han/hun blir den som kommuniserer med publikum i artistens visuelle fravær. I Charles Sanders Peirces terminologi kalles et tegn som har en kausal forbindelse til det det viser til (som røyk har til ild) et *indeksisk tegn*. Lip-sync-fremføring utgir seg for å være et slikt tegn, men i "Around the World" og "Star Guitar" er sammenhengen mellom bilde og musikk kun på Peirces symbolske nivå.

"Around the World" og "Star Guitar" har mye til felles. De har begge et billedinnhold som visualiserer musikken på en *symbolsk* måte. Dette skjer likevel på forskjellige måter i de to videoene. I "Around the World" brukes den til tider komiske dansingen og de komiske kostymene som et mer "direkte" uttrykk for det musikalske uttrykket. Selv om dansingen er *symbolsk*, fungerer den også *som dans*.

I "Star Guitar" gjør den uforandrede kameravinkelen at man følger nøye med på hva som skjer, og sammenhengen åpenbarer seg derfor ganske raskt. Man begynner å tenke at hvis det ikke er en klar sammenheng mellom musikk og bilde, hva er da poenget? Dette er ikke tilfellet med "Around the World". Det er fullt mulig å like og også føle at man får noe ut av musikkvideoen uten at man kjenner til fortolkningsnøkkelen. Slik trekker dansingen oppmerksomheten bort fra det symbolske aspektet. Dette kan være grunnen til at sammenhengen er vanskelig å få øye på – det er rett og slett for morsomt å se på.

5.3. Chris Cunningham

5.3.1. "Only You" med Portishead

Portishead er en løst sammensatt gruppe fra Bristol i England bestående av flere musikere, med en basis i Geoff Barrow på elektronisk programmering og trommer og Beth Gibbons på vokal. Disse lager også for det meste henholdsvis musikk og tekst (ofte med hjelp fra Adrian Utley på musikk siden). Andre viktige elementer – noen ganger nevnt som gruppelemmer, noen ganger ikke – er Utley på gitar og Dave MacDonald som lydtekniker. Debuten kom i 1994 med musikken til kortfilmen *To Kill a Dead Man* (regissert av Alex Hemming) der Barrow, Gibbons, MacDonald og Utley også spilte hovedrollene, før albumet *Dummy* fulgte senere i 1994 (med deres mest kjente sang "Glory Box") og *Portishead* i 1997.

"Only You" er fra gruppens andre album og en forkortet "edit" ble utgitt på single tidlig i 1998. Videoversjonen består av en mellomting mellom album- og singleversjonene⁵⁵. Den går, som mange av Portisheads sanger, i en langsom hiphop-inspirert rytme, men uten hip-hopens tradisjonelle vokal, rapping, noe som gjorde at britisk musikkpresse ga artistene på Bristol-scenen (Massive Attack var en annen) den lite informative sekkebetegnelsen "trip-hop". Hiphop-innflytelsen understrekes av at det "scratched" samplet som dukker opp mellom versene er hentet fra hiphopgruppen The Pharcydes sang "She Said". Et annet sample som brukes i denne sangen er et kort stykke mystisk filmmusikk av Ken Thorne fra filmen *Inspector Clouseau* (Yorkin 1968). Dette understreker det filmatiske som alltid har vært viktig for Portishead, og som gjorde at de, som en av svært få grupper, laget film før de laget

⁵⁵ Albumversjonen er 4:59 lang og begynner med kun bass, orgel og trommer før det "scratched" samplet kommer inn, mens singleversjonen er 3:45 lang og begynner rett på samplet og repeterer færre ganger før første vers. El-piano-soloen helt til sist i sangen er også kortere. Videoversjonen er 4:15 lang og slutter omtrent der singlen slutter, men inkluderer hele begynnelsen fra albumutgaven. Selv om det er vanskelig å si hvilken "edit" som ble mikset først av de to siste, er bilder fra musikkvideoen brukt som singleomslag, så man kan trygt si at videoen var ferdiglaget før singlen ble utgitt.

album. Denne svært direkte blandingen av hiphop og mystisk filmmusikk med Beth Gibbons personlige tekst sunget over gjør også sangen til en nesten arketypisk Portishead-sang.

5.3.1.1. Lyd og bilde

Man kan hevde at musikkvideoen baserer seg på en firedeling av musikken. Den første delen (1) er *soundet* på det ikke-samplede musikalske innholdet. Det er utpreget mørkt og mystisk og består av trommer, bassgitar og et lite prominent orgel. Dette er basis både for musikken og for settet og atmosfæren i videoen. Settet er en gate eller en bakgård om natten, med den viktige forskjellen at de to viktige personene i videoen er vektløse og ser ut som de er under vann. Den andre delen (2) er det scratchede Pharcyde-samplet. Dette representeres ved en gutts rykkete, vektløse bevegelser, blant annet løse skolisser som beveger seg raskt i takt med scratching. Clouseau-samplet representerer også en del (3), og når samplet dukker opp i musikken klippes det til flere forskjellige menn som iakttar gutten fra inne i leilighetene sine. Beth Gibbons (4) dukker på sin side stort sett kun opp under versene eller refrengene hun synger og hun har lite interaksjon med gutten – med unntak av et viktig øyeblikk som jeg skal vende tilbake til.

5.3.1.2. Samplene

Beth Gibbons' intense tekstfremføring – med linjer som "we suffer every day" og "it's only you who can tell me apart" – vitner om et intenst, følelsesladet, men samtidig innadventt lyrisk innhold. Utfra dette skulle man anta at et sample fra en humoristisk kilde som en inspektør Clouseau-film ikke var egnet til å bidra til musikken. Det samme gjelder den ofte humoristiske hiphopen til The Pharcyde. Lekenheten som ofte kjennetegner hiphop-genren står også i et klart motsetningsforhold til Beth Gibbons intense kjærlighetssanger.

Imidlertid kan man hevde at når filmsamplet er løsrevet fra sin egentlige sammenheng sammen med Alan Arkins (i tidligere Clouseau-filmer spilt av Peter Sellers) udugelige detektiv, kan melodien oppfattes som "alvorlig" og ikke som "parodisk". Gjennom å inkludere kun en liten del av musikken og flytte den til en så alvorlig sang som "Only You" finner det sted et semantisk skifte. Et annet poeng er at scratching av Pharcyde-samplet ikke forekommer samtidig som Beth Gibbons synger. Den potensielle konflikten mellom disse elementene er altså på denne måten tonet ned.

Tricia Rose har hevdet at i hiphop har samplings betydning blitt snudd på hodet. Det som før ville blitt oppfattet som "juks" har istedet blitt en del av de musikalske kodene og musikken er nå så godt som avhengig av at det forekommer en rekontekstualiseringsprosess

gjennom sampling for at det skal oppfattes som minneverdig (Rose i Askerøi 2005: 17). Da rapper og produsent RZA fra Wu-Tang Clan gikk solo som karakteren Bobby Digital (1998) byttet han ut sampler med synthesizer og ble slaktet av de fleste kritikere (se Cohen 2006). Selv kritikeren Ian Cohen, som var mer positiv, var sterkt skeptisk til dreiningen mot synthesizer (2006). Det bommet som hiphop. Eirik Askerøi hevder at sample-estetikk har gått inn i også andre deler av populærmusikken. Han viser til tilfeller av spesiell behandling av nyinnspilt lyd for å skape en *illusjon* av sampling, blant annet hos Britney Spears (Askerøi 2005: 76). I sangen "Only You", som i hiphop-genren, forblir altså delene nokså separate, og "Only You" er slik preget av en tvetydig musikalsk estetikk. Man kan med det hevde at integreringen av sampling og "hovedsang" er *bevisst dårlig* som i Askerøis eksempel med Britney Spears' "Toxic", selv om "Only You" ikke trenger å illudere sampling.

Selv om Cunningham holder på en oppdeling av musikken i de visuelle markørene er videoen mer enhetlig enn sangen. Det er de samme lovene for bevegelse som gjelder i hele gaten – vektløshet under vann, uten behov for hverken inn- eller utpust – og dermed er både gutten og Beth Gibbons underlagt den samme virkeligheten. Dette er i skarp motsetning til til de ulike elementene fra de musikalske samplene, som har sine respektive *sound*-egenskaper intakte.

5.3.1.3. "So cinematic, so visual"

Chris Cunningham sa om "Only You" i 2003: "The track was so cinematic, so visual and so creepy-sounding. Tracks like that are a gift" (2003: DVD-hefte). Oppgaven har allerede sett på at fraværet av det visuelle aspektet ved musikk er et relativt nytt fenomen (i del 4.4). Man kan derfor hevde at dette fraværet har skapt et behov for et visuelt aspekt – imaginært eller konkret (ved hjelp av musikkvideo). Noen har også brukt det imaginært visuelle aspektet ved innspilt musikk som et kvalitetskriterium: Andrew Goodwin siterer rapperen Daddy-O fra gruppen Stetsasonic som sa at "[w]henever you got a record that you can see, that's a fly record" (i [1992] 1993: 49). Dette har også gått hånd i hånd med den atmosfæriske musikken fra 1990-tallet, spesielt den genren som fikk det betegnende navnet "ambient", og dette gjorde "lydspor til en imaginær film" til en av de mest brukte klisjéene innen popmusikk-kritikken (se for eksempel Vinger 1998). Cunningham har også i andre sammenhenger uttrykt det atmosfæriske som viktig for sitt virke, og om Madonnas "Frozen" sa han at han hadde flaks fordi "the track was quite cinematic and I knew I could do something with it. If it had been Ray of Light, I probably would have had trouble coming up with an idea (2003: DVD-hefte). Madonnas "Ray of Light", som ble hennes neste single i 1998, er en mye raskere, mer positiv

og mer dansbar sang enn den mer dramatiske og orkestrerte "Frozen", og det er derfor lett å se hvor Cunningham vil hen med begrepet "cinematic". For ham konnoterer det innadvendthet, mystikk og en mindre dansbar stil, noe som har lettere for å skape de bildene i hodet som var Daddy-Os kvalitetskriterium.

5.3.1.4. Sangtekst og tolkning

"Only You" fremstår som en kjærlighetssang og en erklæring om at det er "only you who can tell me apart" og "only you who can turn my wooden heart". Det er imidlertid uklart om dette innebærer vennskap eller kjærlighet i parforhold. De uklare metaforene i versene gjør heller ikke noe for å hjelpe oss frem til noen klar og endelig løsning. Imidlertid åpner musikkvideoen for en tredje mulighet: forholdet mellom mor og barn. I musikkvideoen tar Beth Gibbons og gutten hverandres hender idet Gibbons synger "...wooden heart"-linjen for siste gang, og hun smiler for første gang. Selv om de er i forskjellige sfærer og omgås lite i videoen, møtes de altså på et viktig punkt. I fraværet av andre personer enn truende krefter på utsiden av Gibbons og guttens sfære, er dette en klar tolkningsmulighet.

5.3.1.5. Oppsummering

"Only You" er en av de få musikkvideoer som genuint fortjener Marsha Kinders betegnelse "dreamlike", i stil like mye som innhold. Følelsen av å bli iaktatt av fremmede mennesker, følelsen av å sveve midt i en gate og følelsen av en uklar, men sterk forbindelse med et annet menneske er alle motiver som er vanlige i drømmer. Cunninghams grunnidé til videoen var da også basert på en drøm (2003: DVD-hefte).

Michel Gondry har også benyttet seg av drømmeaktige symboler. Björks "Human Behavior" og "Isobel" har en drømmeaktig symbolbruk mens "Everlong" er ifølge Foo Fighters-vokalist Dave Grohl basert på et mareritt Gondry hadde da han var liten (Gondry 2003: bonusmateriale). Disse holder seg likevel stort sett i et relativt sobert eller narrativt filmspråk. I Cunninghams "Only You" er *stilen* like drømmeaktig som symbolene. Cunningham begrunnet valget av virkemiddelet, filming under vann for så å manipulere bildene opp på gaten, med at det gjorde huden "deathly" og at idéen var å skape et "slow motion, night time dreamscape" (Cunningham 2003: DVD-hefte).

