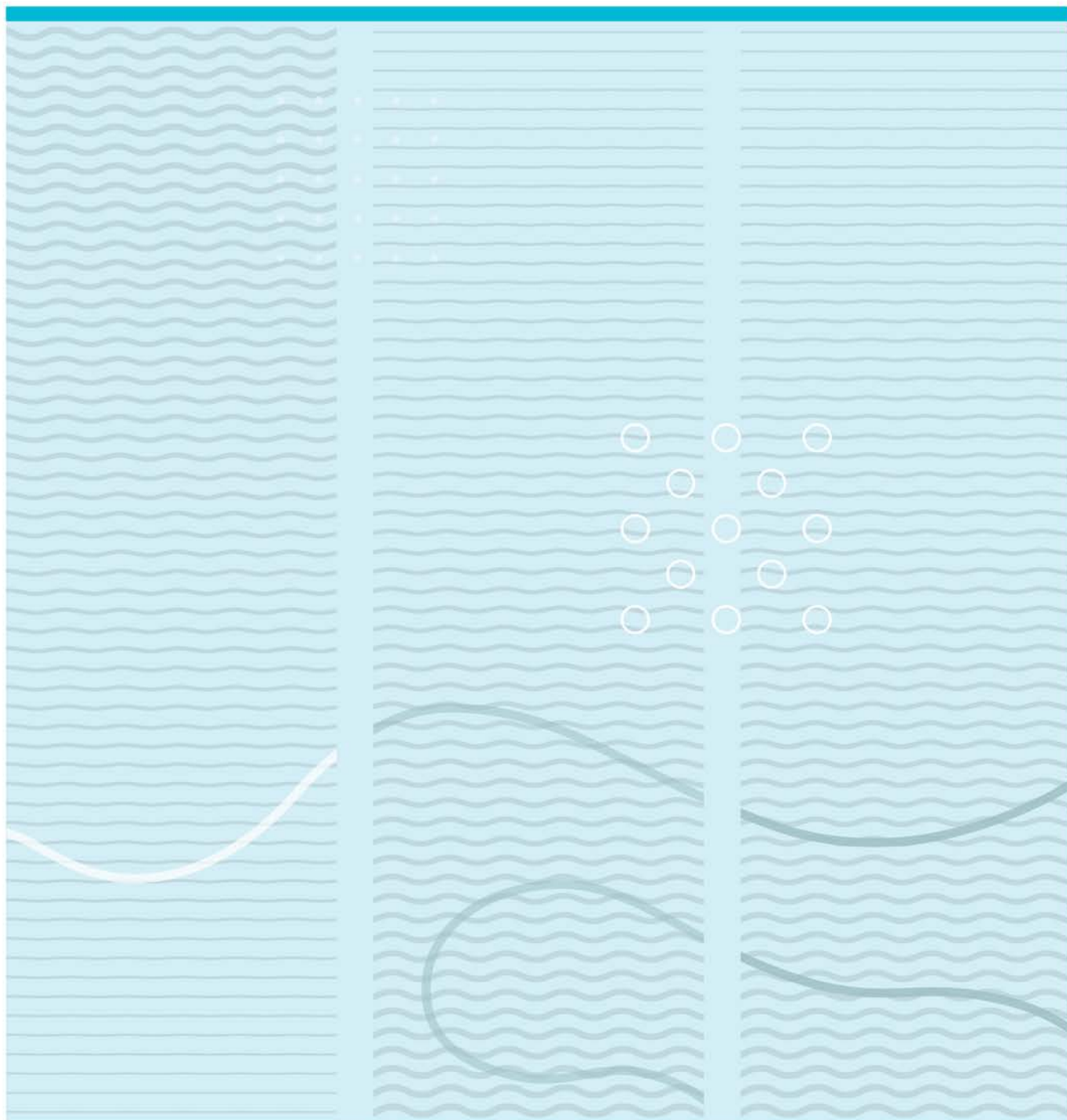


Sverre Sørbo Midtun

Tv-vignetten i skolen:

Et analytisk og didaktisk blikk på to utvalgte tv-vignetter



Høgskolen i Sørøst-Norge
Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap
Institutt for språk og litteratur
Postboks 235
3603 Kongsberg

<http://www.usn.no>

© 2017 Sverre Sørbo Midtun

Denne avhandlingen representerer 45 studiepoeng

Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg utvalgte multimodale elementer i to norske tv-vignetter, og drøfter med utgangspunkt i analysene tv-vignetters didaktiske nytte i skolen. Teorigrunnlaget for oppgaven er i hovedsak multimodal sosialsemiotisk teori. Den sosialsemiotiske teorien blir også supplert med perspektiver fra musikk-, tv- og filmvitenskap. Motivasjonen og bakgrunnen for oppgaven er et ønske om å forske på et felt som det er lite kunnskap om, og den bygger også på en mistanke om at tv-vignetter har et uutnyttet didaktisk potensial i skolen.

Et av de sentrale funnene i analysen er settingens betydning i de to utvalgte vignettene. Settingen i vignettene har en sentral funksjon i å skape forventninger om innholdet i serien hos tv-seeren. Jeg har også gjort interessante funn når det gjelder representasjonen av hovedpersonene i seriene. I *Skam*, den første analysevignetten, fokuserer skaperne av vignetten på hovedpersonens tilstand gjennom en konseptuell representasjon. Den andre vignetten, hentet fra NRK-serien *Kampen om tungtvannet*, fokuserer i større grad på hva personene gjør ved hjelp av en narrativ representasjon.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	3
Innholdsfortegnelse	4
Forord	7
1. Innledning	9
1.1 Formål med oppgaven.....	9
1.2 Valg av analysetekster	10
1.3 Teori og begrepsavklaring	11
1.4 Problemstilling	12
1.5 Oppgavens oppbygning	12
2. Tv-vignetten som multimodal tekst	13
2.1 Hva er en tv-vignett?.....	13
2.2 Tv-vignettenes rolle i en moderne tv-hverdag.....	14
2.3 Merkevarerbygging	16
2.3.1 Tv-vignetten – seriens identitet og varemerke.....	17
2.3.2 NRKs merkevarerbygging.....	18
2.4 Tv-vignettenes estetikk og oppblomstring.....	20
2.5 Tv-vignetten som pedagogisk tekst	21
2.6 Et multimodalt blikk på rammeverk og læreplan	24
3. Teori	26
3.1 Et sosialsemiotisk utgangspunkt	26
3.1.2 Metafunksjonene.....	29
3.1.3 Konseptuell og narrativ representasjon.....	29
3.1.4 Kontekst	30
3.2 Multimodalitet og multimodale tekster.....	31
3.2.1 TV-bildenes meningspotensial.....	32
3.2.2 Musikkens meningspotensial	38
3.2.3 Sangtekstens meningspotensial.....	43
3.2.4 Modalitetenes samspill.....	43
3.3 En estetisk tilnærming til tv-vignetten.....	45
3.3.1 Estetisk teori.....	45
3.3.2 Estetikk og de tre metafunksjonene	46
4. Metode	47
4.1 Forskningsmetode	47

4.2 Validitet og reliabilitet	50
4.3 Om tekstutvalget	53
5. Analyse av vignetten fra <i>Skam</i>	57
5.1 Sammendrag.....	57
5.2 Kulturkontekst og situasjonskontekst	59
5.3 Tv-bildenes meningspotensial.....	60
5.3.1 Tv-bildenes ideasjonelle metafunksjon.....	61
5.3.2 Tv-bildenes mellompersonlige metafunksjon.....	64
5.3.3 Tv-bildenes tekstuelle metafunksjon	68
5.4 Musikkens meningspotensial	72
5.4.1 Musikkens ideasjonelle metafunksjon	73
5.4.2 Musikkens mellompersonlige metafunksjon	74
5.4.3 Musikkens tekstuelle metafunksjon.....	74
5.5 Multimodalt samspill	75
5.6 Vignettens estetiske stil og merkevarebygging.....	77
6. Analyse av vignetten fra <i>Kampen om tungtvannet</i>.....	79
6.1 Sammendrag.....	79
6.2 Kulturkontekst og situasjonskontekst	79
6.3 Tv-bildenes meningspotensial.....	80
6.3.1 Tv-bildenes ideasjonelle metafunksjon.....	80
6.3.2 Tv-bildenes mellompersonlige metafunksjon.....	82
6.3.3 Tv-bildenes tekstuelle metafunksjon	85
6.4 Musikkens meningspotensial	88
6.4.1 Musikkens ideasjonelle metafunksjon	88
6.4.2 Musikkens mellompersonlige metafunksjon	89
6.4.3 Musikkens tekstuelle metafunksjon.....	89
6.5 Multimodal samspill	89
6.6 Vignettens estetiske stil og uttrykk	90
7. Tv-vignettens didaktiske potensial.....	91
7.1 Uklare grenser mellom fiksjon og virkelighet?.....	92
7.2 Metaspråk i tekstsamtaler og undervisning.....	93
7.3 En didaktisk vurdering	94
7.4 Hvordan benytte tv-vignetten til undervisning og læring?	95
7.5 En didaktisk vurdering av <i>Skam</i> -vignetten	97

8. Avslutning	99
8.1 Sammendrag av teori og problemstilling.....	99
8.2 Oppgavens didaktiske betraktninger.....	100
8.3 Avgrensninger og nye spor	101
Kilder.....	103
Vedlegg.....	108
Vedlegg 1.....	109
Vedlegg 2.....	114

Forord

De to siste årene ved Campus Vestfold har lært meg utrolig mye om norskfaget. Det er likevel ikke til å legge skjul på at det har vært tøft å sjonglere livet som fulltidsstudent, småbarnspappa og lærer i tilnærmet full stilling. Derfor må jeg aller først takke min arbeidsgiver ved Bjølsen skole for å ha vist stor forståelse og velvilje i disse to årene. Jeg er takknemlig for at jeg fikk denne muligheten til videreutdanning.