"Only You" er i nesten ekstrem grad frigjort fra Michel Chions "dramatic time"-begrep. Likevel er den svært tidsbestemt. Skolissene til gutten beveger seg i takt med rytmen på platescratching og hvis lyden hadde vært feilsynkronisert, ville mye av poenget med videoen vært borte. Ved å manipulere filmbilder i takt med musikken, gjøres bildene

musikalske. Man kan slik trekke paralleller til animasjonsfilmer som er basert på musikk og film, for eksempel Walt Disneys *Fantasia* (1940).

5.3.2. "Come to Daddy" med Aphex Twin

"Come to Daddy" er en sang av Aphex Twin, artistnavnet til musikeren Richard D. James. Han ble kjent gjennom samlingen *Selected Ambient Works 85-92* (1992). Deretter fulgte mange singleutgivelser og sideprosjekter før albumene *I Care Because You Do* (1995), *The Richard D. James Album* (1996) og *drukQs* (2001). Han har også gitt ut flere EPer, gjerne med ugjenkjennelige remikser basert på en tittelsang. *Come to Daddy* ble utgitt som en slik EP i 1997 (med syv forskjellige remikser hvor ingen ligner originalen) og ble fulgt av *Windowlicker* i 1999.

"Come to Daddy" er en støyende og rask sang uten en klar popsangstruktur. Den er istedet basert på repetisjoner og variasjoner over et tre toners tema spilt på et ukjent instrument og behandlet til det ugjenkjennelige til det nesten er blitt hvit støy. En vokal, som også er sterkt prosessert, dukker opp med ujevne mellomrom og synger vekselvis "I want your soul" (over de nevnte tre tonene) eller "come to daddy, come to daddy". Et nytt fire toners tema dukker opp senere i sangen sammen med et tungt prosessert øredøvende skrik, før tretonerstemaet siden kommer tilbake. Musikken med tretonerstemaet er det meste av tiden svært perkussiv med en komplisert elektronisk rytme bestående av svært mange slag per takt.

5.3.2.1. Synopsis

"Come to Daddy" er en narrativ video. Den begynner med at vi ser en gammel dame med en stor vakthund i bånd gå tur blant falleferdig blokkbebyggelse et sted i England. De finner et fjernsynsapparat på bakken sammen med gammelt skrot. Plutselig ser man noe lite, kanskje et barn, bevege seg i et smug for deretter å bli borte. Deretter følger kameraet små, løpende føtter. Hunden begynner å tisse på fjernsynsapparatet, som like etterpå begynner å flimre, selv om det ikke er tilkoblet strøm. Hunden begynner å bjeffe mot apparatet, som etterhvert viser et forvrengt ansikt som begynner å synge "I want your soul" (her slutter prologen og plateinnspillingen begynner). Den gamle damen slipper båndet i sjokk og begynner å gå bort fra apparatet. Imidlertid står det der en gjeng av små barn, både gutter og jenter. Alle har like ansikter, nemlig det en person med kjennskap til Aphex Twin vil kjenne igjen som Richard D. James' ansikt. Ansiktene, som også har skjegg, smiler ondt.

Hele gjengen begynner deretter å løpe bortover gaten forbi den gamle damen før de ender opp ved fjernsynsapparatet som de stopper opp ved. Etter å ha stått litt og betraktet

fjernsynsapparatet med det mystiske forvrengte ansiktet som synger "I want your soul" og deretter "come to daddy", løfter de det opp og tar det med seg. De løper bortover med fjernsynet på slep og begynner å terrorisere og følge etter en mann som rømmer inn i bilen sin. De slipper fjernsynet og begynner istedet å slåss med hverandre, tømme søppel ut av søppelkasser og lignende. Da musikken endrer karakter begynner fjernsynet å blinke og barna kommer tilbake til det. Deretter kommer det en mann ut av det lille apparatet. Den gamle damen, som er i nærheten, ser skrekkslagent mot den tynne, skallede mannen som er i ferd med å reise seg. Mannen begynner å skrike med en øredøvende stemme, og snur seg mot damen, som bokstavelig talt får bakoversveis av skriket. Mannen, som etter skriket plutselig har fått hår, samler troppene av barn, som en far, og begynner deretter en rykkete dans før videoen relativt brått slutter.

5.3.2.2. Konsentrert skrekkfilm

Som man kan se bare av denne handlingsgjenfortellingen, inneholder "Come to Daddy" mange klassiske elementer hentet fra skrekkfilm- eller horrorgenren. De mest opplagte referansene jeg kan få øye på er *Village of the Damned* (Wolf Rila 1960), der en gjeng onde barn terroriserer en landsby i England, og *Poltergeist* (Tobe Hooper 1982), der levende vesener kommer ut av fjernsynsapparater (en svært lik scene utspiller seg også i *Ringu* (Hideo Nakata 1998), en film som antagelig ble innspilt på samme tid som "Come to Daddy"). Man kan også finne andre klare inspirasjonskilder, som de mange filmene som viser identiske "skurker", gjerne frembrakt gjennom kloning (et nyere eksempel er her *Star Wars episode II: Klonene Angriper* av George Lucas (2002)). Intervjuer Peter Relic så mannen som kommer ut av fjernsynet som en *homage* til David Cronenbergs film *Videodrome* (1983), noe Cunningham ikke avviste (Relic 1998). Omtalen av "Come to Daddy" på nettstedet *www.director-file.com* hevder derimot å se likheter med måten den tynne mannen strekker ut armene mot barna, som en far, i Steven Spielbergs *Nærkontakt av Tredje Grad* (1977).

Referansene jeg her har pekt på stemmer imidlertid ikke egentlig på detaljnivå. Man kan finne likheter, men ikke klare visuelle sitater. Det Peter Relic så som en *homage* til *Videodrome*, tolket jeg som en til *Poltergeist*. Det blir imidlertid, slik jeg ser det, riktiger å hevde at "Come to Daddy" først og fremst er basert på *horrorgenrens generiske motiver og konvensjoner*, heller enn å ha spesifikke forelegg. At en hund oppdager en fare før sin eier er en innarbeidet skrekkfilmklisjé; det at skumle vesener lusker i et smug likeså. Barna i *Village of the Damned* er også helt annerledes enn barna i "Come to Daddy" da de har individuelle trekk og kan kontrollere andre mennesker med tankene, noe barna i "Come to Daddy"

øyensynlig ikke kan. Tilsvarende kan man hevde at da de to jentene i "Come to Daddy" hopper ubekymret rundt under Aphex Twins rolige musikalske mellomspill med barnesang og spilledåsemusikk, er dette et skrekkmotiv som går langt tilbake – den mest kjente kilden er Stanley Kubricks *The Shining* ("Ondskapens Hotell") (1980), der spøkelsene av de to drepte jentene går igjen på hotellet og gjerne sees i montasjer med en heis full av blod.

Man kan utfra dette hevde at "Come to Daddy" benytter seg av generiske motiver for å skrive seg inn i en tradisjon heller enn å stjele fra tradisjonen. Der det skrekkfilmaktige i Mark Romaneks nevnte "Closer" og "The Perfect Drug" (begge med Nine Inch Nails) (se del 3.3.2 for en deldrøfting av "Closer") er basert på klare forelegg og endog visuelle sitater – det Peter Wollen kaller å plyndre "the image-bank" (1986: 168) – er det ikke noe av dette i "Come to Daddy" og lite i Cunninghams kunstneriske virke som helhet.

5.3.2.3. Intertekstualitet og Aphex Twin

I den tidligere Aphex Twin-videoen "Donkey Rhubarb" av David Slade (1995) ble store glorete teddybjørnkostymer utstyrt med bilder av Richard D. James (fra omslaget fra *I Care Because You Do*) som masker. Teddybjørnene gjorde deretter seksuelle bevegelser i sakte film og danset med barn. Denne videoen ble delvis inspirasjonen for at Chris Cunningham valgte å la alle barna og den tynne mannen i "Come to Daddy" bære James' ansikt (2003: DVD-hefte). Imidlertid er "Donkey Rhubarb" ikke realistisk i effektbruken. "Come to Daddy" er derimot teknisk gjennomført på en slik måte at det ser helt realistisk ut, takket være Cunninghams kunnskaper om avstøpning av ansikter og gummimasker. Dette er ikke en kritikk av "Donkey Rhubarb" – i denne videoen later ikke realisme til å være noe mål – men snarere en påpekning av at "Come to Daddy" er avhengig av effekter for å fungere, all den tid den baserer seg på en filmgenre med klare formale krav. Inspirasjonen bak å bruke barn – eller småvokste voksne, som de fleste i "Come to Daddy" egentlig er – var ifølge Cunningham at Aphex Twin ofte benyttet seg av barnestemmer på innspillingene sine (Cunningham 2003: DVD-hefte).

5.3.2.4. Lyd og bilde

På tross av den narrative formen, er det klare sammenhenger mellom musikk og bilde, ikke bare på vokalsiden. En abstrakt digitalt-lydende støylyd tidlig i videoen blir visualisert gjennom at den gamle damens hund bjeffer. Selv om lyden ikke høres ut som et bjeff, er det nært nok til at det godtas som en abstrakt lydeffekt. Interessant nok er denne lyden ikke en del av plateinnspillingen, noe som får en til å lure på hvorfor Cunningham valgte å bruke nye

musikalske effekter istedet for å bruke diegetisk lyd på prologen. En mulighet kan være at han ville unngå prologproblematikken – prologer har ofte blitt kuttet ved fjernsynsvisninger – ved å simpelthen lage *mer musikk*. Slik blir denne delen av lydsporet *filmmusikk* i mer tradisjonell forstand.

Dette er en innledning til den sungne delen, der fjernsynsapparatet begynner å synge med en ekstrem forvrengning. Sangen visualiseres gjennom et forvrengt syngende ansikt i fjernsynsapparatet, et passende visuelt motstykke til den forvrengte vokalen. Selv om rytmen ikke i særlig grad er bestemmende for karakterenes bevegelser gjennom dans eller lignende, gjør den seg likevel bemerket noen ganger, blant annet når et eller flere av barna – den raske klippingen gjør dette noe uklart – trekker en batong eller balltre over et gitter for at det skal korrespondere med den raske suksesjonen av rytmiske slag som iblant dukker opp på musikksiden.

Likeledes blir skriket i musikken gjengitt som et skrik fra den tynne mannen som kom ut av fjernsynsapparatet. Mot slutten av videoen begynner den tynne mannen med det første i videoen som kan kalles en dans, og dette er – med unntak av batongene mot gitteret – den eneste visualiseringen av musikkens rytme. Den rykkete dansingen blir også aksentuert av klippingen i denne sekvensen, som er betydelig raskere og mer desorienterende enn tidligere i videoen. Glimt av mannen fra inni fjernsynet er klippet inn for å si "I want your soul", noe som virker som et narrativt paradoks siden vi hele tiden ledes til å tro at mannen i fjernsynet er den samme som mannen som danser. Klippet inn er også tittelsekvensen vi så helt i begynnelsen, med korte glimt av gjennomsiktig skrift som sier "Music / The Aphex Twin" og "Pictures / Chris Cunningham". Dette er slik det nærmeste videoen kommer en rulletekst. Man kan av denne grunn hevde at mannen i fjernsynsapparatet dukker opp igjen kun som en "oppsummering" og at det derfor kommer på siden av det narrative uten dettes krav til logikk.

5.3.2.5. Oppsummering

Noe av det første som slår en når en ser "Come to Daddy" er hvor kompromissløst angripende den er. Musikken er nokså ekstrem selv til Aphex Twin å være, og den forvrengte stemmen som synger "I want your soul" og "come to Daddy" høres direkte diabolisk ut. Resten av musikken er tilsvarende hard og forvrengt og insisterende rytmisk. Richard D. James selv sa at sangen begynte som en *death metal*-"jingle" han laget som en spøk, men at komposisjonen begynte å leve sitt eget liv (se Danluck 2001). Death metal-innflytelsen er åpenbar, både i den bråkete vokalen, i teksten ("I want your soul" er bortimot den kvintessensielle death metal-tekstlinjen) og i melodilinjen og akkordene. Det er likevel en slags "technoversjon" av death

metal, og de bråkete gitarene som vanligvis definerer genren er ikke tilstede. Partiet med barnesang og spilledåsemusikk later til å være der primært for å gi en kontrast til det andre, og slik få det til å fremstå som en del av ondskapen, som så å si "lokker" til seg intetanende lyttere. Denne metoden med å gjøre noe tilsynelatende snilt og uskyldig om til noe skummelt og ondskapsfullt er en gammel og velprøvd metode også innen skrekkfilmen. Man kan altså, med Goodwin og Daddy-O, hevde at skrekkfilmaspektene ved "Come to Daddy" var der før videoen, og at dette aspektet sammen med den ekstremt raske klippingen har bidratt til å gi videoen et kaotisk og hysterisk uttrykk.

5.3.3. "Windowlicker" med Aphex Twin

"Windowlicker" er fra Aphex Twins EP med samme navn fra 1999. Sammenlignet med "Come to Daddy" er den mye lysere og med mykere instrumentering, med prominent elektrisk piano og et svakt kor av stemmer som synger "ooh"-lyder til melodien. Etter en litt bråkete åpning med mye elektroniske trommerytmer, går den over i den mykere stilen. Musikkvideoen bruker hele EP-miksen, men den har en lengre prolog nesten uten musikk. Midtveis i prologen dukker et tema som musikalsk ligner noe på EP-miksen opp, men den har et helt annet *sound*, med scratching som hovedbestanddel. Deretter forsvinner dette temaet igjen før EP-miksen dukker opp og går helt til slutten av videoen. Til rulleteksten – som iblant kuttes på fjernsynsvisninger – er det enda en miks, denne gang er den ganske lik EP-miksen, med mindre vokal.

5.3.3.1. Synopsis

"Windowlicker" er en narrativ musikkvideo. Den åpner med at to unge svarte menn kjører gjennom Los Angeles i en cabriolet (de er kreditert som "homies" på rulleteksten). Den ene av dem snakker ustanselig og vil finne seg en dame siden han er "ready to fuck, nigga" og "horny as a motherfucker". Den andre bryr seg ikke og gjentar ofte "I don't give a fuck". Denne krangelen pågår i nesten to minutter, og midt i krangelen har en av dem (vi ser ikke hvem) satt på radioen i bilen og får høre en hiphop-aktig versjon av plateinnspillingen "Windowlicker" (denne versjonen er såvidt jeg vet ikke utgitt på plate). Lydsporet er så langt diegetisk.

Etterhvert ser de to svarte kvinner som står på fortauet. Mannen som er "ready to fuck" begynner å snakke med kvinnene for å prøve å krangle seg til sex, men kvinnene lar seg ikke lure. De begynner først å mobbe dem begge for å se "broke" ut, deretter mobbes den

kranglete mannen for sin lite heldige hårfrisyre. Mannen blir såret og anklager dem for å være høye på pæra – "like you're from Beverly Hills or some shit".

Plutselig blir bilen påkjørt bakfra av en absurd lang hvit limousin og presset fremover på veien til lyden av en digital hvinende lyd som, selv om man kan se for seg at den ligner på lyden en slik kollisjon kunne hatt, ikke ligner på noen virkelig lyd. Da baksetet i limousinen har nådd punktet der kvinnene står, ruller mannen i limousinen ned vinduet og gliser (på dette punktet begynner EP-miksen og musikken er herfra non-diegetisk og uten lydeffekter).

Den hvite mannen inni limousinen er gjenkjennelig for seere som Richard D. James og han går ut av limousinen og begynner å danse. Snart forvandler kvinnen ansikter seg til Richard D. James-ansikter også, og de blir med mannen i limousinen og kjører av gårde. I limousinen blir de nå på uforklarlig vis flere, alle med Richard D. James-ansikter. En av kvinnene stikker hodet opp gjennom soltaket og ser de to svarte mennene følge etter. Bilene når etterhvert frem til Venice Beach. Da de to svarte mennene kommer ut av bilen, blir de møtt av to av kvinnene, og de får blomsterkrans rundt halsen. James og kvinnene har nå begynt å danse på linje. På ett tidspunkt snur en av kvinnene seg mot de to svarte mennene, som har begynt å danse med, og viser et ansikt som en skrekkfilmversjon av Richard D. James med dårlige tenner. Mennene blir livredde. Kort tid etter avsluttes videoen med at James åpner en champagneflaske og spruter utover de dansende kvinnene i slow motion. Etter dette er det kun en ett minutt lang rulletekst, filmet i et fiolett fargefilter, med mer musikk og en sekvens av de svarte mennene som danser bak den samme skrekkfilmversjonen av James som kvinne.

5.3.3.2. Genretilknytning

Noe av det første som slår en når en ser "Windowlicker" er at den som musikkvideo spiller på og blander flere klart definerte genre.

I begynnelsen (1) er den en filmkomedie fra det svarte miljøet i Los Angeles, en arena kjent gjennom mange filmer og fjernsynsserier (som biloppussingsprogrammet *Pimp My Ride* på MTV), der det å ha en "flashy" bil spiller en stor rolle. Begynnelsen på "Windowlicker" er likevel klart filmatisk gjennom den parodiske stilen, spesielt gjennom den overdrevne bruken av ordet "nigga". Man kan se lignende bruk av ordet i deler av Quentin Tarantinos krimkomedie *Jackie Brown* (1997), som antagelig nettopp hadde gått av kinoplakaten da "Windowlicker" ble spilt inn i 1998, men i "Windowlicker" sies dette ordet enda mye oftere. (Dette må ikke forveksles med "nigger" generelt, som er en rasistisk betegnelse. "Nigga" er derimot svartes måte å ta tilbake "nigger"-ordet for å ufarliggjøre det, på linje med bruken av

"homse" blant homofile menn). Dette fortsetter gjennom krangelen med kvinnene helt til limousinen ankommer.

Når denne ankommer endrer videoen helt karakter. Musikken starter og den hvite mannen, Richard D. James, går ut av limousinen og begynner å danse (2). Videoen ligner på dette punktet på en filmmusikal, der mannen danser rundt med en paraply og gjør vekselvis piruetter og vulgære, sex-fikserte dansetrinn. Kvinnene ser i begynnelsen på mannen med vemmelse. Men etterhvert danser han seg til deres gunst, et velkjent motiv fra både musikalene og Gows musikkvideoformel basert på denne genren, *the song and dance number*.

Dette pågår bare en liten stund før kvinnene får skjegg og Richard D. James-ansikter og blir med mannen inn i limousinen (3). Menn omkranset av lettkledde damer i limousiner, boblebad eller andre komfortable omgivelser er en konvensjon fra hiphop-musikkvideoer, for eksempel Xzibits "Front 2 Back" (2001) av Diane Martel (boblebad) og 50 Cents "Candy Shop" (2005) av Jessy Terrero (luksuriøst hus). Det eneste som mangler i "Windowlicker" er rappingen.

Etter at limousinen har kjørt fra området der kvinnene var og bort til Venice Beach, er det klart for dansing på linje og i formasjoner (4) under palmene, inspirert av Busby Berkeley-koreografi. Chris Cunningham sa at han spesifikt ba koreografen om å gjøre noen "really immature and perverted takes on Buzz Berkeley's moves" (2003: DVD-hefte), og i sekvensen der man ser snurrende paraplyer ovenfra blir dette helt åpenbart (se for eksempel *42nd Street* (Bacon 1933) for eksempler på lignende ekstravagant filmet Berkeley-koreografi).

Tilslutt spruter James champagne utover kvinnene mens de danser i slow motion. Dette gir opplagte seksuelle konnotasjoner og er en gest som forbinder hiphop-motivene fra tidligere i videoen med pornografien⁵⁶. Å si at champagne-sprutingen representerer mannlig ejakulasjon er neppe en urimelig tolkning i denne sammenhengen. I tillegg har den seksuelle stønningen i musikken gitt seg, og musikken er nå en forvrengt gitarlyd og videoen er straks over, slik et samleie også kunne ha vært det. Å ejakulere *utover* kvinnen (som i sprutingen med champagneflasken) er en vanlig konvensjon innen pornobransjen (se for eksempel Kolnar (2007)).

5.3.3.3. Likheter med Michael Jacksons "Thriller"

⁵⁶ Pornografi og deler av hiphop-genren har blitt eksplisitt forbundet de senere årene. Se for eksempel hiphop/pornovideo-testen på det tvilsomme nettstedet http://www.gamelink.com/news.jhtml?news_id=news_nt_primer_hip_hop_porn.

Det er én musikkvideo, som Cunningham ikke nevner, som har svært mange likhetstrekk med "Windowlicker", nemlig "Thriller" av John Landis med Michael Jackson (1983). Den første likheten er lengden. Det er svært få videoer som runder 10-minuttersmerket, men disse to gjør det: "Thriller" er 13 minutter og 41 sekunder lang, mens "Windowlicker" er med rulletekst 10 minutter og 34 sekunder lang.

Den andre likheten er mer substansiell: begge innledes av lange narrative sekvenser, før de bytter genre i en fullstendig, og overraskende, helomvending. "Thriller"s fortelling er i en romantisk high school-setting der Michael går på kino med en jente. Den er så genrebundet at de til og med går i en litt ubestemmelig 1950-tallsmote, for både å vise til genrens konvensjoner og for å konnotere "uskyld" (se Mercer 1993: 100). På ett punkt sier Jackson: "I'm not like other guys" og det blir snart vist hvorfor. Han forvandles etterhvert til først en zombie (og andre zombie'er møtes i gaten og begynner å danse som i en Broadway-musikal) og senere til en varulv. På samme måte som "Thriller" blir en skrekkparodi – det er en umulighet å tenke seg at en musikkvideo med high school-zombier, laget så sent som på 1980-tallet, er gjort i 100 prosent alvor – er "Windowlicker" en parodi på "gangsta"-stilen og skriver seg inn i en komedietradisjon. "Windowlicker"s dialog er, som nevnt ovenfor, bevisst "over-the-top" og hyppigheten av begreper som "for real!", "straight up", "bitches", "hoes", "niggas" og "motherfuckers" etterlater ingen tvil om at det er gjort med en komisk intensjon. Helomvendingen i "Windowlicker" kommer når bilen blir påkjørt av limousinen, og dette markerer genrebyttet til hiphopvideo og deretter song and dance number.

Der zombie- og varulvfilmer kan sies å representere undergrupper av skrekkfilmer, er store dansenumre med lettkledde damer noe som gjerne forekommer i musikkvideoer innen hiphop/r&b-hybridgenren fra de senere årene, som eksempel kan nevnes Beyoncé's "Deja Vu" ([2006] 2007) av Sophie Muller og "Green Light" (2007) av Melina (begge på Melina et al 2007). Det er altså en klar forbindelse mellom denne musikkgenren og den rene hiphopgenren der lettkledde damer i limousiner dukker opp som motiv i musikkvideoene.

Om Chris Cunningham var disse parallellene bevisst da han laget "Windowlicker" vites ikke. Personlig tror jeg det beror på enten ubevisst påvirkning eller tilfeldigheter, da Cunningham vanligvis er helt åpen om sine innflytelser. Uansett er det en interessant parallell til en av tidenes mest kjente musikkvideoer. "Windowlicker" ble også – som en av få videoer i tillegg til "Thriller" – solgt i betydelig antall som enkeltstående hjemmevideo.

5.3.3.4. Oppsummering

Selv om "Windowlicker" er en narrativ video skjer det med sangens – og limousinens – inntreden en vesentlig endring i karakter. Ikke bare virker det ganske usannsynlig at kvinnene skal bli sjarmert av den kortvokste hvitklede mannen med det sleske gliset og de vulgære og umodne dansetrinnene, men kort tid etter blir ansiktene deres forvandlet uten forklaring. Den kausale forbindelsen man hadde sett frem til da blir slik ugjenkallelig brutt, og man blir ikke overrasket over at det plutselig er flere kvinnelige dansere i tillegg til de to fra prologen.