Jeg vil også takke alle de dyktige lærerne på Campus Vestfold. Det har vært en glede å gjennomføre ulike emner hos dere, og undervisningen har generelt holdt svært høy kvalitet. Emnetvalget i masteroppgaven ble i stor grad påvirket av Arne Engelstad og hans undervisning i sammensatte tekster. En spesiell takk sendes i retning mine to dyktige, tålmodige og positive veiledere, Astrid Granly og Eva Maagerø. Deres tilbakemeldinger har hjulpet meg videre hver gang jeg har stått skikkelig fast i teorijungelen.

Til slutt vil jeg takke min gode og snille Isabell. Det finnes neppe noen som er mer fornøyd med at jeg nå skal levere oppgaven enn du. Jeg gleder meg til å få mer tid sammen med deg og Tilda.

Oslo, 31. august 2017

Sverre Sørbo Midtun

1. Innledning

1.1 Formål med oppgaven

Jeg har i denne oppgaven valgt å analysere utvalgte multimodale elementer i tv-vignettene til de norske fiksjonsseriene *Skam* og *Kampen om tungvannet*, og med utgangspunkt i analysen tatt sikte på å drøfte tv-vignetters didaktiske potensial. Norske dramaserier, deriblant de to analyseeksemplene, har de seneste årene vært med på å bidra til et oppsving for både tv-serier og tv-vignetter her til lands: «Tv-serierevolusjonen har tatt fortekstene til nye kunstneriske høyder – også i Norge» (Rønnestad, 2016, s. 28). *Skam* har på det meste hatt over én million seere per episode¹, og NRKs analyser viser at om lag én av fire seere har befunnet seg i aldersgruppen 15-19 år (Dahl, 2017; Elnan, Sivertsen, & Svåsand, 2016). Tv-vignetter er multimodale tekster som mange elever er kjent med gjennom sin fritidskultur, men teksttypen er fremdeles lite kjent innenfor forskningskulturen. Det finnes begrenset med både kvalitativ og kvantitativ forskning på tv-vignetter, så vel nasjonalt som internasjonalt. Monika Bednarek, professor i lingvistikk ved Universitetet i Sydney, er en av få fagpersoner som har bidratt med publikasjoner innenfor emnet, og hun støtter opp under synet på forskningen som mangelfull:

Although it has been discussed in Television Studies with respect to issues such as marketing (e.g. Mistry, 2006), general functions (e.g. Burton, 2000: 75), or in relation to specific programs (e.g. Bell, 1992; Gripsrud, 1995), the TTS² is yet to become the object of comprehensive multimodal analysis (Bednarek, 2014b, s. 36).

Det blir av Bednarek referert til Jostein Gripsruds *The Dynasty years* (1995), og hans analyse er blant våre mest markante nasjonale bidrag til forskningen på tv-vignetter. Gripsruds analyse tar for seg flere ulike elementer ved den populære amerikanske såpeserien *Dynasty* (1981-1989). Han diskuterer i sin avhandling såpeseriens produksjon, kontekst og multimodale elementer, deriblant også seriens vignett. Det finnes imidlertid få kvalitative analyser med fokus på det multimodale samspillet i moderne tv-vignetter foruten Bednarek (2014b). Det virker noe underlig med tanke på at tv-vignetter, i sitt forsøk på å vekke tilskuerens oppmerksomhet, har multimodale ressurser til å kunne være en tekst med sterk retorisk kraft.

Min motivasjon for oppgaven har således bakgrunn i en mistanke om at tv-vignetter har et utnyttet didaktisk potensial i skolen, ikke minst fordi det kan hevdes at dagens elever har behov for kunnskap om denne type visuell kommunikasjon. Det er

¹ Seertallene er målt i såkalt 'Total Screen Rating' (TSR). Det inkluderer tradisjonell tv-seing direkte og i opptak, samt totale strømmetall (inn- og utland) på nettspilleren NRK TV.

² Bednarek benytter TTS som en forkortelse for 'television title sequence'.

grunn til å tro at arbeid med tv-vignetter i skolen kan bidra til elevenes utvikling av en multimodal literacy. En slik undervisning vil kunne gi elevene anledning til å tilegne seg en bevissthet og et metaspråk «(...) om hvordan ulike modaliteter kan ivareta bestemte funksjoner av meningsinnholdet, og hvilke muligheter og begrensninger de forskjellige modalitetene rommer» (Sjøhelle, 2010, s. 238). Dersom elevene oppnår en økt bevissthet og et utviklet metaspråk omkring multimodale tekster, vil det kunne styrke sammenhengen mellom norskundervisningen og elevenes fritidskultur. Samtidig vil det kunne gjøre de unge mer kritiske i rollen som tv-seer. Tv-vignettenes begrensede lengde er et didaktisk aspekt som kan gjøre denne teksttypen særlig egnet til analyse og nærlesing. Dette vil bli nærmere utdypet i kapittel 7. Denne oppgaven har ikke som målsetting å tette samtlige beskrevne forskningshull når det gjelder tv-vignetter, men ønsker å være et bidrag til å undersøke vignettenes multimodale uttrykk og egnethet i skolen.

1.2 Valg av analysetekster

De to utvalgte tv-vignettenes er som nevnt fra seriene *Skam* og *Kampen om tungtvannet*. Seriene er begge produsert av eller for NRK, noe som gjør det nødvendig å ta for seg NRK som allmennkringkaster og avsender. Det vil bli gjort mer utførlig under punkt 2.3.2 og 4.3, men i et historisk perspektiv har staten vært opptatt av at allmennkringkastingen «(...) skal ivareta nasjonale interesser, ikke minst i krisesituasjoner, og at tv skal bidra til å bygge og vedlikeholde nasjonal identitet og tilhørighet» (Enli, Moe, Sundet, & Syvertsen, 2010, s. 51). Jeg tar ikke her stilling til hvorvidt de utvalgte seriene bidrar til utviklingen av en nasjonal identitet og tilhørighet, men tv-vignettenes er valgt ut med tanke på å se det norske perspektivet i lys av internasjonal teori. På grunnlag av formålet til denne oppgaven er det også relevant at *Skam* først og fremst ønsker å nå fram til ungdom og unge voksne. Serieskaper Julie Andem har blant annet uttalt følgende:

- NRK Super jobber opp til 13 år, mens P3 jobber mest fra 18 år, så aldersgruppen mellom er en målgruppe som ikke har vært dekket. Så derfor prøver vi å nå 16-åringen, i de to årene før du fyller atten, en ny tid med videregående, i en prevoksen, seksuell alder (Faldalen, 2016).

Kampen om tungtvannet siktet på sin side bredere mot potensielle seere. Det lyktes serien godt med, og hele 1,7 millioner seere fulgte dramaet på linær- eller nett-tv (NRK, 2016, s. 35). Serien slo også godt an blant de unge, og åpningsepisoden hadde solide 67 % i markedsandel av seerne i aldersgruppen 12-19 år (Elnan & Trulsen, 2015). Tv-vignetten til *Kampen om tungtvannet* er i hovedsak valgt ut med bakgrunn i at den oppleves som en klassisk vignett. Karakteristikken av vignetten som klassisk baserer seg på Bednarek

(2014a, s. 129) sin beskrivelse av hovedtrekk ved tv-vignetter. Tv-vignetten til *Kampen om tungtvannet* er ment å tjene som en kontrasterende vignett til *Skam*. Etersom seriene primært retter seg mot ulike målgrupper, kan det være interessant å speile tv-vignetten fra *Skam* opp mot vignetten til *Kampen om tungtvannet*. Antallet tv-vignetter i tekstutvalget gjør at jeg ikke kan hevde at analyseeksemplene er representative for vignetter generelt, jf. Brinkmann og Tanggard (2010, s. 167). Dette er en *kriteriebasert utvelgelse* hvor tekstutvalget oppfyller de beskrevne kriteriene jeg har lagt til grunn, jf. Christoffersen, Johannesen og Tufte (2016, s. 120). Jeg vil gjøre ytterligere greie for tekstutvalget under punkt 4.3.

1.3 Teori og begrepsavklaring

Multimodale tekster betegnes som *sammensatte tekster* i læreplanen, men jeg vil i det videre benytte *multimodale tekster* som et samlet begrep. Tønnessen (2010, s. 12) karakteriserer de to termene slik: «Begge begrepene understreker at det dreier seg om tekster som tar i bruk mange uttrykksmåter eller modaliteter». Tv-vignetter kan i likhet med film formidle mening gjennom bilder, bevegelser, musikk, reallyd, tale og skrift (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 13). Denne oppgaven skal studere tv-vignetter med et *sosialsemiotisk* utgangspunkt. Det innebærer at tv-vignetten betraktes som meningsskaping i en sosial kontekst. Maagerø og Tønnessen (2014, s. 19) hevder at sosialsemiotikken gir en mulighet til «(...) å beskrive ulike modaliteter og deres funksjon samt relasjonen og samspillet mellom de ulike modalitetene». Det er nettopp anledningen multimodal sosialsemiotikk gir til å beskrive ulike modaliteters funksjon og samspill som vil være betydningsfull for analysen av de to utvalgte tv-vignettene. Jeg kommer i hovedsak til å støtte meg på sosialsemiotiske teoretikere som Michael Halliday, Theo van Leeuwen og Gunther Kress, i tillegg til en rekke supplerende bidrag fra f.eks. Eva Maagerø, Elise Seip Tønnessen, Martin Engebretsen, David Machin, Johnny Wingstedt og Carey Jewitt. Maagerø og Tønnessen (2014, s. 232) påpeker imidlertid at sosialsemiotikken savner et tilstrekkelig estetisk perspektiv i møte med multimodale tekster. De vil også fungere som en sentral kilde i arbeidet med det estetiske ved vignettene. Samtidig vil jeg gjennom hele oppgaven utfylle det sosialsemiotiske grunnlaget med teori fra film-, musikk- og tv-vitenskap.

1.4 Problemstilling

Følgende problemstilling er utgangspunktet for denne oppgaven: *Hva kjennetegner de utvalgte tv-vignettene som multimodale tekster, og hvilket didaktisk potensiale har tv-vignetten i skolen?* Den første delen av problemstillingen vil bli analysert i kapittel 5 og 6, mens den andre delen vil bli drøftet i kapittel 7. Jeg har også to forskningsspørsmål som skal bidra til å lede meg fram mot ny kunnskap: 1) *Hvordan representeres tv-seriene gjennom de mest framtrepende semiotiske ressursene i tv-vignettene?* 2) *Hvordan kan tv-vignetten ha didaktisk nytte og verdi i norskundervisningen?* Problemstillingen, forskningsspørsmålene og tekstutvalget innebærer noen nødvendige avgrensninger for oppgaven. En åpenbar avgrensning er at en kvalitativ analyse med et begrenset tekstutvalg, et utsnitt av virkeligheten, ikke vil gi grunnlag for noen generelle og allmenngyldige slutninger. Det er også gjort en annen avgrensning i form av utvalget av visuelle og auditive elementer som studeres. Oppgaven kan likevel bidra med økt kunnskap om tv-vignetters multimodale uttrykk, og den vil kunne utlede noen mulige lesninger av vignetter med et didaktisk potensial.

1.5 Oppgavens oppbygning

Kapittel 2 presenterer tv-vignetten som multimodal tekst, dens funksjon i en moderne tv-hverdag og perspektiver på 'branding' eller merkevarebygging³. Jeg vil også ta for meg det estetiske ved tv-vignetten, diskutere tv-vignetten som pedagogisk tekst og legge fram relevante momenter fra læreplan og rammeverk. Videre presenterer jeg i *kapittel 3* teori, i hovedsak hentet fra sosialsemiotikken. Teorien omhandler sentrale sosialsemiotiske begreper, ulike visuelle og auditive elementer samt musikk og estetikk knyttet opp mot de tre metafunksjonene. I *kapittel 4* går jeg over til å beskrive prosjektets metode. Jeg vil der presentere tekstutvalget og framgangsmåten for tekstanalysen. *Kapittel 5 og 6* er sammenhengende analyser av de to utvalgte tv-vignettene. Tv-vignetten til *Skam* vil bli mer dyptgående analysert enn vignetten fra *Kampen om tungtvannet*. I *kapittel 7* drøftes det didaktiske potensialet til tv-vignetten med utgangspunkt i de to analyserte vignettene. Jeg avslutter i *kapittel 8* oppgaven med å oppsummere og diskutere funnene mine i et framtidsperspektiv.

³ Jeg vil heretter benytte merkevarebygging som begrep.

2. Tv-vignetten som multimodal tekst

2.1 Hva er en tv-vignett?

Ordet *vignett* er opprinnelig avledet fra franske ‘vigne’, altså en vinranke eller drueplante. Begrepet ble tidligere brukt om små dekorasjonstegninger (gjerne av en vinranke) på omslaget av en bok eller foran og etter hvert kapittel (Store norske leksikon, 2011). I dag blir ordet vignett stort sett benyttet om kjenningsmelodien eller presentasjonssekvensen til et tv-program. De multimodale ingrediensene i tv-vignettene kan variere, men dens viktigste rolle er å «(...) transportere seeren effektivt til seriens univers, og sette tonen for det som skal komme» (Rønnestad, 2016, s. 28). Annette Davison, spesialist i audiovisuelle medier og førsteamanuensis ved Universitetet i Edinburgh, underbygger utsagnet ved å beskrive vignetten slik: «Title sequences pitch, or make desirable, the show that follows» (Davison, 2013, s. 147). Vignettens fremste oppgave er å friste tv-seeren inn i serien: «Title sequences present a ‘promise’ of what is to follow, just enough to tantalize, inviting potential viewers to watch the show for possible answers» (ibid. s. 154). Det å vekke seerens oppmerksomhet samt å holde på den, står helt sentralt fram i de faglige beskrivelsene av tv-vignetten. Sara Brinch, førsteamanuensis i visuell kommunikasjon ved NTNU, skildrer vignetten på en lignende måte: «Vignetten er fjernsynsprogrammets emballasje. Med bilder, musikk og tittel forsøker den å skape oppmerksomhet om programmet, og samtidig gi signaler om hva fjernsynsseeren kan forvente seg» (Brinch, 2003, s. 30). Vignettene kan som nevnt variere i utforming, men Brinch skiller mellom *ornamentet* og *relieffet*. Hun understreker imidlertid at det finnes et stort visuelt mangfold internt blant de to hovedgruppene:

I kombinasjonen av retoriske grep og grafiske uttrykk vil de aller fleste enten fungere som en ornamentering – en utsmykning – av programmets idé, eller framstå som i relieff, hvor høydepunkter fra programmet eller serieavsnittet utheves og presenteres innenfor en avgrenset ramme (Brinch, 2003, s. 30).

De to utvalgte analysetekstene kan begge beskrives som ornamenterte i tv-seriene de er en del av. Dette valget har først og fremst sammenheng med det estetiske fokuset jeg har i deler av teori- og analysedelen. Knut A. Helgeland, skaper av vignetten til TV2-serien *Okkupert*, hevder at tv-vignetten er det viktigste enkeltelementet i tv-serier (Rønnestad, 2016, s. 28). Det er nok en dristig og subjektiv påstand, men Helgeland grunngir det med at tv-vignetten er det første du presenterer for publikum. Mikael Windelin, produsent av vignetten til NRK-serien *Mammon*, peker imidlertid på en tøff utfordring for mange tv-vignetter:

Publikum skal tåle å se en vignett mange ganger, så den må gjerne ha mange lag, så de kan oppdage mer og mer. Som VFX-arbeidere lager vi ofte ting som publikum ser én gang, og så aldri igjen – mens en vignett blir ofte sett 8 – 12 ganger, avhengig av hvor mange episoder det er snakk om. Derfor er det bra om vignetten gir litt ekstra hver gang man ser den, slik at man føler at man gjennomskuer mer og mer av den (Rønnestad, 2016, s. 30).

I *Kampen om tungtvannet* benytter serieskaperne samme vignett i samtlige seks episoder. Uten å ta stilling til den vignetten konkret, så kan en god tv-vignett formidle essensen av en serie på under ett minutt, men samtidig holde seg relevant helt fram til siste episode. De multimodale elementene i tv-vignetten er selvsagt helt sentrale i denne sammenheng. Vignettens semiotiske ressurser vil bli presentert og drøftet i henholdsvis kapittel 3, 5 og 6. Avsnittene ovenfor har hatt til hensikt å beskrive og definere tv-vignetter. I det videre vil jeg forsøke å presentere tv-vignettens viktigste funksjoner i en moderne tv-hverdag.

2.2 Tv-vignettens rolle i en moderne tv-hverdag

Tv-vignettens viktigste funksjon er som tidligere beskrevet å *skape oppmerksomhet* om programmet den tilhører, men vignetten har også flere andre potensielle funksjoner. Det er som nevnt lite tilgjengelig forskning når det gjelder tv-vignetter og multimodalitet, men Bednarek (2014a, 2014b) har studert tv-vignetter både kvalitativt og kvantitativt. Hun har på grunnlag av egen og andres forskning sammenfattet ni fellestrekk ved tv-vignetter og deres funksjon (2014b, s. 36). Tv-vignetter er som Bednarek påpeker flerfunksjonelle, men jeg vil særlig trekke fram tre av funksjonene som relevante for denne oppgaven. Den første funksjonen omhandler hvordan vignetten kan bidra til å *introdusere seriens karakterer, setting og handling*. For det andre kan vignetten *skape en spesiell estetikk*, en stil eller et uttrykk som tiltrekker seere. Den tredje funksjonen jeg vil legge vekt på er *merkevarerbygging*. Det dreier seg om at vignetten skal bidra til å framheve hvordan programmet skiller seg ut fra andre lignende programmer, og medvirke til at publikum utvikler «(...) en følelsesmessig tilknytning og lojalitet til produktet» (Enli et al., 2010, s. 168). I en sammenligning med filmatiske anslag vil det trolig være tydelig at tv-vignettene i større grad gir signaler om temaet for det man skal se på skjermen. Det skyldes i hovedsak at tv-vignetten har en mer omfattende funksjon enn filmanslaget, ettersom den skal «(...) skape oppmerksomhet om den ene teksten blant mange hos tv-seeren, en oppmerksomhet som allerede finnes hos filmtilskueren (...)» (Brinch, 2003, s. 32).

Flere fagpersoner beskriver den moderne mediehverdagen som svært konkurranseutsatt (Brinch, 2003, s. 43; Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 57).

Beskrivelsen skyldes i stor grad den enorme utviklingen av nye medier og medieplattformer. Disse bidrar til å gjøre konkurransen om mottakerens interesse mer krevende enn tidligere. Dette kan illustreres ved at 67 % av den norske befolkning så på linær-TV en gjennomsnittsdag i 2016 (hvorav 12 % så på nett-tv), mens det var hele 83 % i 2010 (Vaage, 2017, s. 58). Å fange seerens oppmerksomhet er på mange måter tv-vignettenes primærfunksjon. Kan man tenke seg at vignettenes betydning og nytteverdi blir enda større i en mer konkurranseutsatt mediehverdag? Det kan være en logisk slutning, men helheten er nok sammensatt. Brinch (2003, s. 43) beskriver like fullt vignetten som en viktig *paratekst*⁴ som skaper «(...) en fortolkningsmessig inngang til fjernsynsprogrammet». Tv-vignetten skal altså formidle programmets hovedinnhold for å fange tilskuerens interesse, noe som langt på vei antyder at vignetten har muligheten til å fylle en viktig funksjon i dagens medieverden.