"Windowlicker" er en oppfølger. Ikke bare er den av Chris Cunningham og med Aphex Twin akkurat som "Come to Daddy", men den bruker Richard D. James' ansikt på en lignende, foruroligende måte. Man kan hevde at "Come to Daddy" er mer "korrekt" i sin genretilknytning enn "Windowlicker" er. Onde barn med like ansikter er en kombinasjon av kjente skrekk-konvensjoner som går tilbake i tid. "Windowlicker"s genretilknytning er derimot mer sammensatt, og den veksler mellom en slags "ghetto"-komedie, filmmusikalen, hiphop-musikkvideoen, mer filmmusikal/moderne r&b-video og – selv om dette kan diskuteres – pornofilmen, uten å befinne seg klart innenfor noen av disse genrene. "Windowlicker" er altså primært en lek med genre og genrebevissthet.

5.4. Gondry og Cunningham i et auteurperspektiv

5.4.1. Michel Gondrys virke

Michel Gondrys virke som musikkvideoskaper trekker i flere retninger. På et nivå er han en filmskaper som leker med innarbeidede konvensjoner uten å egentlig bryte dem. Som oppgaven argumenterte for i del 5.2.1 er "Fell in Love with a Girl" svært konvensjonell ved å følge et klart oppsett for en *enhanced performance* med assosiativ montasje (se Gow 1992a). Det som gjør "Fell in Love with a Girl" så spesiell er utelukkende teknikken. Ved valg av lego som teknikk fant Gondry en form som både passet primærfargene til The White Stripes, til fargebruken og firkantmodulene til Piet Mondrian (som han antagelig visste at gruppen likte) og som egnet seg til å skildre punkmusikkens enkelhet. Gondrys *mise en scène* er altså enkel, men gjort i en teknikk hvor den type *mise en scène* ikke har vært gjort før. Dette gjør videoen original.

På et annet nivå forsøker Gondry i "Around the World" å forbinde bildet med musikken på en symbolsk måte istedet for den vanligere, indeksikalske måten (som med få unntak er et falsum). Utslagene dette gir seg – et sært utseende dansegulv med farlige utstikkere overalt, merkelige kostymer, pussig dansing – kan lett gjøre at man ikke forstår det

fullt ut og istedet ser på den som en dansevideo. Kanskje feilberegnet her Gondry publikums evne til å se abstrakte sammenhenger. At Gondry oppgir fortolkningsnøkkelen er et tegn på at han ikke har lagt opp videoen som en gåte, men snarere at han vil at den symbolske fremstillingen skal være forståelig. Her skiller han seg fra David Lynch, som ikke gav noen enkel løsning på sin *Mulholland dr.*, men istedet kom med 10 kryptiske spor man kunne se etter for å finne ut av det på egen hånd.

Grunnet all den digitale forandringen av landskapet som måtte til er "Star Guitar" nesten blitt en animasjonsvideo. Likevel er det nødvendig å holde seg til delvis manipulert *live action*-film for å skape følelsen videoen gir av å se ut av et togvindu og finne sammenhenger. Animasjonsfilm ville ikke gitt den samme graden av gjenkjennelse. Appellen til "Star Guitar" er nettopp at den tar den situasjon det er å sitte på et tog – noe alle har kjennskap til – og gjør den til noe nesten *magisk* ved at landskapet passer perfekt til musikken – noe ingen har opplevd i en nøyaktig grad. "Star Guitar" får slik karakter av å være en ønskedrøm.

5.4.2. Chris Cunninghams virke

Chris Cunningham baserer seg på et drømmeaktig filmspråk. I "Only You" bruker Cunningham musikken til å lage det han kaller et "slow motion, night time dreamscape" (2003: DVD-hefte). Utfra dette utforsker han med en nesten klassisk kunstnerinnstilling blant annet hvordan hudtoner, skolisser og klær arter seg under vann. Cunningham tegnet ustanselig på denne tiden – spesielt pornografi, ifølge ham selv – og utviser i intervju med Peter Relic en bemerkelsesverdig kunsttankegang: "I like drawing genitalia because it's really interesting to draw; it's got loads of form and wrinkles and stuff. From a sculptural point of view it's really beautiful" (1998). Et annet sted i Relics intervju uttalte han at dødssymbolene i Madonnas "Frozen" ikke var intensjonen, han likte bare hvordan ravner visuelt passet inn i videoen. Cunninghams motiv (i *Skinner* (1972) forstand) er en nesten tradisjonell kunstnerisk utforskning av menneskekroppen og det visuelle, og det er slik man bør forstå skolissene i "Only You".

I "Come to Daddy" og "Windowlicker" utforsker Cunningham musikken gjennom marerittaktige visualiseringer. Et sentralt aspekt er ansiktene. Der David Slade (1995) limte en tegning av Richard D. James foran ansiktene til de bjørneutkleddede skuspillerne, gikk Cunningham i begge sine videoer for helt realistiske masker, og man kan hevde at de derfor spiller på en primalangst for uniforme fiender uten individuelle trekk. I "Come to Daddy" er marerittet i form av en mini-skrekkfilm med barn – onde barn er en annen primalangst,

effektivt utnyttet i nevnte *Village of the Damned* (Rila 1960) – som blir ledet av en mystisk mann som bor inni et fjernsynsapparat.

Et eiendommelig trekk ved "Come to Daddy" er at ingen kommer fysisk til skade (med et mulig unntak for den gamle damens hørsel etter det øredøvende skriket). Det er heller ikke noen løsning på historien i tradisjonell forstand der helter slipper unna monstre, gjerne ved å ta livet av dem, og den gamle damen er der bare så hun kan bli skremt og skreket til; hun er aldri i noen egentlig fare. Tilsvarende blir den andre mannen, han som løper fra barna og til sikkerhet i bilen sin, bare plaget, kastet småting mot og skremt av barna, og han virker heller aldri egentlig i noen fare. Dette er svært uvanlig i en skrekkfilm, og et klart genrebrudd. Kanskje erkjente Cunningham at 5 minutter og 50 sekunder er litt lite hvis man ønsker å følge en formel som er best egnet til lengre fortellinger?

Tilsvarende er det enda mindre forklaring på forvandlingen til kvinnene i "Windowlicker". Man etterlates med flere spørsmål. Skyldes forvandlingen Richard D. James' grasiøse piruetter med paraplyen? Kommer kvinnene til å forvandles tilbake igjen? De kausale forbindelsene er brutt og det gis ingen forklaring, ei heller på hvorfor det plutselig blir flere kvinner. Men siden "Windowlicker" blir et *song and dance number*, trengs det egentlig ingen forklaring. Dansenumre i musikalene trenger ofte ikke å gi "mening" i tradisjonell narrativ forstand. I *42nd Street* (Bacon 1933) er det blant annet en stor dansesekvens koreografert så den skal se slående ut *rett ovenfra*, enda sekvensen finner sted under en teateroppsetning hvor ingen publikummere har tilgang til denne synsvinkelen. Slike sekvenser frigjør også, i Michel Chions forstand, filmbildet fra "dramatic time", i likhet med musikkvideoen der de diegetiske lydeffektene gjerne blir tonet ned eller helt borte.

"Windowlicker" er svært genrebevisst. Men gjennom den nesten skremmende blandingen av en manns skjeggete ansikt med kroppen til en vakker kvinne i bikini kommenterer den hiphop-videoens bruk av lettkledde kvinner i musikkvideoer⁵⁷. Der disse skal ha en seksuelt pirrende funksjon, fungerer ikke "Windowlicker" på denne måten overhodet. Cunningham sa under innspillingen at innen den var ferdig redigert ville alle potensielt pirrende elementer i videoen være nøytralisert av ansiktene (Relic 1998), og han har helt rett. Et nesten enda klarere eksempel på dette gav Cunningham med plateomslaget til "Windowlicker" som han også designet, der et typisk pirrende bilde av en poserende kvinne i

⁵⁷ Det er riktigere å si at "Windowlicker" kommenterer enn at den kritiserer (med negativt fortegn) all den tid Cunningham har uttalt seg positiv til hiphopvideoen (se Dombal 2005).

bikini har James' ansikt⁵⁸. Jeg husker svært godt da denne ble utgitt i 1999 og sto utstilt i platebutikken, der reaksjonene variererte mellom avsky, vantro og latter. Dette er miniatyrversjonen av musikkvideoen, hvor man istedet for et *song and dance*-konsept har et kalender- eller mykpornoblad-konsept. Peter Wollen har da også kalt musikkvideoen for et "animated record sleeve" (1986: 168), og i tilfellet "Windowlicker" er dette enda klarere enn ellers, selv om videoen antagelig ble laget først.

5.4.3. Originalitet og mise en scène

Oppgaven har, med Harold Bloom (1994), argumentert for at det beste kriteriet for om et verk kanoniseres er *originalitet*. Denne ekstremt vanskelige størrelsen kan etter min mening best bedømmes gjennom begrepet *mise en scène*. Kreativ *mise en scène* gjør et audiovisuelt verk *originalt* og av *høy kvalitet*.

5.4.3.1. DVD-bokser som kanonagenter

Directors Label-serien fungerer kanondannende på to nivåer. Det første nivået er som en måte å rangere kunstnerens virke på. DVDens format har gjort at for de fleste av regissørene måtte en god del musikkvideoer velges bort. Denne jobben har regissørene stått for selv, og de har hatt svært forskjellige innfallsvinkler til denne problemstillingen. Michel Gondry kommer med den litt pussige formuleringen at han har valgt "quantity" istedet for "quality" (2003: DVD-meny), og den inneholder derfor mange videoer. Likevel er 75 minutter satt av til den nye dokumentaren *I've Been Twelve Forever* (om Gondrys liv og virke), og det er flere kortfilmer og reklamefilmer med. Spike Jonze har valgt bort mange videoer for å få plass til kortfilmer og tre forskjellige dokumentarer. Chris Cunningham er en av de få som faktisk kunne fått plass til bortimot hele sitt virke på sin DVD, men han har valgt bort mange videoer fordi han er misfornøyd med de fleste han har laget. "Frozen" med Madonna kommer han med mange harde ord mot og "Second Bad Vilbel" omtaler han som en elendig video som bare er med siden det var den første han laget (2003: DVD-hefte). Så mye har Cunningham valgt bort, at selv om han er den eneste av regissørene som har brukt formatet *single layer-DVD*, er den ikke i nærheten av å være full.

I neste kull i serien har Mark Romanek brukt mye av plassen, men han har utelatt alt før et visst punkt (k.d. langs "Constant Craving" (1992)), da han mente at han hadde lært faget

⁵⁸ Cunningham designet også omslaget til "Come to Daddy" og Autechres utgivelse *Anvil Vapre* (1995), der musikkvideoen "Second Bad Vilbel" (Cunningham 1996) var inkludert. Alle disse er alternative versjoner av musikkvideoenes respektive hovedkonsepter.

(2005: DVD-hefte). Anton Corbijn har valgt en inklusiv strategi der han har tatt med både gode og dårlige videoer for å danne et bilde av en kunstners opp- og nedturer (Petrusich 2005). Corbijn har imidlertid vært aktiv siden tidlig på 1980-tallet, så han har valgt bort mye av nødvendighet – blant annet har flesteparten av de 16 videoene han laget for Depeche Mode utgått – og DVDen er fylt til sitt digitale bristepunkt. Stéphane Sednaoui har hatt en litt uklar utvelgelsesstrategi. Han ser ut til å ha gått for noen ukjente favoritter (som Mirwais-videoene) og noen mindre interessante videoer som var store hitsingler ("Seven Seconds"), og slik utelatt noen svært gode middels kjente videoer, som to av mine personlige favoritter, Depeche Modes "Dream On" (2001) og Becks "Mixed Business" (2000). Jonathan Glazer har jobbet mye innen reklame – og regissert spillefilmene *Sexy Beast* og *Birth* – og har derfor inkludert så godt som alle musikkvideoer han har laget, samt flere reklamer enn de andre, blant annet den klassiske Levi's-reklamen "Kung Fu" (en perfektjonert Bruce Lee-pastisj/hyllest). Slik forsøker regissørene å definere hva som er viktig innen sitt eget virke.

Det andre nivået, som jeg var inne på i oppgavens innledning, er hvordan utgivelsene fungerer kanoniserende i forhold til feltet som helhet. Det er en *gravitas* forbundet med samle-DVDer som disse, og selv fra utsiden osrer utgivelsene av *deluxe*-utgave med ekstra tykke omslag. På innsiden har man omfattende hefter i høy kvalitet og endog kreativt utførte menyer. Det er blitt vanligere og vanligere med DVD-samlinger utfra regissør innen spillefilmen, men det er fremdeles først og fremst udiskutabelt kanoniske regissører som Alfred Hitchcock og Stanley Kubrick som har fått store samlinger i sitt navn. Slike bokser har derfor – ihvertfall inntil det blir vanligere blant regissører – en aura av noe autoritativt over seg, og det signaliseres at er man gjenstand for en slik utgivelse har man gjort seg fortjent til det.

5.4.3.2. "Retrospective rewriting" uten "textual change"

I del 2.3.6 siterte oppgaven en formulering fra Frank Kermode om hvordan det kristne Nye Testamentet førte til "retrospective rewriting" av den jødiske Bibel uten endring i teksten (2004: 34). Fra å være den eneste teksten ble den en "innledning" til en ny hovedtekst. Selv om dette er et helt annet felt, mener jeg altså det er klare likheter i hvordan fokus blir flyttet av å bli plassert i helt ny sammenheng. Der man kanskje ser på MTV eller et musikkprogram for å se sine favorittartister, ser man i hovedsak på en Directors Label-DVD for å se på et kunstnerskap under ett eller se hvordan en regissørs *mise en scène* kan plasseres i formen under ett, ved hjelp av diakrone eller synkrone perspektiver. Dette er kun mulig siden *mise en scène* er det som er havnet i fokus.

Oppgaven har argumentert for at Mark Romaneks bok *Music Video Stills* (1999) ikke egentlig fungerte som utgivelse. Det gir en rar følelse å se stillbilder fra Madonna-videoer samlet som visuelle kunstverk i en flott innbundet bok. Der en musikkvideo fremstår som et samarbeid mellom artist og regissør gir Romaneks bok et inntrykk av at Madonna bare har vært modell for Romaneks idéer, noe som blir å snu den kreative konteksten på hodet. Da fungerer Romaneks DVD langt bedre til det samme formålet; å isolere musikkvideoens *mise en scène* for på den måten å frigjøre den fra posisjonen som popmusikkens uønskede *postskriptum*.

6. Konklusjon

Denne oppgaven har argumentert for at den beste måten å bedømme *audiovisuell originalitet* på er gjennom *mise en scène*, og at i Michel Gondry og Chris Cunninghams virke er det mulig å finne en slik audiovisuell originalitet. Michel Gondry lekte på en både interessant og reflektert måte med teknikk i sin "Fell in Love with a Girl", og "Around the World" og "Star Guitar" er begge interessante symbolske fremstillinger av musikkelementer og -instrumenter.

Chris Cunningham har gjennom sitt virke som regissør gått flere veier. I "Only You" utforsker han et drømmelandskap gjennom et nokså tradisjonelt kunstnerperspektiv, mens han i tospannet "Come to Daddy" og "Windowlicker" har en mer leken tone, enten det er en skrekkfilm ut av Aphex Twins *death metal*-inspirerte elektroniske musikk eller en lek med hiphop-videoens visuelle klisjéer.

En slik analyse har vært avhengig av en historisk bevissthet om formen. Dette er grunnen til at jeg har valgt å la historiekapitlet i denne oppgaven være relativt omfattende. Ønsker man å kartlegge de formale karakteristika som kjennetegner musikkvideoen, er en historisk oppsummering av feltet, med eksempler, en nødvendighet. Denne kjennskapen til formens historie har manglet i deler av academia, og oppgaven har derfor forsøkt å tilbakevise Joan D. Lynch og E. Ann Kaplans påstander om formens historie.

Denne oppgaven har videre hatt til hensikt å vise hvordan det som er preget av *audiovisuell originalitet* også blir *kanonisk*. Dette er Harold Blooms generelle forutsetning for kanondannelse i parafrasert form. Når det gjelder den mer konkrete forutsetningen for kanondannelse har oppgaven trukket frem Herbert Lindenbergs "communal set of agents". Utfra dette kan Directors Label-DVDene sies å ha fungert som en kanoniserende agent. I og med at DVD-boksene er noe av det første som på en konkret måte gir musikkvideoregissøren ansvaret for musikkvideoer, gjør disse at enkeltmusikkvideoer havner i en ny kontekst som *verk av en regissør* i første rekke og *popsang av en artist* i annen rekke. Dette har ikke tidligere visningskanaler oppfordret til. På bakgrunn av dette har den franske auteur-doktrinen vist seg som den mest relevante forståelsesrammen for disse utgivelsene; på lik linje med auteur-doktrinens fokus på 1950-tallet har DVD-utgivelsenes regissørfokus fungert som en *legitmerende* (for å låne Pierre Bourdieus begrep, se (Guðmundsson et al 2005)) prosess for å få musikkvideoer akseptert som seriøs kunstform.

I musikkvideo-feltet har man ingen kritisk offentlighet å snakke om. Musikkvideoanmeldelser hører med til sjeldenhetene. Som nevnt tidligere i oppgaven omtalte Maria Demopoulos musikkvideo-feltet som "the Wild West of filmmaking". Jeg mener dette er en passende metafor på flere nivåer. Hennes primære nivå går på at det hersket det man kan kalle "lovløse tilstander" når det gjelder appropriering og plagiat. Et sekundært nivå går på at uten offentlighetens diskusjon har man heller ingen kanon. Slik kan man hevde at Directors Label-DVDene er et første forsøk på å opprette lov og orden i feltet. Med denne serien så jeg for første gang musikkvideoanmeldelser med et auteurperspektiv i dagsaviser (se for eksempel Bakke 2003; Hvidsten 2005; Sanneh 2003; Nguyen 2003). Denne oppgaven er mitt lille bidrag til en slik offentlighet.

Morgenbladets kunstjury skrev at når de lanserte sin kanon håpet de at den kunne være en av flere. På linje med dette vil flere utgivelser i Directors Label-serien kunne bidra til en utvidelse av kanon. Det vil da også bli lettere å diskutere om noen av regissørene i serien kanskje ikke fortjente plassen de fikk. Det kunne også bli interessant hvis andre utgivere enn Palm Pictures forsøker noe lignende, og slik bryter Palm Pictures/Directors Labels "meningsmonopol" som eneste utgiver med regissørfokus.

Man kan også håpe at videoene regissørene selv valgte som sine favoritter ikke får stå som siste ord. Selv om Sednaoui sikkert er fornøyd med sitt utvalg, virker noen av prioriteringene tilfeldige og jeg håper at han tar Becks "Mixed Bizness" (2000) og Depeche Modes "Dream On" (2001) tilbake igjen i sin prioriterte katalog, kanskje i en ny revidert samling om noen år. Jeg håper også på flere DVD-samlinger satt sammen av forskjellige regissørers verker – som man har sett såvidt i *Onedotzero*-serien⁵⁹ – slik at regissører som ikke har en lang karriere bak seg også kan komme ut på DVD-utgivelser.

Uavhengig av hva man måtte mene om musikkvideoformen er det verdt å huske Walter Benjamins formulering som innledet denne oppgaven: Det er ikke bare forskjell på en filmatisering av *Faust* og det dramatiske diktet, men også forskjell på en god og en dårlig filmatisering. Innen akademias behandling av musikkvideoer har det vært en tendens til å behandle musikkvideoer som én størrelse. Denne oppgaven har argumentert for at en filmatisk visualisering av musikk er en naturlig impuls, og det er min oppfatning at musikkvideoformen ikke kommer til å forsvinne med det første. Man bør derfor heller ta den på alvor som kulturuttrykk og stille samme krav til kvalitet som man gjør til andre uttrykk.

⁵⁹ *Onedotzero*-serien er en DVD-serie med digital animasjonsfilm (og noen få mer gammeldagse unntak), hvorav noen er musikkvideoer: <http://www.onedotzero.com>.

Kilder

Kort om kildene: Jeg har delt inn litteraturlisten i langtekster (bøker, rapporter, etc.), korttekster (artikler, essays, radioinnslag), filmmateriale (musikkvideoer og filmer) og musikk-kilder. Store forbokstaver i titler er forsøkt holdt slik kilden selv har oppgitt dem, derfor er for eksempel franske kilder gjengitt med stor bokstav i første ord i tittel, mens engelskspråklige har store forbokstaver med unntak av preposisjoner og artikler Musikkvideoene er, i tråd med oppgavens problemstilling, gruppert under regissør og satt i anførselstegn som en artikkel, og etterfulgt av artisten (eks: Gondry, Michel (2001): "Knives Out" med Radiohead). Videosamlinger er satt i kursiv. Videoene som ikke fins i samlinger, er videoer jeg har sett i forskjellige sammenhenger, f.eks. på MTV, VH1, NRK2's *Svisj*, <http://www.youtube.com> (der svært mange Scopitone-snutter etterhvert har funnet veien) eller lastet ned fra Internett. Det hender også at de inngår i andre sammenhenger på DVD eller VHS, da særlig på artistsentretede videoantologier. Regissør og årstall er i de fleste tilfeller hentet fra <http://www.mvdbase.com>, den største og mest pålitelige databasen for bibliografisk informasjon om musikkvideoer. Denne benytter premieredato som norm, og flere av årstallene motsier for eksempel dem Chris Cunningham oppgir på sin DVD, da han går etter produksjonsår. MVDBase er imidlertid langt fra komplett og mindre kjente videoer (som LiterviCZ 2004) og Scopitone-klipp er ikke nevnt. Disse har jeg verifisert på annen måte. Alle Scopitone-kildene står under "ukjent regissør", selv om det er sannsynlig at Claude Lelouch har regissert flere av de franske (hvis Smiths (1998) informasjon stemmer, har Lelouch regissert omtrent halvparten av alle franske Scopitone-klipp).

Bøker, rapporter og oppslagsverk

Almind, Gert Johansen (2005): "Danish jukebox archives", work in progress påbegynt i 1985, sist oppdatert i 2005, på <http://www.juke-box.dk>, med blant annet historiske essays og lister over Scopitone-klipp (med serienumre)

Askerøi, Eirik (2005): *Man/machine – mot en åpning av soundbegrepet*, masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo

Bangs, Lester ([1987] 2003): *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, artikler i utvalg (1970-1982), red.: Greil Marcus, New York, NY: Anchor Books

Benjamin, Walter ([1927-1940] 1999): *The Arcades Project*, originaltittel: *Das Passagen-Werk*, red.: Rolf Tiedemann, overs.: Howard Eiland og Kevin McLaughlin, Cambridge, MA: Belknap/Harvard University Press

Bloom, Harold (1994): *The Western canon*, New York: Harcourt Brace & co

Bordwell, David og Thompson, Kristin ([1979] 2001): *Film Art: an introduction*, 6. utg, New York: McGraw-Hill

Chion, Michel ([1990] 1994): *Audio-Vision: Sound on Screen*, New York: Columbia University Press

Cohn, Nik ([1969] 2004): *Awopbopaloobop Alopbamboom. Pop from the Beginning* [tidligere publisert som *Pop from the Beginning* (Storbritannia 1969), *Rock from the Beginning* (USA 1969) og *Awopbopaloobop Alopbamboom. The Golden Age of Rock* (USA 1996)], London: Pimlico

Denisoff, R. Serge ([1988] 1989): *Inside MTV*, New Brunswick, NJ: Transaction publishers

Ellis, John (1982): *Visible Fictions: cinema, television, video*, London: Routledge