Et av de viktigste kjennemerkene ved den moderne tv-hverdagen er som nevnt seernes enorme valgfrihet: «Viewers may well remain distracted today, but with the advent of digitization they are offered a variety of options for content delivery; in other words, they can determine where, when, and how they view that content» (Davison, 2013, s. 148). Enkelte har argumentert for at ny teknologi og nye medieplattformer vil sørge for å utkonkurrere tv-mediet (Enli et al., 2010, s. 15). Det er en debatt med ulike meninger, men et sentralt poeng i denne diskusjonen er like fullt følgende: «Tv-mediet har til alle tider vært utsatt for omskiftelige omgivelser og tilpasset seg disse, men endringene foregår i dag i et høyere tempo enn tidligere» (ibid. s. 243). Spørsmålet er kanskje ikke om tv-mediet nok en gang greier å endre seg, men om det kan klare å holde følge med andre og nyere medieplattformer. Flere argumenterer for at tv-mediet vil mestre denne utfordringen, og en rekke forskere har framhevet betydningen av tv-en som en ressurs for moderne mennesker. Bednarek (2010, s. 8) hevder blant annet at fjernsynet påvirker konstruksjonen av vår egen identitet: «Even those of us who (say they) do not watch television use that very claim to construe an aspect of their identity». Det trekkes ellers særlig fram hvordan en multimodal tekst kan tale til sansene våre og aktivere tanker, følelser og erfaringer fra det virkelige liv (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 12-13). På den måten kan tv-programmer gi innsikt i andres liv og livsførsel, og dermed være en god kilde til nye perspektiver eller interessante samtaler med andre (Enli et al., 2010, s. 15,

⁴ Brinch benytter begrepet *paratekst* om tv-vignetten med utgangspunkt i Gérard Genettes arbeid. Det har sammenheng med at tv-vignetten er en atskilt del av hovedteksten, selve tv-programmet, samtidig som den legger føringer for og påvirker seerens opplevelse av programmet som helhet.

184).

Tv-vignetten vil på bakgrunn av den beskrevne utviklingen også måtte tilpasse seg endringene som påvirker tv-mediet og tv-hverdagen, og det vil bli interessant å se om vignettens påståtte 'oppsving' fortsetter også i framtida. Et argument til fordel for dette synet er at tv-vignetten kan tiltrekke seg seere i en kaotisk og uoversiktlig medie verden. Vignetten kan medvirke til å skape kontinuitet mellom episodene i en tv-serie. (Bednarek, 2014b, s. 36). Ettersom tv-serier i klassisk format er lagt opp til å bli sett med en ukes mellomrom, er gjenkjennelighet viktig for at seeren skal følge med når det er en ny episode (Engelstad, 2004, s. 118). Tv-vignetten kan også være betydningsfull gjennom å klargjøre seeren for selve tv-programmet: «Title sequences also enable viewers to ready themselves for the move to a period of focus and engagement with a show» (Davison, 2013, s. 148). For flere seere kan det på mange måter bli en viktig del av opplevelsen, et slags ritual, å se programmets vignet:

It signifies the return of the familiar along with the novel, favorite characters in new situations and developing story arcs. Title music may thus encourage the regular returning viewer to undertake certain behaviors: complete chores, prepare refreshments, end conversations, and sit and watch (Davison, 2013, s. 148).

Brinch (2003, s. 33) trekker også fram vignettens «(...) kallefunksjon, som går ut på å trekke tilskuernes oppmerksomhet til et program som de kjenner godt fra før». En innvending mot vignettens betydning er muligheten de nye medieplattformene gir seeren til å spole og velge bort innhold. Trolig vil enkelte seere velge å manøvrere seg forbi tv-vignetten. Det aspektet er likevel lite interessant i tilknytning til mitt faglige og didaktiske fokus. Denne oppgaven konsentrerer seg først og fremst om meningspotensialet til tv-vignetter og hvordan man kan jobbe med vignetter i norskundervisningen. Det spiller dermed en mindre rolle om noen faktisk spoler forbi vignettene. I neste avsnitt vil jeg diskutere hvordan tv-selskapene benytter merkevarebygging for å tiltrekke seg seere, og mitt fokus vil være på hvordan tv-vignetten er en del av denne strategien.

2.3 Merkevarebygging

Wally Olins, medgrunnlegger av det britiske rådgivningsfirmaet Wolff Olins, beskriver merkevarebygging slik:

It is about belonging: belonging to a tribe, to a religion, to a family. Branding demonstrates that sense of belonging. It has this function for both the people who are part of the same group and also for the people who don't belong (Millman, 2013, s. 11).

Mediebransjen er som nevnt preget av økt konkurranse grunnet framveksten av nye medieplattformer og valgmuligheter. Denne utviklingen har ført til at publikum i stor grad kjenner mindre lojalitet til det enkelte medieprodukt enn tidligere, og mediene er

oppmerksomme på et økt behov for å knytte nye bånd til brukerne (Maasø, Sundet, & Syvertsen, 2007, s. 130). I dette strategiske arbeidet har merkevarebygging vært en hovedstrategi for tv-selskapenes virksomhet (ibid., s. 135). Hensikten med tv-kanalenes merkevarebygging er å posisjonere seg i markedet og kommunisere en bestemt profil (Enli et al., 2010, s. 168). Strategien har også bakgrunn i utviklingen av større mediekonserner, samt tendensen til at tv-seerne betaler direkte for tilgang til medieplattformer og streamingtjenester som Netflix (Johnson, 2007, s. 6). Det viktigste aspektet for denne oppgaven er likevel den økte mediekonkurransen. Begge analysetekstene er produsert for allmennkringkaster NRK. Allmennkringkasterne hadde lenge en enerådende og dominant posisjon i samfunnet, men har i dag en helt annen konkurranse om seerne.

2.3.1 Tv-vignetten – seriens identitet og varemerke

Tv-vignetten er på mange måter åpningen som skal «(...) definere identiteten og varemerket til serien» (Rønnestad, 2016, s. 28). På denne måten skal vignetten bidra til å tiltrekke seg seere til et tv-program og en tv-kanal. Bednarek (2014b, s. 48) omtaler tv-vignettens rolle i merkevarebyggingen på følgende måte:

Firstly, the TTS is a clear example of commercial discourse, 'typing' or 'branding' a particular television series through short and attractive packaging of key features, with the aim of attracting or 'grabbing' viewers so that they watch a television series and/or engage with the platform (e.g. the television channel) on which they access that series.

Bednarek understreker her en nær sammenheng mellom tv-vignetten og tv-selskapenes kapitalistiske interesse: å skape mest mulig profitt. I relasjonen til seerne ønsker tv-selskapene å framstå gjenkjennelig og pålitelig, noe som kan bidra til å etablere en lojalitet mellom tv-kanalene og publikum (Johnson, 2007, s. 6). Denne lojaliteten består først og fremst av at tv-kanalene sikrer seg selv publikums interesse, og på den måten sørger for at seerne ikke tar i bruk andre mediekanaler eller medieplattformer: «(...) [D]et er en trussel mot lojaliteten at publikum er aktive andre steder enn på medieselskapets egne arenaer» (Maasø et al., 2007, s. 131).

Merkevarebyggingen har ellers til hensikt å kommunisere fellesverdier mellom produsent, produkt og konsumer (Johnson, 2012, s. 3). Det handler om å forsterke seernes opplevelser og følelser gjennom merkevarebygging av selve tv-programmet: «Programme brands organize the public's engagement with branded products through extending and multiplying the experiences surrounding television programmes» (ibid., s. 157). Dette er trolig et relevant poeng i tilknytning til det digitale universet som NRK har bygd opp omkring *Skam*. Det digitale universet har basis i en egen nettside hvor det daglig

har blitt lagt ut små klipp, chatlogger, tekstmeldinger og bilder fra serien og seriens hovedpersoner. *Skam*-redaksjonen har også vært aktive i sosiale medier gjennom Instagram-kontoer på vegne av hovedpersonene i serien.

Ifølge Sundet (2017) har chatloggene, tekstmeldingene og karakterenes deltakelse i sosiale medier en viktig funksjon for historien og seernes innlevelse i *Skam*. NRK og *Skam* kan dermed sies å ha utvidet seernes opplevelse av selve tv-programmet. Produsentene har gitt publikum muligheten til å ytre følelser og tanker om serien, og ikke minst anledning til å kommunisere med seriens aktører. «Even programmes are now being constructed as brands designed to encourage audience loyalty and engagement with the text beyond the act of television viewing» (Johnson, 2012, s. 1). *Skam* har i stor grad lyktes med utviklingen av programmet som merkevare ved å få tusenvis av likerklipp og tilbakemeldinger fra publikum. Dette karakteriserer en medieutvikling hvor publikum i større grad opererer i et samspill med tv som medium, noe som kan oppsummeres med å være tv-kanalenes mottrekk «(...) mot fragmentering og manglende bånd mellom seer og tv-kanal» (Enli et al., 2010, s. 232). I neste avsnitt vil jeg ta for meg konkrete trekk ved NRKs merkevarebygging.