- Frith, Simon ([1996] 2002): *Performing Rites: Evaluating Popular Music*, Oxford: Oxford University Press
- Frith, Simon og Horne, Howard (1987): *Art into Pop*, London: Routledge
- Goodwin, Andrew ([1992] 1993): *Dancing in the distraction factory*, London: Routledge
- Gripsrud, Jostein (1995): *The Dynasty Years*, London: Routledge
- Guðmundsson, G., Lindberg, U., Michelsen, M. og Weisethaunet, H. (2005): *Rock Criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers and Cool-headed Cruisers*, New York, NY: Peter Lang publishing
- Hebdige, Dick (1979): *Subculture: the meaning of style*, London: Routledge
- Kanonudvalget (2004): *Dansk litteraturs kanon: rapport fra Kanonudvalget*, København: Undervisningsministeriet
- E. Ann Kaplan (1987): *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism & Consumer Culture*, London: Routledge
- Kermode, Frank (2004): *Pleasure and Change*, New York: Oxford University Press, inneholder kortere bidrag fra Geoffrey Hartmann, John Guillory og Carey Perloff, samt en introduksjon av Robert Alter
- Lapsley, Robert og Westlake, Michael (1988): *Film Theory: an introduction*, Manchester: Manchester University Press
- Lindenberger, Herbert (1990): *The History in Literature: On Value, Genre, Institutions*, New York: Columbia University Press
- Marcus, Greil ([1989] 1990): *Lipstick Traces: a secret history of the twentieth century*, Cambridge, MA: Harvard University Press
- McLuhan, Marshall ([1964] 1994): *Understanding Media: the Extensions of Man*, Cambridge, MA: The MIT Press
- Movin, Lars og Øberg, Morten (1990) *Rockreklamer*, København: Amanda
- Reynolds, Simon (2005): *Rip it up and start again: post-punk 1978-1984*, London: Faber and Faber
- Ruud, Even (1988): *Musikk for øyet: om musikkvideo*, Oslo: Gyldendal
- Romanek, Mark (1999): *Music Video Stills*, Santa Fe, NM: Tondo/Arena
- Saabye Christensen, Lars ([1984] 1992): *Beatles*, roman, Oslo: J.W. Cappelens forlag

Savage, Jon ([1991] 1992): *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*, London: Faber & Faber

Shore, Michael ([1984] 1985): *The Rolling Stone book of rock video*, London: Sidgwick & Jackson

Smith, Jeff (1998): *The Sounds of commerce: marketing popular film music*, New York: Columbia University Press

Strøm, Gunnar (1989): *Musikkvideo*, Oslo: Det Norske Samlaget

Vernallis, Carol (2004): *Experiencing Music Video: aesthetics and cultural context*, New York, NY: Columbia University Press

Williams, Kevin (2003): *Why I (still) want my MTV*, Cresskill, NJ: Hampton Press

Artikler, korttekster og radioinnslag

Allan, Blaine (1990): "Musica Cinema, Music Video, Music Television", i *Film Quarterly*, nr. 43, s. 2-14

Allen, Woody ([1971] 1978): "The Metterling Lists", i Allen, Woody: *Getting Even*, New York, NY: Vintage Books, s. 3-9

Bakke, Asbjørn (1999): "Den aller beste platen", i *Aftenposten*, 28.12.99, s. 22

Bakke, Sven Ove (2003): "Best på video", i *Dagbladet*, 09.12.03, s. 54

Barthes, Roland ([1968] 1988): "The Death of the Author", i Lodge, David (red.): *Modern Criticism and Theory: A Reader*, London: Longman, s. 167-172

Bazin, André ([1957] 1985): "On the *politique des auteurs*", i Hillier, Jim (red.): *Cahiers du Cinéma: the 1950s*, Cambridge, MA: Harvard University Press, s. 248-259

Bazin, André ([1948] 1997): "William Wyler, or the Jansenist of Directing", (opprinnelig trykket i *Revue du Cinéma*), i Cardullo, Bert (red.): *Bazin at Work: Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties*, London: Routledge, s. 1-22

Benjamin, Walter ([1931] 1991): "Liten fotografihistorie", i Benjamin, Walter: *Kunstverket i Reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*, red. og overs.: Torodd Karlsten, Oslo: Gyldendal, 2. utgave, s.65-80

Berens, Jessica (1986): "Spirit in the Dark", opprinnelig i *Spin*, online [tilg.: 30.05.07]: <http://www.compsoc.man.ac.uk/~moz/quotes/spirit.htm>

Brun, H.-J., Hovdenakk, P., Konow Lund, L., Ustvedt, Ø. og Ugelstad, C.: (2005): "Juryen har ordet", i *Morgenbladet* [spesialbilag], 23.09.05, s. 2-3

Burns, Gary (1997): "Where the action is: Dick Clark's precursor to music video", i *Journal of popular film & television*, vår 1997; 25, 1, s. 31-37

Burns, Gary (1998): "Visualising 1950s Hits on *Your Hit Parade*", i *Popular Music*, vol. 17, nr 2, s. 139-152

Burns, Gary og Thompson, Robert (1987): "Music, Television, and Video: Historical and Aesthetic Considerations" i *Popular Music and Society*, nr. 113, s. 11-25.

Cahiers du Cinéma [round table-diskusjon med seks *Cahiers*-skribenter] ([1957] 1985): "Six Characters in Search of *auteurs*: A Discussion about the French Cinema", i Hillier, Jim (red.): *Cahiers du Cinéma: the 1950s*, Cambridge, MA: Harvard University Press, s. 31-46

Cahiers du Cinéma ([1958] 1985): "Appendix 1: Annual Best Films Listings 1955-9", i særdeleshet punktet "All-Time Best Films", kommentert av Jim Hillier, i Hillier, Jim (red.): *Cahiers du Cinéma: the 1950s*, Cambridge, MA: Harvard University Press, s. 284-288

Cohen, Ian (2006): "On Second Thought: RZA – Bobby Digital in Stereo", i *Stylus magazine*, nettutgave, publisert 21.03.06, online [tilg.: 20.08.07]: http://www.stylusmagazine.com/articles/on_second_thought/rza-bobby-digital-in-stereo.htm

Comolli, Jean-Louis ([1966] 1986): "Polemic: Lelouch, or the clear conscience", i Hillier, Jim (red.): *Cahiers du Cinéma. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, Cambridge, MA: Harvard University Press, s. 100-105

Comolli, Jean-Louis og Narboni, Jean ([1967] 1986): "Evolution of the New Wave [intervju med François Truffaut]", i Hillier, Jim (red.): *Cahiers du Cinéma. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 106-110

Danluck, Meredith (2001): "Aphex Twin [intervju]", i *Index Magazine* (nettutgave), online [tilg.: 27.07.07]: http://www.indexmagazine.com/interviews/aphex_twin.shtml

Demopoulos, Maria (1996): "Thieves Like Us: Directors under the influence", i *Film Comment*, mai/juni, 32, 3, s. 33-37

Doggett, Peter (2001): "(uten tittel [liner notes])", i *The Definitive Monkees* [CD-utgivelse], WEA/Warner

Dombal, Ryan (2005): "Interview: Chris Cunningham", i *Pitchfork Media* [nettmagasin], publisert 1. august 2005, http://pitchforkmedia.com/interviews/c/cunningham_chris-05/ [tilg.: 03.09.05]

Earle, William ([1968] 1985): "Revolt against Realism in the Films" i Mast, Gerald og Cohen, Marshall: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings, third edition*, New York: Oxford University Press, s. 31-41

Farsethås, Ane (2005): "[introduksjon]", i Farsethås, Ane og Dalan Vik, Øyvor: *Essensielt*, Oslo: Cappelen, s. 7-9

Fenster, Mark (1993): "Genre and Form: the development of the country music video", Frith, S., Goodwin, A. og Grossberg, L. (red.): *Sound and Vision: the Music Video Reader*, London: Routledge, s. 109-128

Foucault, Michel ([1969] 1988): "What Is an Author", i Lodge, David (red.): *Modern Criticism and Theory: A Reader*, London: Longman, s. 197-210

Fuller, Graham (1996): "A good music video is hard to find: shots in the dark", i *Interview magazine*, oktober 1996, også online [tilg.: 19.04.04]:
http://www.findarticles.com/cf_dls/m1285/n10_v26/18839014/p1/article.jhtml?term=

Goodwin, Andrew (1993): "Fatal Distractions: MTV meets postmodern theory", i Frith, S., Goodwin, A. og Grossberg, L. (red.): *Sound and Vision: the Music Video Reader*, London: Routledge, s. 45-66

Gow, Joe (1992a): "Music Video as Communication: Popular formulas and emerging genres", i *Journal of popular culture*, vol. 26, nr 2, s.41-70

Gow, Joe (1992b): "Making Sense of Music Video: Research During the Inaugural Decade", i *Journal of American Culture*, vol. 15, nr 3, s. 35-43

Gripsrud, Jostein (1989): "'High Culture' Revisited", i *Cultural Studies*, nr. 3(2), 1989, s. 194-207

Gripsrud, Jostein (1991): "Modernizing Hierarchical Modernism", i Rønning, Helge og Lundby, Knut (red.): *Media and Communication: readings in methodology, history and culture*, Oslo: Norwegian University Press, s. 227-237

Gullvåg, Ingemund (1972): "Innledning", i Peirce, Charles Sanders: *Charles Sanders Peirce*, skrifter i utvalg redigert og oversatt av Ingemund Gullvåg, Oslo: Pax

Hall, Stuart (1980): "Encoding and Decoding in Television Discourse", i Hall, Stuart et.al. (red.): *Culture, Media, Language*, London: Hutchinson, s. 128-138

Harris, John (2007): "The Day the World Turned Day-Glo!", i *Mojo magazine*, nr. 160, mars 2007, s. 72-89

Hillier, Jim (1985): "Introduction", i Hillier, Jim (red.): *Cahiers du Cinéma: the 1950s*, Cambridge, MA: Harvard University Press, s. 1-17

Hoveyda, Fereydoun ([1960] 1986): "Nicholas Ray's Reply: *Party Girl*", i Hillier, Jim (red.): *Cahiers du Cinéma. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 122-131

Hvidsten, Sigrid (2005): "Snurr film!", i *Dagbladet*, 25.10.05

Iberg, Helge (2005): "Om kåringer, kanoner og eliter", i *Morgenbladet*, 30.09.05

Kael, Pauline ([1963] 1985): "Circles and Squares", i Mast, Gerald og Cohen, Marshall (red.): *Film Theory and Criticism. Introductory readings*, 3. utg., New York: Oxford University Press, s.541-552

Kast, Pierre ([1951] 1985): "Flattering the Fuzz: Some Remarks on Dandyism and the Practice of Cinema", i Hillier, Jim (red.): *Cahiers du Cinéma: the 1950s*, Cambridge, MA: Harvard University Press, s. 227-234

Kinder, Marsha (1984): "Music Video and the Spectator. Television, Ideology and Dream", i *Film Quarterly*, vol 38, nr. 1, høst 1984, s. 2-15

Kolnar, Knut (2007): "Mannlighet i Pornoland", i *Z*, nr. 2, s. 36-53

Kruger, Barbara ([1982] 2003): "'Taking' Pictures", i Harrison, Charles og Wood, Paul: *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishing, s. 1041-1042

Lacan, Jacques ([1957] 1988): "The insistence of the letter in the unconscious", i Lodge, David (red.): *Modern Criticism and Theory: A Reader*, London: Longman, s. 80-106

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

Lindgren, Lena (2005a): "En kanon etter Munch [leder]", i *Morgenbladet* [spesialbilag], 23.09.05, s. 2

Lindgren, Lena (2005b): "Hvor villig skal kunsten være?", i *Morgenbladet* 14.10.05

Lorch, Sue (1988): "Metaphor, Metaphysics and MTV", i *Journal of popular culture*, vinter 1988, 22, 3, s. 143-155

Lynch, Joan D. (1984): "Music Videos: From Performance to Dada-Surrealism", i *Journal of Popular Culture*, vol. 18, nr. 1, sommer 1984, s. 53-57