2.3.2 NRKs merkevarebygging

Analyseeksemplene er som tidligere nevnt hentet fra serier produsert av eller for NRK. Allmennkringkaster NRK skiller seg fra de konkurrerende tv-kanalene ved at den er fullfinansiert gjennom en statlig tv-lisens, i tillegg til at dens rammer og samfunnsoppdrag er regulert gjennom *NRK-plakaten* (2014). Der heter det blant annet at: «NRKs samlede allmennkringkastingstilbud skal ha som formål å oppfylle demokratiske, sosiale og kulturelle behov i samfunnet» (Kulturdepartementet, 2014, s. 1). Med bakgrunn i NRKs rolle som allmennkringkaster, kan det være interessant å se på hva som eventuelt skiller NRK fra konkurrentene når det gjelder merkevarebygging som strategi og virkemiddel. Siden de første norske tv-sendingene på 1960-tallet, har NRK gått fra å ha monopol på seerne til å ha en daglig oppslutning på 37 % av befolkningen⁵ (Vaage, 2017, s. 59). De nasjonale kringkasterne har i dag generelt et stort antall konkurrenter om seernes oppmerksomhet, og til sammenligning har britiske BBC en seeroppslutning på om lag 20 % (Payne, 2013, s. 268). Allmennkringkasterne har lenge hatt et ekstra ansvar for å fremme nasjonal kultur og identitet, men denne rollen har sannsynligvis blitt mindre tydelig som en følge av et økende antall kanaler og medieplattformer: «Institusjonene

⁵ Dette tallet inkluderer NRK 1, NRK 2 og NRK 3/NRK Super.

som er forpliktet til å bedrive allmennkringkasting har et særskilt ansvar i å sikre borgernes interesser, skape en felles nasjonal offentlighet og bidra til folkeopplysning» (Enli et al., 2010, s. 30). NRK og de andre tv-selskapene har i større grad skapt en publikumsrolle med rom for dialog og aktivitet, noe som kan ha skjedd på bekostning av allmennkringkasterens rolle som kulturell identitetsbygger (Maasø et al., 2007, s. 145).

Det er i alle fall klart at NRK også har benyttet merkevarebygging som en strategi for å møte konkurransen i medieverdenen. Det samme er tilfelle hos BBC, og trolig kan allmennkringkasterens strategibruk forklares med behovet for å beholde posisjonen som en sentral tv-aktør: «(...) [T]he BBC has been forced to become more competitive and more commercially self-sufficient. It is within this context that it began to adopt branding as a more central strategy» (Johnson, 2012, s. 85). Utviklingen skyldes dermed i stor grad at de offentlige tv-selskapene har blitt tvunget til å benytte markedsorienterte strategier i møtet med dagens konkurransesituasjon (ibid., s. 109). Den viktigste årsaken er at merkevarebygging gir muligheten til å oppnå en økt lojalitet hos publikum: «First, the branding of television networks enables them to compete effectively in an increasingly crowded marketplace by creating strong, distinctive and loyal relationships with viewers» (Johnson, 2007, s. 7).

NRK har selv uttalt at de ønsker å framstå som nyskapende for å beholde sin merkevareposisjon (Maasø et al., 2007, s. 135). Det kan trolig forklares gjennom et behov for å inneha publikums lojalitet og sikre betalingsvillighet for tv-lisensen (ibid.). I Norge er det en pågående offentlig diskusjon om hvorvidt NRK-lisensen bør avløses av en ny finansieringsmodell. Selv om allmennkringkastere som NRK og BBC har tatt i bruk kommersielle strategier, kan det likevel hevdes at det stilles andre forventninger til de offentlig styrte kanalene: «It is arguable that public service broadcaster brands have stronger associations with values such as integrity, honesty, objectivity, and quality, and viewers have higher expectations of them to deliver against these values» (Payne, 2013, s. 270). Det ser man også av følgende formulering i *NRK-plakaten*: «NRK skal kunne formidle samme type tilbud som også tilbys av kommersielle aktører, men bør etterstrebe å tilføye sitt tilbud et element av økt samfunnsverdi i forhold til det kommersielle tilbudet» (Kulturdepartementet, 2014, s. 2). Det er sannsynlig at NRK og andre allmennkringkastere vil fortsette å møte utfordringer knyttet til å balansere kommersielle strategier opp mot sitt samfunnsoppdrag.

2.4 Tv-vignetters estetikk og oppblomstring

Ifølge Davison (2013, s. 147) har tv-serier, og i særdeleshet de mest kostbare serieproduksjonene, de seneste årene hatt et økt estetisk fokus i produksjonen av tv-vignetter. Sannsynligvis har denne endringen sammenheng med utviklingen innenfor produksjonen av musikkvideoer og reklamefilmer, i tillegg til å være knyttet til tv-selskapenes merkevarebygging: “The title sequence is today a vital tool in generating and conveying brand identity” (ibid.). En del av merkevarebyggingen kan være at tv-serier forsøker å skape et lett gjenkjennelig estetisk uttrykk eller en estetisk stil (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 146). Tv-vignetten er definitivt en viktig del av tv-serienes estetiske stil og visuelle identitet: «The function of title sequences is to define visually a particular audiovisual product, whether the sequences be for film or for television» (Delmar & Hernández-Santaolalla, 2014, s. 212).

Den estetiske stilen i tv-vignetten kan dermed bidra til å skape en slags visuell identitet for tv-serien. Denne identiteten er viktig for å påvirke publikums forventninger til innholdet i serien: “(...) [T]he title sequence must be a visual metaphor of the content of the television series” (Delmar & Hernández-Santaolalla, 2014, s. 210). Noe av det viktigste tv-vignetters estetiske stil og uttrykk kan fortelle tv-seeren om innholdet, er hva slags type historiefortelling og grad av realisme man kan forvente seg i tv-serien: “(...) [A] programme is seen as realist when it feels authentic, even though no media text actually comes close to actual accurate representation of the truly complex world»” (Mittell, 2013, s. 50-51). De levende bildene kan på denne måten ha ulik grad av troverdighet eller *visuell modalitet*: “Modality means how real a representation should be taken to be» (Machin, 2011, s. 46)⁶. Bildenes visuelle modalitet varierer ut fra hvor mye de skiller seg fra hvordan publikum opplever og ser verden. Den visuelle modaliteten kan deles inn i fire kategorier, jf. van Leeuwen (2005, s. 168-169): *abstrakt*, *teknologisk*⁷, *sensorisk* og *naturalistisk modalitet*. Ifølge Kress og van Leeuwen (2006, s. 165) er den naturalistiske kodingen og stilen mest utbredt. Den kjennetegnes av høy grad av detaljer og farger, samt lyssetting som om man selv var til stede (Machin, 2011, s. 179). En abstrakt modalitet er i andre enden av skalaen, og er sammen med teknologisk modalitet i liten grad relevant for tv-vignetter. Framstillinger kjennetegnet av sensorisk koding kalles ofte hyperrealistiske. Det har sammenheng med at skarphet, fargemetning og

⁶ Begrepet modalitet kan referere både til forholdet til virkeligheten og et meningsskapende system. I denne sammenhengen benyttes det om førstnevnte.

⁷ Den teknologiske kodingen blir også ofte referert til som *vitenskapelig koding*.

dybdeperspektiv går utover det som vanligvis kan avbildes (Skovholt & Veum, 2014, s. 74). Visuell modalitet er likevel mer kompleks enn rene isolerte kategorier, og ytringer kan gjerne inneholde en blanding av abstrakt, sensorisk eller naturalistisk modalitet: «Different visual genres and texts may exploit or even combine these possibilities in different ways» (Baldry & Thibault, 2006, s. 200).

Brinch (2003, s. 43) etterlyser et estetisk forskerperspektiv på tv-vignetten stil og uttrykk: «I vignetten finnes en særegen audiovisuell uttrykksform som i liten grad tidligere har vært studert i seg selv, for seg selv». Gjelsvik (2003, s. 14) er en annen fagperson som argumenterer for et nytt og omfattende blikk på tv-mediets og tv-vignetten estetiske sider: «Det vil si mer oppmerksomhet rundt fjernsynets stil, uttrykk og kommunikasjonsform» (Gjelsvik, 2003, s. 14). Dette grunnir hun med tv-mediets «(...) viktige plass som forsyner av sansinger, opplevelser og erfaringer (...)» (Gjelsvik, 2003, s. 13). Trolig har tv-vitenskapen historisk sett nedprioritert estetikk og det stilistiske til fordel for tilnærminger som har fokusert på sosiologiske, ideologiske og kulturelle perspektiver (Caldwell, 2013, s. 23). Det kan skyldes at flere har argumentert mot at estetikk studeres i sammenheng med kunst som identifiseres med fornøyelse: «There are philosophical arguments that cast doubts over the reasonableness of taking an aesthetic approach to the televisual medium and its texts» (Caldwell, 2013, s. 29). Det finnes imidlertid også argumenter for å hevde at det kan lages kunst gjennom tv-mediet, selv om mediet primært er designet for underholdning: “However, logically speaking, the acceptance of television as a medium designed primarily for entertainment rather than art does not render untenable the taking of an aesthetic attitude towards specific programmes” (Caldwell, 2013, s. 30). Slik kan man argumentere for en tv-estetikk som er gjennomtenkt, refleksiv og respektfull i vurderingen av tv-mediets stilistiske kvaliteter (ibid., s. 23). I nest siste del av dette kapittelet vil jeg legge fram noen didaktiske betraktninger omkring tv-vignetten som pedagogisk tekst, mens jeg helt til slutt vil drøfte relevante kompetansemål fra læreplanen i norsk.

2.5 Tv-vignetten som pedagogisk tekst

Pedagogiske tekster er et begrep som har blitt benyttet om læremidler i skolen og tekster som brukes i andre pedagogiske kontekster (Selander & Skjelbred, 2004, s. 30). I utgangspunktet er dette tekster som har en del felles kjennetegn: de er belærende, har en sterk mottakerbevissthet, legger til rette for produksjon av kunnskap og er produsert for bruk i spesielle institusjoner (ibid., s. 31, 36-39). Maagerø og Tønnessen (2014, s. 231)

hevder imidlertid at «(...) alle tekster kan bli pedagogiske tekster hvis de gjøres til gjenstand for undervisning og læring». Dette er et standpunkt jeg støtter, og er etter min oppfatning et syn på pedagogiske tekster som står godt i stil til tekstsamfunnet elevene nå lever i: «I det senmoderne samfunnet foregår kommunikasjon på mange ulike måter og gjennom mange ulike typer tekster» (Skjelbred & Veum, 2013, s. 15). Elevene har derfor et behov for erfaring med mange forskjellige tekster. Tv-vignetten kan av den grunn være en egnet pedagogisk tekst å ta i bruk i skolen, noe som vil bli konkret drøftet i kapittel 7.

Behovet for kunnskap om tv-vignetter og andre lignende tekster kan også knyttes til tv-selskapenes merkevarebygging. Mange av elevene er teknisk kompetente mediebrukere, men er sårbare for de «(...) intrikate og subtile markedsstrategiene de er utsatt for» (Frantzen & Vettenranta, 2012, s. 16). Merkevarebygging er et eksempel på en markedsstrategi som skaper et behov for en kompetanse som ofte betegnes som *literacy*. Blikstad-Balas (2016, s. 15) peker på at *literacy* har blitt oversatt med begreper som 'tekstkompetanse' og 'skriftkyndighet', uten at noen av disse begrepene har fått fullt faglig gjennomslag. Selv beskriver hun *literacy*kompetanse som «(...) hvordan vi skaper mening med tekster» (ibid., s. 10). Denne formuleringen er en utvidelse av det tradisjonelle *literacy*begrepet som i større grad fokuserte på lese- og skrivekyndighet i sin klassiske form: «I et bredt og utvidet syn på *literacy* vektlegges det både at det er mange ulike måter å skape mening på, samt at språk og tekst alltid er en del av en sosial kontekst» (ibid., s. 15). Sjøhelle (2013, s. 109) understreker også at det tradisjonelle *literacy*begrepet i dag blir for snevert med tanke på det multimodale tekstmangfoldet vi er omgitt av. Flere fagpersoner trekker derfor fram behovet for en *multimodal literacy*. Det innebærer en kompetanse som gjør at man kan foreta valg mellom modaliteter og medieringsformer, gjenkjenne mønstre og selv skape nye. En slik kompetanse kan også gjøre deg i stand til å «(...) stille kritiske spørsmål om hvordan tekster brukes til å utøve makt i samfunnet» (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 17). Det siste momentet omhandler en *kritisk literacy*, noe som kan være en avgjørende kompetanse i møtet med de ulike markedsstrategiene. Kritisk *literacy* dreier seg om å møte tekster med en motstand, forholde seg kritisk til premissene som presenteres og «(...) å kunne gjenkjenne underliggende holdninger, motiver og ideologier» (Blikstad-Balas, 2016, s. 29-30). Arbeidet og undervisningen bør derfor ta for seg blant annet vurdering av tekstprodusentens motiver og tekstens hensikt (ibid., s. 109). I den sammenheng er lærerne avhengig av å lære elevene et *metaspråk*, et språk for å snakke om tekstene som studeres (Skovholt & Veum, 2014, s. 15). En undervisning med fokus på å benytte

metaspråk vil bli ytterligere belyst og konkretisert i kapittel 7.

En av skolens oppgaver er å stille andre krav til elevenes tolkningskompetanse enn den kunnskapen og de ferdighetene som elevene utvikler gjennom fritidskulturen. Undervisningen skal kunne gi elever opplevelser med tekster som de kanskje ikke hadde funnet fram til på egen hånd. På den måten kan undervisningen utvikle elevenes tekstkompetanse utover den estetiske opplevelsen (Løvland, 2007, s. 41, 43). «Som ved lesing av skjønnlitterære tekster skal de utvikle et analytisk blikk» (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 218). Sylvi Penne er en av de, i alle fall her til lands, som sterkest har understreket nødvendigheten av å tematisere tekster metaspråklig og retorisk. Hun har skrevet mest om skjønnlitterære tekster, men også drøftet utfordringer knyttet til elevenes lese måter når det gjelder film og multimodale tekster: «Samtidens elever må bli *tekstkompetente* på en helt ny måte. De må kunne forstå hvorfor og hvordan tekster fascinerer eller forfører oss» (Penne, 2010, s. 23). I dette ligger det et syn på fascinasjon og forførelse, i sin reneste form, som noe som hører fritidslesningen til. Penne (2013, s. 47) begrunner standpunktet med at elevenes lese måter i for stor grad er basert på egne *primærdiskurser*. Elevene må lære å holde eget syn tilbake framfor å søke umiddelbar nærhet og gjenkjennelse. Med primærdiskurser siktes det til det hverdagslige og den enkeltes personlige smak, mening og følelse. «Sekundærdiskursene barn møter i ulike fag i skolen er derimot ganske annerledes. Her er hverdagens meninger og erfaringer langt mindre relevante, og hvem du 'er' og hva du vil betyr mindre» (Blikstad-Balas, 2016, s. 40). Det betyr likevel ikke at elevene ikke skal få dele sine meninger og opplevelser, men de skal begrunne sine meninger og argumentere for dem med utgangspunkt i den leste teksten (Penne, 2010, s. 127). Da kan man i så tilfelle snakke om læring, kjennetegnet ved aktive og bevisste handlinger, og som er en forståelse som krever begreper og et metaspråk om det lærte (ibid., s. 41).

Jeg har under dette punktet (2.5) hatt til hensikt å skissere noen premisser for hvorfor tv-vignetten kan være en egnet pedagogisk tekst i skolen. I tillegg har jeg forsøkt å peke på utfordringer knyttet til elevenes lese måter. Kapittel 7 vil videreføre disse aspektene ved å konkretisere hvordan tv-vignetten kan benyttes som pedagogisk tekst. Før oppgaven beveger seg over til teorikapitlet, ønsker jeg å presentere hva rammeverket og læreplanen forteller om multimodalitet og multimodale tekster.

2.6 Et multimodalt blikk på rammeverk og læreplan

I 2013 gjennomgikk *Kunnskapsløftet* en forholdsvis omfattende revisjonsprosess. Det berørte også norskfagets læreplan i nokså stor grad. Årsaken til endringene var et ønske fra Kunnskapsdepartementet om å tydeliggjøre de grunnleggende ferdighetene i læreplanen (Pettersen & Flagtvedt, 2013). Fram til revisjonen var sammensatte eller multimodale tekster ett av fire hovedområder i læreplanen for norskfaget. I den reviderte læreplanen er sammensatte tekster ikke lenger noe eget hovedområde:

Det betyr ikke at slike tekster er svekket i læreplanen. Det er heller slik at forståelsen for at tekster nettopp er multimodale i sin natur, er styrket, og at multimodalitet derfor er viktig å ta opp uansett hvilke tekster og hvilke fag det er snakk om (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 10).

Dette synet understøttes blant annet av rammeverket for de grunnleggende ferdighetene (Utdanningsdirektoratet, 2012, s. 6). Et bredt tekstbegrep kommer også tydelig fram i beskrivelsen av formålet for norskfaget:

I norskfaget møter elevene et bredt spekter av tekster. Faget bygger på et tekstbegrep som inkluderer muntlige, skriftlige og sammensatte tekster, der skrift, lyd og bilder spiller sammen. Elevene skal lære å orientere seg i mangfoldet av tekster, og faget skal gi rom for både opplevelse og refleksjon (Utdanningsdirektoratet, 2013, s. 2).

Kompetansemålene i norskfaget er også tydelige på viktigheten av multimodale tekster. Jeg presenterer i tabellen nedenfor det jeg vurderer som relevante kompetansemål fra 7. trinn til og med VG 3 (Utdanningsdirektoratet, 2013, s. 7-13).

Tabell 1-1 Kompetansemål 7. trinn til VG3

Elevene skal kunne:

Trinn	Mål
7. trinn	<ul style="list-style-type: none">• forstå og tolke opplysninger fra flere uttrykksformer i en sammensatt tekst• bruke digitale kilder og verktøy til å lage sammensatte tekster med hyperkoblinger og varierte estetiske virkemidler
10. trinn	<ul style="list-style-type: none">• presentere norskfaglige og tverrfaglige emner med relevant terminologi og formålstjenlig bruk av digitale verktøy og medier• planlegge, utforme og bearbeide egne tekster manuelt og digitalt, og vurdere dem underveis i prosessen ved hjelp av kunnskap om språk og tekst• beskrive samspillet mellom estetiske virkemidler i sammensatte tekster, og reflektere over hvordan vi påvirkes av lyd, språk og bilder
VG1	<ul style="list-style-type: none">• kombinere auditive, skriftlige og visuelle uttrykksformer og bruke ulike digitale verktøy i presentasjoner• bruke ulike estetiske uttrykksformer i sammensatte tekster

	<ul style="list-style-type: none"> • tolke og vurdere sammenhengen mellom innhold, form og formål i sammensatte tekster
VG2	<ul style="list-style-type: none"> • analysere innhold og vurdere bruk av virkemidler i tekster som er hentet fra ulike digitale medier
VG3	<ul style="list-style-type: none"> • bruke retoriske og digitale ferdigheter til å produsere og framføre sammensatte tekster • tolke og vurdere komplekse sammensatte tekster

Med utgangspunkt i rammeverket for de grunnleggende ferdighetene og læreplanen i norsk, er det rimelig å fastslå at multimodale tekster er en sentral del av dagens norskfag. Det virker som en fornuftig avgjørelse med tanke på den komplekse tekstverdenen som dagens elever vokser opp i. «For barn som skal bli tekstkyndige i dag, er både mangfoldet og valgmulighetene større» (Skjelbred & Veum, 2013, s. 14). Økt mangfold og nye valgmuligheter øker følgelig også elevenes behov for tekstkunnskap. I den sammenheng er det avgjørende at vi ikke bare lar elevene bli kjent med multimodale tekster, men at de kan «(...) lære om dem og studere hva ulike modaliteter kan bidra med i tekstene» (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 207). Dette synspunktet ser man også av formuleringer i læreplanen som 'tolke' og 'vurdere'. Dagens tekstmangfold innebærer at «(...) evnen til kritisk refleksjon omkring samtidens tekster er blitt prekær» (Skjelbred & Veum, 2013, s. 14). Læreplanen understreker også at elevenes arbeid med multimodale tekster ikke skal begrenses til analyse, men at elevene også skal oppøve ferdigheter i å produsere multimodale tekster: «Kompetanse i digitalt sammensatte tekster handler imidlertid ikke bare om å analysere gitte eksempler, det dreier seg også om å skape sammensatte tekster i digital sammenheng» (Liestøl, Fagerjord, & Hannemyr, 2009, s. 112). Jeg vil komme tilbake med utfyllende didaktiske betraktninger i kapittel 7, mens jeg nå beveger meg over til teorigrunlaget for denne oppgaven som helhet.