McIntosh, Heather (2004): "Music Video Forerunners in Early Television Programming: A look at WCPO-TV's Innovations and Contributions in the 1950s", i *Popular Music and Society*, vol. 27, nr 3, s. 259-272

Mercer, Kobena (1993): "Monster Metaphors: Notes on Michael Jackson's *Thriller*", Frith, S., Goodwin, A. og Grossberg, L. (red.): *Sound and Vision: the Music Video Reader*, London: Routledge, s. 93-108

Morgenbladet [ukjent forfatter] (2005): "Dannet dissident [intervju med Quentin Skinner]", i *Morgenbladet*, 30.09.05

Moulet, Luc ([1959] 1985): "Sam Fuller: In Marlowe's Footsteps", Hillier, Jim (red.): *Cahiers du Cinéma: the 1950s*, Cambridge, MA: Harvard University Press, s. 145-155

Mulvey, Laura ([1975] 1989): "Visual Pleasure and Narrative Cinema", i Mulvey,

Laura: *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke: MacMillan, s.14-27

Nguyen, Tommy (2003): "The cinema of music", i *Los Angeles Times*, 23.10.03, (ukjent sidetall)

Onsager, Even (2003): "Opprøret er helkommers", i *Atrium* nr. 3, 2003, s. 22-23

Petrusich, Amanda (2005): "I Want My Music Video Auteur: The Director's [sic] Label Roundtable", i *Paste magazine*, gjengitt online [tilg.: 13.03.06]:
<http://www.markromanek.com/press/paste.html>

Ray, Robert B. ([1988] 2001): "The Bordwell Regime and the Stakes of Knowledge", i Ray, Robert B.: *How a Film Theory Got Lost and Other Mysteries in Cultural Studies*, Bloomington, IN: Indiana University Press, s. 29-63

Relic, Peter (1998): "Chris Cunningham", i *Res*, vol. 1, nr. 4, gjengitt online [tilg.: 26.07.07]:
<http://www.director-file.com/cunningham/pr01.htm>

Rivette, Jacques ([1953] 1985): "The Genius of Howard Hawks", i Hillier, Jim (red.): *Cahiers du Cinéma: the 1950s*, Cambridge, MA: Harvard University Press, s. 126-131

Sandoval, Andrew (2006a): "(uten tittel [liner notes])", i *The Monkees* [CD-utgivelse], Rhino records

Sandoval, Andrew (2006b): "(uten tittel [liner notes])", i *More of The Monkees* [CD-utgivelse], Rhino records

Sanneh, Kelefa (2003): "Videos That Show Everything But Performance", i *The New York Times*, 17. august 2003, (ukjent sidetall)

Sarris, Andrew ([1962] 1985): "Notes on the *Auteur* theory in 1962", i Mast, Gerald og Cohen, Marshall (red.): *Film Theory and Criticism. Introductory readings*, 3. utg., New York: Oxford University Press, s.527-540

Scally, Robert (1999): "DVD music video sales upbeat as format recognition grows", i *Discount Store News*, 5. april, også online [tilg.: 25.05.04]:
http://www.findarticles.com/cf_dls/m3092/7_38/54397918/p1/article.jhtml

Schatz, Thomas ([1988] 1992): "The Whole Equation of Pictures [utdrag fra Schatz' *The Genius of the System*]", i Mast, G., Cohen, M. og Braudy, L. (red.): *Film Theory and Criticism. Introductory readings*, 4. utg., New York: Oxford University Press, s. 654-658

Sharpe, Jennifer (2006): "Rise and Fall of the Scopitone Jukebox" [radioinnslag], på National Public Radio (NPR), 9. august, også online [tilg.: 03.09.06]:
<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5630027>

Siegel, Jules (1967): "Goodbye Surfing, Hello God!", i *Cheetah magazine*, desember 1967

Skinner, Quentin (1972): "Motives, Intentions and the Interpretation of Texts", i *New Literary History*, Vol. 3, nr. 2, *On Interpretation: I.* (vinter 1972), s. 393-408

Straw, Will (1993): "Popular Music and Postmodernism in the 1980s", i Frith, S., Goodwin, A. og Grossberg, L. (red.): *Sound and Vision: the Music Video Reader*, London: Routledge, s. 3-21

Teather, David (2005): "Spitzer lifts lid on payola at radio stations", i *The Guardian* [nettutgave], 26.07.05, <http://business.guardian.co.uk/story/0,3604,1535935,00.html>

Vinger, Audun (1998): "Mercury Rev: Deserter's Song [sic]", plateanmeldelse, i *Natt&Dag*, november 1998, del 1 side 22

Wollen, Peter (1986): "Ways of thinking about music video (and post-modernism)", i *Critical Quarterly*, vol. 28, nr. 1-2, s. 167-170

Musikkvideoer og filmmateriale

Avis, Meiert (1987): "Tunnel of Love" med Bruce Springsteen

Bacon, Lloyd (1933): *42nd Street*, spillefilm (koreografert av Busby Berkeley)

Barron, Steve (1981): "Don't You Want Me" med The Human League

Barron, Steve (1982): "Billie Jean" med Michael Jackson

Barron, Steve (1985a): "Take on Me" med a-ha

Barron, Steve (1985b): "Money for Nothing" med Dire Straits

Beesley, Bradley (2005): *Fearless Freaks*, helaftens dokumentarfilm om The Flaming Lips

Blake, Rebecca (1986): "Kiss" med Prince

Byrne, David (1983): "Burning down the House" med Talking Heads

Conner, Bruce (1958): *A Movie*, kortfilm

Conner, Bruce (1977): "Mongoloid" med Devo, inkludert som bonusmateriale på Devo (2003)

Coppola, Roman (1998): "Revolution 909" med Daft Punk

Corbijn, Anton (2005): *The Work of Director Anton Corbijn*, Palm Pictures, retrospektiv DVD, inneholder musikkvideoene:

"Hockey" (1983) med Palais Schaumburg, inkludert som bonusmateriale

"Dr. Mabuse" (1984) med Propaganda

"Red Guitar" (1984) med David Sylvian

"Seven Seas" (1984) med Echo and the Bunnymen

"Quiet Eyes" (1986) med Golden Earring

"The Game" (1987) med Echo and the Bunnymen

"Behind the Wheel" (1987) med Depeche Mode

"Atmosphere" (1988) med Joy Division
 "My Secret Place" (1988) med Joni Mitchell og Peter Gabriel
 "Enjoy the Silence" (1990) med Depeche Mode
 "One [director's cut]" (1992) med U2
 "Straight to You" (1992) med Nick Cave and the Bad Seeds
 "Walking in My Shoes" (1993) med Depeche Mode
 "Heart Shaped Box" (1993) med Nirvana
 "Liar" (1994) med Henry Rollins
 "Hero of the Day" (1996) med Metallica
 "Mama Said" (1996) med Metallica
 "Barrel of a Gun" (1997) med Depeche Mode
 "It's No Good" (1997) med Depeche Mode
 "Bleibt Alles Anders" (1998) med Herbert Grönemeyer
 "Opus 40" (1999) med Mercury Rev
 "Goddess on a Hiway" (1998) med Mercury Rev
 "In the Sun" (2000) med Joseph Arthur
 "Mensch" (2001) med Herbert Grönemeyer
 "Electrical Storm" (2002) med U2
 "Re-Offender" (2003) med Travis
 "All These Things that I've Done" (2005) med The Killers

Cronenberg, David (1983): *Videodrome*, spillefilm

Cunningham, Chris (2003): *The Work of Director Chris Cunningham*, Palm Pictures, retrospektiv DVD, inneholder musikkvideoene:

"Second Bad Vilbel" (1996) med Autechre
 "Come to Daddy" (1997) med Aphex Twin
 "Only You" (1998) med Portishead
 "Come On My Selector" (1998) med Squarepusher
 "Frozen" (1998) med Madonna
 "Windowlicker" (1999) med Aphex Twin
 "Afrika Shox" (1999) med Leftfield featuring Afrika Bambaataa
 "All Is Full of Love" (1999) med Björk

Dear, William (1981): *Elephant Parts*, videoalbum med Michael Nesmith

De Palma, Brian (1984): "Dancing in the Dark" med Bruce Springsteen

Devo (1979): *Devovision: The Men Who Make the Music*, VHS-samling (inneholder noen av Devos musikkvideoer og kortfilmer produsert mellom 1976 og 1979)

Devo (2003): *The Complete Truth about De-Evolution*, DVD-samling (inneholder alle Devos musikkvideoer og kortfilmer (med ett unntak) produsert mellom 1976 og 1992, og i praksis alt på Devo 1979), regissert av Gerald V. Casale og/eller Chuck Statler (med to unntak), Rhino records

Dick, Nigel (1988): "Paradise City" med Guns 'n' Roses

Dieckmann, Katherine (1989): "Stand" med R.E.M.

Disney, Walt [produsent] (1940): *Fantasia*, tegnefilm

Foley, James (1986): "Papa Don't Preach" med Madonna

Fosse, Bob (1972): *Cabaret*, spillefilm

Gainsbourg, Serge (2005): *D'Autres nouvelles des étoiles*, DVD-samling, Universal, [mange forskjellige regissører, blant annet Jean Christophe Averty]

Godley & Creme (1980): "Girls on Film" med Duran Duran

Goldman, Peter (1967): "Strawberry Fields Forever" med The Beatles

Gondry, Michel (2001): "Knives Out" med Radiohead

Gondry, Michel (2003): *The Work of Director Michel Gondry*, Palm Pictures, retrospektiv DVD, inneholder musikkvideoene:

- "The Hardest Button To Button" (2003) med The White Stripes
- "Come Into My World" (2002) med Kylie Minogue
- "Dead Leaves & The Dirty Ground" (2002) med The White Stripes
- "Fell In Love With A Girl" (2002) med The White Stripes
- "Star Guitar" (2001) med The Chemical Brothers
- "Let Forever Be" (1999) med The Chemical Brothers
- "Joga" (1997) med Björk
- "Deadweight" (1997) med Beck
- "Bachelorette" (1997) med Björk
- "Everlong" (1997) med Foo Fighters
- "Around The World" (1997) med Daft Punk
- "Sugar Water" (1996) med Cibo Matto
- "Hyperballad" (1996) med Björk
- "Like A Rolling Stone" (1995) med The Rolling Stones
- "Army Of Me" (1995) med Björk
- "Isobel" (1995) med Björk
- "Protection" (1995) med Massive Attack
- "Lucas With The Lid Off" (1994) med Lucas
- "Human Behavior" (1993) med Björk
- "Le Mia" (1993) med I Am
- "La Tour De Pise" (1993) med Jean François Coen
- "Ma Maison" (1990) med Oui Oui
- "Bolide" (ukjent årstall) med Oui Oui
- "Junior Et Sa Voix D'Or" (ukjent årstall) med Oui Oui
- "Les Cailloux" (1989) med Oui Oui
- "Un Joyeux Noel" ukjent årstall) med Oui Oui
- "La Ville" (1992) med Oui Oui

Glazer, Jonathan (2005): *The Work of Director Jonathan Glazer*, Palm Pictures, retrospektiv DVD, inneholder musikkvideoene:

- "Street Spirit (fade out)" (1996) med Radiohead
- "Virtual Insanity" (1996) med Jamiroquai
- "A Song for the Lovers" (2000) med Richard Ashcroft
- "Into My Arms" (1997) med Nick Cave and the Bad Seeds
- "Rabbit in Your Headlights" (1998) med UNKLE
- "The Universal" (1995) med Blur
- "Karma Police" (1997) med Radiohead
- "Karmacoma" (1995) med Massive Attack

Gowers, Bruce (1975): "Bohemian Rhapsody" med Queen

Hanft, Steve (1996): "Where It's at" med Beck

Hemming, Alex (1994): *To Kill a Dead Man*, kortfilm med medlemmer av Portishead som skuespillere, musikk av Portishead

Hideo Nakata (1998): *Ringu*, spillefilm

Hill, George Roy (1969): *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, med musikk av Burt Bacharach, tekster av Hal David, sunget av B.J. Thomas

Hooper, Tobe (1982): *Poltergeist*, spillefilm

Hitchcock, Alfred (1956): *The Man Who Knew Too Much*, spillefilm

Isham, Wayne (1988): "Born To Be My Baby" med Bon Jovi

Jankel, Annabel og Morton, Rocky (1982): "New Frontier" med Donald Fagen

Jarman, Derek (1986): "There Is a Light That Never Goes Out" med The Smiths

Johnson, Stephen R. (1986): "Sledgehammer" med Peter Gabriel

Jonze, Spike (2003): *The Work of Director Spike Jonze*, Palm Pictures, retrospektiv DVD, inneholder musikkvideoene:

"California" (1995) med Wax

"Sure Shot" (1994) med Beastie Boys

"Drop" (1996) med The Pharcyde

"Cannonball" (1993) med The Breeders

"Sabotage" (1994) med Beastie Boys

"Da Funk" (1997) med Daft Punk, (tittel på musikkvideo: "Big City Nights")

"What's Up Fatlip?" (2000) med Fatlip

"Undone (The Sweater Song)" (1994) med Weezer

"Praise You" (1998) med Fatboy Slim

"Feel The Pain" (1994) med Dinosaur jr.