3. Teori

3.1 Et sosialsemiotisk utgangspunkt

All forskning er til en viss grad avhengig av å klargjøre sitt teoretiske og ideologiske utgangspunkt. I tekstforskning er det viktig å være åpen og transparent som forsker, ettersom forskjellige tilnærminger «(...) tilbyr sine ‘briller’ til betraktningen av tekstene, de tilbyr ulike typer spørsmål til å styre analysen og forventer ulike typer svar» (Engebretsen, 2010, s. 26). Teori gir tekstforskeren nødvendige og viktige verktøyer. Kress (2010, s. 60) beskriver dette på følgende måte: «Theories specify their domain, more or less explicitly and precisely; they provide categories to describe and analyse the phenomena which they construct». I denne oppgaven er sosialsemiotikken mitt teoretiske fundament, og dermed det som gir meg begreper og kategorier til analysearbeidet. Dette ideologiske valget får derfor sterk innflytelse over mitt fokus i analysene, og dette er en påvirkning jeg videre vil redegjøre nærmere for.

Sosialsemiotikken har sin bakgrunn i arbeidene til den britisk-australske lingvisten Michael Halliday. Han utviklet på 1970- og 80-tallet teorier og modeller «(...) for hvordan mening skapes gjennom språk i konkrete sosiale situasjoner» (Engebretsen, 2010, s. 22). Spesielt har boka *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning* fra 1978 stått fram som en grunnpilar innenfor språkteorien, og sosialsemiotikk i særdeleshet. Arbeidet til Halliday kan i stor grad sies å ha sitt utspring i tradisjonell semiotikk, og følgelig også forskningen til den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure og senere semiologer. Halliday tok til seg og videreutviklet «(...) ideene, teoriene og metodene til de forskerne som har arbeidet i tradisjonen etter de Saussure», og gjorde et arbeid som har lagt selve grunnlaget for sosialsemiotikken (Berge, Maagerø, & Coppock, 1998, s. 18, 22).

Sosialsemiotikk kan beskrives som en tilnærming hvor «(...) man undersøker hvordan vi mennesker skaper mening gjennom måten vi opptrer på i sosiale relasjoner og i forhold til tenkte, mulige og faktiske verdener» (Hitching & Veum, 2011, s. 32). Jewitt (2012, s. 3) oppsummerer det så konsist som følgende: «The main idea that underpins social semiotics is that language is social». Det *sosiale* ved sosialsemiotikken hører sammen med oppfatningen av at meningsskapning gjennom tegn og tekster blir påvirket av den sosiale sammenhengen de blir til i (Tønnessen, 2010, s. 12). Semiotikk kan på sin side «(...) defineres som det generelle studiet av tegn» (Halliday, 1998, s. 67). En slik forståelse anser tegnet som å være noe isolert og eksisterende i form av seg selv, og uten

et behov for å sette det i relasjon til andre tegn. Halliday valgte imidlertid å se på semiotikk som et studium av tegnsystemer, «(...) et studium av *mening* i den mest generelle forstand» (ibid., s. 68). I denne tankegangen ligger det dermed ikke en oppfatning av tegnet som noe uavhengig og selvstendig.

Sosialsemiotikken skiller seg dermed vesentlig fra den strukturalistiske semiotikken når det gjelder synet på tegn og betydning. Framfor å betrakte semiotiske systemer som *koder* med en *fast betydning*, bruker sosialsemiotikerne begreper som *ressurser* og *meningspotensial* (Hitching & Veum, 2011, s. 33). Også Jewitt (2012, s. 17) underbygger denne ideologiske ulikheten: «The focus on semiotic resource rather than *code* is a key distinction between traditional semiotics and social semiotics». De sosialsemiotiske begrepene plasserer på mange måter språkbrukeren i en mer aktiv rolle i meningsskapingen. Halliday introduserte termen *meningspotensial* for å beskrive prosessen med meningsskaping: «The meanings are the selections made by the speaker from the options that constitute the *meaning potential* (...)» (Halliday, 1978, s. 122). I denne forståelsen kommer det tydelig fram at meningsskapingen er aktiv og med en rekke valgmuligheter. En tekst blir av Halliday videre beskrevet som *det aktualiserte meningspotensialet*: «A text is ‘what is meant’, selected from the total set of options that constitute what can be meant» (Halliday, 1978, s. 109). Det kan dermed sies å være et tekstbegrep som forutsetter en aktiv og bevisst meningsskaping.

Semiotiske ressurser er et beslektet og sentralt begrep innenfor sosialsemiotikken. Med semiotiske ressurser sikter man til det som innenfor den tradisjonelle semiotikken var kjent som ‘tegn’. Semiotiske ressurser kan defineres som “(...) the actions and artefacts we use to communicate (...)” (van Leeuwen, 2005, s. 3). Ressursene er dermed ikke begrenset til tale, skrift og bilder (ibid. s. 4). Årsaken til at sosialsemiotikerne foretrekker begrepet semiotisk ressurs kan forklares slik: «In social semiotics the term ‘resource’ is preferred, because it avoids the impression that ‘what a sign stands for’ is somehow pre-given, and not affected by its use» (van Leeuwen, 2005, s. 3). De ulike begrepene skyldes altså grunnleggende ideologiske forskjeller.

Affordans er også et betydningsfullt begrep når det gjelder meningsskaping og sosialsemiotikk. Begrepet ble introdusert i psykologen James J. Gibsons bøker fra 1977 og 1979, og har en nær tilknytning til Hallidays *meningspotensial*:

The difference is that the term ‘meaning potential’ focuses on meanings that have already been introduced into society, whether explicitly recognized or not, whereas ‘affordance’ also brings in meanings that have not yet been recognized, that lie, as it were, latent in the object, waiting to be discovered (van Leeuwen, 2005, s. 5).

Affordans forteller noe om begrensningene og mulighetene de semiotiske ressursene har i meningsskapingen. Ifølge Kress og van Leeuwen (2006, s. 2) har modalitetenes affordans en nær sammenheng med den kulturelle konteksten: «Meanings belong to culture, rather than to specific semiotic modes». Dette synet støttes av Jewitt (2012, s. 26): «I see affordance as a complex concept connected to the material *and* the cultural, social historical use of a mode». Maagerø og Tønnessen (2014, s. 25) presiserer imidlertid at meningsskapingen i kulturen endrer seg over tid. Modalitetenes affordans er dermed ikke er noe fast og varig.

Halliday var i sitt arbeid mest opptatt av verbalspråket som semiotisk ressurs og meningssystem (Berge et al., 1998, s. 25). Sosialemiotikken ble på bakgrunn av dette videreutviklet til en *multimodal sosialemiotikk* av en rekke av hans tidligere studenter, som blant annet tidligere nevnte Kress og van Leeuwen. De innlemmet meningsskapende elementer som lyd, bilde, komposisjon og layout i sosialemiotikken, og gjorde den slik til “(...) en teori om hvordan man skaper mening gjennom samspillet mellom ulike semiotiske uttrykk” (Hitching & Veum, 2011, s. 33). Multimodal sosialemiotikk er opptatt av egenarten til modalitetene, men tilfører også fokus på samspillet mellom de ulike modalitetene (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 214-215; Tønnessen, 2010, s. 16). Dette er to aspekter som gjør multimodal sosialemiotikk til et viktig grunnlag for denne oppgaven. Kress (2010, s. 7, 59) hevder at vi likevel ikke har noen teori som fullverdig kan beskrive og forstå dagens komplekse kommunikasjon. Han påpeker like fullt at multimodal sosialemiotikk er velegnet til å beskrive og analysere alle tegn og modaliteter.

Teorigrunnlaget i denne oppgaven kan sies å ha et multimodalt sosialemiotisk grunnlag. Det vil likevel være et behov for en mer helhetlig tilnærming til analysetekstene. Dette innebærer at det sosialemiotiske teorigrunnlaget vil bli utfyllt med perspektiver fra andre fagtradisjoner, som til eksempel medievitenskap om film og tv. Engebretsen (2010, s. 18, 21) peker på at en slik tverrfaglig holdning vil være særlig fordelaktig når man skal se på estetiske egenskaper ved ytringene man studerer. Denne type tilnærming kan bidra til at man oppdager nye sider ved tekstene. Slik kan trolig bruk av utfyllende fagtradisjoner bidra til et bedre grunnlag for å forstå de utvalgte tv-vignettene i denne oppgaven.