"If I Only Had A Brain" (1994) med MC 900ft Jesus

"Sky's The Limit" (1997) med The Notorious B.I.G.

"Weapon Of Choice" (2001) med Fatboy Slim

"Buddy Holly" (1994) med Weezer

"Elektrobank" (1997) med The Chemical Brothers

"It's Oh So Quiet" (1995) med Björk

Kubrick, Stanley (1980): *The Shining*, spillefilm

Lambert, Mary (1985): "Material Girl" med Madonna

Landis, John (1983): "Thriller" med Michael Jackson, langversjon

Lelouch, Claude (1966): *Un homme et une femme*, spillefilm

Lester, Richard (1964): *A Hard Day's Night*, spillefilm (med The Beatles i hovedrollene)

Lester, Richard (1965): *Help!*, spillefilm (med The Beatles i hovedrollene)

Lindsay-Hogg, Michael (1966): "Happy Jack" med The Who

LiterviCZ (2004): "Reason to Believe" med Ugress

Lucas, George (1977): *Star Wars*[episode 4], spillefilm

Lucas, George (2002): *Star Wars episode II: Klonene Angriper* ("Attack of the Clones"), spillefilm

Lynch, David ([2001] 2003): *Mulholland dr.*, DVD-utgivelse, Scanbox

Lyne, Adrian (1983): "Flashdance (what a feeling)" med Irene Cara

Mallet, David (1980): *Eat To the Beat*, videoalbum med Blondie

Mallet, David (1985): "Dancing in the Street" med David Bowie og Mick Jagger

Martel, Diane (2001): "Front 2 Back" med Xzibit

Melina, Beyoncé, Martel, D., Mandler, A., Nava, J., Kay, R., Muller, S., Watts, C.: (2007): *B'Day*, videoalbum med Beyoncé

Mondino, Jean-Baptiste (1990): "Justify My Love" med Madonna

Moore, Michael (1989): *Roger & Me*, helaftens dokumentarfilm

Mulcahy, Russell (1979): "Video Killed the Radio Star" med The Buggles

Mulcahy, Russell (1984): "The Reflex" med Duran Duran

Rafelson, Bob og Schneider, Bert [produsenter] (1966-1968): *The Monkees*, fjernsynsserie

Reiner, Rob (1984): *This Is Spinal Tap*, helaftens "mockumentary"

Rila, Wolf (1960): *Village of the Damned*, spillefilm

Rock, Mick (1972): "Jean Genie" med David Bowie

Romanek, Mark (2005): *The Work of Director Mark Romanek*, Palm Pictures, retrospektiv DVD, inneholder musikkvideoene:

- "99 Problems [director's cut]" (2004) med Jay-Z
- "Faint" (2003) med Linkin Park
- "Can't Stop" (2003) med Red Hot Chili Peppers
- "Hurt" (2002) med Johnny Cash
- "Cochise [director's cut]" (2002) med Audioslave
- "Hella Good [director's cut]" (2002) med No Doubt
- "God Gave Me Everything" (2001) med Mick Jagger
- "Got 'til It's Gone" (1997) med Janet Jackson
- "Criminal" (1997) med Fiona Apple
- "The Perfect Drug" (1997) med Nine Inch Nails
- "Devil's Haircut" (1996) med Beck
- "El Scorcho [director's cut]" (1996) med Weezer
- "Novocaine for the Soul" (1996) med Eels
- "Little Trouble Girl" (1996) med Sonic Youth
- "Scream [director's cut]" (1995) med Michael og Janet Jackson

"Bedtime Story" (1995) med Madonna
"Strange Currencies" (1995) med R.E.M.
"Cold Beverage" (1994) med G. Love & Special Sauce
"Closer [director's cut]" (1994) med Nine Inch Nails
"Jump They Say" (1993) med David Bowie
"Rain" (1993) med Madonna
"Are You Gonna Go My Way" (1993) med Lenny Kravitz
"Wicked as It Seems [director's cut]" (1992) med Keith Richards
"Free Your Mind" (1992) med En Vogue
"Constand Craving" (1992) med k.d. lang

Rosato, Arthur (1987): "Born to Run" med Bruce Springsteen

Sayles, John (1984): "Born in the USA" med Bruce Springsteen

Sednaoui, Stéphane (2000): "Mixed Bizness" med Beck

Sednaoui, Stéphane (2001): "Dream On" med Depeche Mode

Sednaoui, Stéphane (2005): *The Work of Director Stéphane Sednaoui*, Palm Pictures, retrospektiv DVD, inneholder musikkvideoene:

"I Can't Wait" (2000) med Mirwais
"For Real" (1999) med Tricky
"Scar Tissue" (1999) med Red Hot Chili Peppers
"Disco Science" (2000) med Mirwais
"Lotus" (1998) med R.E.M.
"Possibly Maybe" (1996) med Björk
"Ironic" (1996) med Alanis Morissette
"Queer" (1995) med Garbage
"Hell Is around the Corner" (1995) med Tricky
"Sly" (1994) med Massive Attack
"Seven Seconds" (1994) med Youssou N'Dour og Neneh Cherry
"Big Time Sensuality" (1993) med Björk
"Big Time Sensuality [new night version]" (ukjent år) med Björk
"Sometimes Salvation" (1992) med The Black Crowes
"Mysterious Ways" (1991) med U2
"Give It Away" (1991) med Red Hot Chili Peppers
"Le monde de demain" (1990) med NTM
"Discotheque [new director's cut]" (1997) med U2
"Army of Me" (ukjent år), bonusmateriale, animert kortfilm basert på Björks sang (se Gondry 2003)

Slade, David (1995): "Donkey Rhubarb" med Aphex Twin

Stein, Jeff (1984): "You Might Think" med The Cars

Tarantino, Quentin (1997): *Jackie Brown*, spillefilm

Taylor, Gavin (1983): "Sunday Bloody Sunday" med U2

Temple, Julien (1982): "Do You Really Want To Hurt Me?" med Culture Club

Terrero, Jessy (2005): "Candy Shop" med 50 Cent (featuring Olivia)

Walters, Charles (1948): *Easter Parade* [også kjent som *Irving Berlin's Easter Parade*], spillefilm

Wyler, William (1946): *The Best Years of Our Lives*, spillefilm

Yorkin, Bud (1968): *Inspector Clouseau*, spillefilm

ukjent regissør (ukjent årstall [1960-tallet]): "Web of Love" med Joi Lansing, Scopitone jukebox-film

ukjent regissør (ukjent årstall [1960-tallet]): "Ce garçon" med Les Surfs, Scopitone jukebox-film

ukjent regissør (1961): "Jolie Môme" med Juliette Gréco, Scopitone jukebox-film

ukjent regissør (1963): "Where did all the good times go" med Dick and Dee Dee, Scopitone jukebox-film

ukjent regissør (1963): "The Robot" med The Tornados, Scopitone jukebox-film

ukjent regissør (1966): "These Boots Are Made for Walkin'" med Nancy Sinatra, Scopitone jukebox-film

ukjent regissør (1966): "Dead End Street" med The Kinks

ukjent regissør (1967): "Je'm accroche à mon rêve" med Johnny Hallyday, Scopitone jukebox-film

Musikk

Anderson, Laurie ([1981] 1982): "O Superman (for Massenet)", tidligere utgitt som vinyl-single, på *Big Science*, vinyl-LP, Warner

Aphex Twin (1992): *Selected Ambient Works 85-92*, CD, Apollo

Aphex Twin (1995): *I Care Because You Do*, CD, Warp

Aphex Twin (1996): *The Richard D. James Album*, CD, Warp

Aphex Twin (1997): *Come to Daddy EP*, CD, Warp

Aphex Twin (1999): *Windowlicker EP*, CD, Warp

Aphex Twin (2001): *drukQs*, dobbel-CD, Warp

Apple, Fiona (1996): *Tidal*, CD, Sony

Autechre (1995): *Anvil Vapre*, CD, Warp

Beach Boys, the ([1966] 1999): "Mrs. O'Leary's Cow [mono mix]", fra *Unsurpassed Masters vol. 17: The SMiLE Sessions*, CD-boks (3 CD'er), spor 17 CD 3, Sea of Tunes [bootleg-selskap]. Låten er tidligere utgitt på mange forskjellige bootleg-utgivelser, vinyl og CD etter den første utgivelsen i 1982. (Se også Wilson, Brian (2004)).

Beatles, the (1963): *Please Please Me*, vinyl-LP, EMI

Beatles, the (1964): *A Hard Day's Night*, vinyl-LP, EMI

Beatles, the (1965a): *Help!*, vinyl-LP, EMI

Beatles, the (1965b): *Rubber Soul*, vinyl-LP, EMI

Beatles, the (1966): *Revolver*, vinyl-LP, EMI

Beatles, the (1967a): "Strawberry Fields Forever" / "Penny Lane", vinyl-single, EMI

Beatles, the (1967b): *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, vinyl-LP, EMI

Beatles, the (1968): *The Beatles* ["white album"], vinyl-LP, EMI

Daft Punk (1997): *Homework*, CD, Virgin

Daft Punk (2005): *Human after All*, CD, Virgin

Dylan, Bob (1965): *Bringing It All Back Home*, vinyl-LP, Columbia

Johnson, Robert ([1936-37] 1996): *The Complete Recordings*, CD-utgivelse (2 CD'er), Sony

Kraftwerk (1978): "Die Roboter", på *Die Mensch-Maschine*, vinyl-LP, EMI

Madonna (1998): *Ray of Light*, (inkluderer "Frozen" og "Ray of Light"), CD, Maverick/Warner

Monkees, the (1966): *The Monkees*, vinyl-LP, Colgems

Monkees, the (1967a): *More of the Monkees*, vinyl-LP, Colgems

Monkees, the (1967b): *Headquarters*, vinyl-LP, Colgems

Portishead (1994): *Dummy*, CD, Go! Beat

Portishead (1997): *Portishead*, CD, Go! Beat

Portishead (1998): "Only You", CD-single, Go! Beat

Radiohead (1997): *OK Computer*, CD, Parlophone

Residents, the ([1974] 2003): *Meet the Residents*, vinyl-LP, EuroRalph

Residents, the (1979): *Eskimo*, vinyl-LP, Ralph

Rivers, Johnny ([1966] 2006): "Secret Agent Man", på Rivers, Johnny: *Secret Agent Man: The Ultimate Johnny Rivers Anthology*, CD, Shout Factory

Summer, Donna (1977): "I Feel Love", vinyl-single (12-tommer), Casablanca

Velvet Underground, the ([1965-1970] 1995): *Peel Slowly and See*, CD-boks (5 CD'er), Polydor

White Stripes, the (1999): *The White Stripes*, CD, XL

White Stripes, the (2000): *De Stijl*, CD, XL

White Stripes, the (2001): *White Blood Cells*, CD, XL

Wilson, Brian (2004): "Mrs. O'Leary's Cow", fra *Brian Wilson presents SMiLE*, CD, Nonesuch/Warner