3.1.2 Metafunksjonene

Ifølge Halliday betegner metafunksjonene tre grunnleggende ulike måter en kan mene på, og de er en sentral del av hans språksyn (Berge et al., 1998, s. 26). Selv beskriver Halliday metafunksjonene på følgende måte: «They are the modes of meaning that are present in every use of language in every social context» (Halliday, 1978, s. 112). Han hevder altså at alle tekster er et produkt av at de tre metafunksjonene sammen bidrar til helheten i en ytring. Ettersom metafunksjonene tar for seg ulike aspekter ved språket som et meningspotensial, kan de være nyttige analysekategorier når det gjelder alle typer tekster og medier (Berge et al., 1998, s. 29; Engebretsen, 2010, s. 22).

Den *ideasjonelle* metafunksjonen fokuserer på «(...) hvordan vi oppfatter og tolker verden rundt oss gjennom språk og tekster» (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 94). Vi bruker språket til å sette ord på verden omkring oss, og verden inni oss. Den *mellompersonlige* metafunksjonen handler på sin side om hvordan språkbrukeren uttrykker egne holdninger og vurderinger, samt har til hensikt å påvirke holdningene og atferden til andre (Halliday, 1978, s. 112). Gjennom den mellompersonlige funksjonen, studerer man altså språket som utveksling (Berge et al., 1998, s. 29). Den *tekstuelle* metafunksjonen handler om hvordan språket gjør det mulig for oss å skape sammenhenger (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 25). Tekstene får gjennom den tekstuelle metafunksjonen form og sammenheng, som til eksempel ved å sette deler sammen til større helheter eller flette sammen de ulike modalitetene i en multimodal tekst (ibid., s. 105). Det er fullt mulig å studere metafunksjonene hver for seg, men det er til sammen de utgjør ytringens helhet: «Each functional component contributes a band of structure to the whole» (Halliday, 1978, s. 112).

3.1.3 Konseptuell og narrativ representasjon

Kress og van Leeuwen (2006, s. 42) har med utgangspunkt i Hallidays tre metafunksjoner videreutviklet ulike begreper for analyse av visuelle uttrykk: «In the form in which we gloss them here they apply to all semiotic modes and are not specific to speech or writing». *Representasjon* er i den forbindelse et sentralt begrep for å studere hvordan handlende og ikke-handlende deltakere i visuelle tekster framstilles (Skovholt & Veum, 2014, s. 66). En analyse av representasjon er knyttet opp mot den ideasjonelle metafunksjonen, og studerer derfor hvordan og hvorvidt objekter, personer og steder er representert, samt påviser eventuelle handlinger, aktører og reaksjoner (Engebretsen, 2013, s. 24). Det er vanlig å skille mellom to ulike representasjoner: *narrativ*

representasjon og *konseptuell* representasjon. Narrative representasjoner kjennetegnes av at de inneholder *vektorer*: «When participants are connected by a vector, they are represented as *doing* something to or for each other. From here on we will call such vectorial patterns *narrative* (...)» (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 59). Vektorer dreier seg om at de avbildede elementene utgjør en linje i bildet, ofte en tydelig diagonal linje (ibid.). I film- og tv-sammenheng kan det i mange tilfeller dreie seg om en bevegelse. Det kan til eksempel være en arm eller hånd som blir strukket ut, en bil som kjører, eller personer som går eller løper (ibid., s. 258). Narrative representasjoner kjennetegnes derfor av at deltakerne blir visuelt knyttet sammen gjennom hva de gjør og hva som skjer med dem (Jewitt, 2012, s. 42).

På den andre siden uttrykker konseptuelle framstillinger mer statiske forhold (Skovholt & Veum, 2014, s. 66). Jewitt (2012, s. 42-43) forklarer konseptuelle mønstre slik: «Conceptual patterns represent the visual participants as ‘being something’, belonging to some category, or having certain characteristics or components». I slike framstillinger dreier det seg om hva personene er i stedet for hva de gjør (Skovholt & Veum, 2014, s. 67-68). Alle bilder uten vektorer inneholder konseptuelle strukturer (Jewitt, 2012, s. 43). Konseptuelle framstillinger framstiller ofte personer i en generell, stabil og tidløs tilstand, noe som gjør at de i stor grad blir vist på en mer eller mindre objektiv og dekontekstualisert måte. Bakgrunnen er mange ganger enkel og nøytral, dybden i bildet er redusert eller fraværende, mens kameravinkelen gjerne er forfra og i normalperspektiv (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 59, 79). Forskjellige *attributter* kan, som en del av konseptuelle framstillinger, brukes til å skape forestillinger om hvem den framstilte personen er. Attributter kan gjerne ha en viktig symbolsk verdi, og blir gjort framtrædende gjennom størrelse, fokus eller farge. Det kan til eksempel dreie seg om klær eller andre gjenstander som bidrar til å framkalle ulike kulturelle erfaringer og assosiasjoner hos tilskueren (Skovholt & Veum, 2014, s. 68). Attributtens betydning kan i varierende grad vurderes ut fra den aktuelle konteksten og sammenhengen (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 88).

3.1.4 Kontekst

Sosialsemiotikken knytter som nevnt meningsskapingen gjennom tegn og tekster til sammenhengen eller konteksten den blir til i: «Konteksten sier oss som språkprodusenter og mottakere at noe mening er mer aktuell enn annen mening i den aktuelle situasjonen» (Maagerø, 1998, s. 37). Forholdet mellom kontekst og språk kan beskrives som dynamisk.

Konteksten påvirker språket som brukes samtidig som språket kan ha innflytelse på og endre konteksten (Maagerø & Tønnessen, 2010, s. 129). Hallidays funksjonelle språkmodell deler konteksten opp i to typer: den generelle *kulturkonteksten* og den mer spesifikke *situasjonskonteksten*.

Kulturkonteksten sikter til de overordnede kulturelle rammene i miljøet hvor meningsskapingen blir til i. Det kan til eksempel omfatte politiske, sosiale, økonomiske, historiske og geografiske forhold (Skovholt & Veum, 2014, s. 22). Halliday vektlegger i liten grad kulturkonteksten i forhold til situasjonskonteksten (Engebretsen, 2013, s. 17). Maagerø og Tønnessen (2010, s. 129) beskriver situasjonskonteksten som «(...) her og nå-konteksten, mens kulturkonteksten er mer abstrakt og utgjør en videre kontekst som her og nå-kontekstene går inn i». Situasjonskonteksten gjelder altså den konkrete situasjonen som meningsskapingen foregår i. Halliday deler situasjonskonteksten inn i tre dimensjoner: *felt*, *relasjon* og *mediering* (Skovholt & Veum, 2014, s. 22). De tre kategoriene fokuserer på ulike dimensjoner ved meningsskaping i forskjellige situasjonskontekster, og Halliday ser dem i sammenheng med de tre universelle metafunksjonene (Berge et al., 1998, s. 25-26). Ved å se på ytringens felt undersøker man viktige aspekter ved det man ofte betegner som tekstens sjanger, mens relasjon dreier seg om hvilke egenskaper de ulike aktørene tillegger seg selv. Mediering tar på sin side for seg hvilket medium og hvilken kanal teksten er skapt i (ibid.). Både kulturkonteksten og situasjonskonteksten til de utvalgte tv-vignettene, kan være relevante å drøfte som inngang til selve analysen av meningspotensialet i dem.

3.2 Multimodalitet og multimodale tekster

Jeg har valgt å benytte multimodale tekster som et samlet og overordnet tekstbegrep, selv om LK06 betegner denne type tekster som sammensatte tekster. I likhet med Otnes (2012) vurderer jeg førstnevnte begrep som å være mer konkret og med en nærmere tilknytning til fagteorien. Otnes går så langt som å beskrive sammensatte tekster som «(...) et historieløst, teoriløst begrep nylaget for LK06» (Otnes, 2012, s. 61). Den påstanden framstår som svært kritisk, men etter mitt syn understreker multimodale tekster i større grad at forskjellige semiotiske ressurser, med ulikt potensial for mening, virker sammen. Multimodale tekster kan karakteriseres som å være «(...) tekster som skaper mening ut fra flere semiotiske ressurser, slik som tale, skrift, bilde, farger, lyd osv.» (Maagerø & Tønnessen, 2010, s. 141). Disse forskjellige uttrykksmåtene, de semiotiske ressursene,

kalles gjerne *modaliteter* (engelsk: *modes*) (Øierud, 2011a, s. 43)⁸. Ifølge Tønnessen (2015, s. 25) har det vært en del uklarheter knyttet til begrepene modalitet og *medium* i sosialsemiotisk analyse av multimodale tekster. Maagerø og Tønnessen (2010, s. 141) beskriver modalitet på følgende måte: «Modalitet som et element i en multimodal tekst betegner et system av semiotiske ressurser som er organisert for å skape mening». Modalitet dreier seg dermed om selve meningsskapingen, mens medium på sin side dreier seg om hvordan meningen realiseres eller representeres, som til eksempel gjennom fjernsynet. I et multimodalt sosialsemiotisk perspektiv vurderes alle modalitetene som like betydningsfulle: «(...) [A]ll *modes* have *potentials for meaning*, though differently with different modes» (Kress, 2010, s. 104). Tv-vignetten er i høyeste grad en multimodal tekst hvor ulike ressurser for meningsskaping samvirker i en helhetlig ytring, jf. Hitching og Veum (2011, s. 12). Ettersom tv-vignetten kan beskrives som en rik multimodal ressurs, kan det vise seg å være særlig interessant å studere meningsskapingen i den. I det videre vil jeg presentere de semiotiske ressursene som er særlig relevante for analysen av de utvalgte tv-vignettene.

3.2.1 TV-bildenes meningspotensial

De levende bildene er åpenbart en viktig del av meningsskapingen i tv-vignetter. Jeg vil først presentere de semiotiske ressursene *setting* og *bildekomposisjon*. De er en del av det som kalles *mise-en-scène*, altså det som er *foran* kameraet. *Mise-en-scène* inkluderer også elementer som lyssetting, kostymer, sminke og skuespillernes opptreden, og blir ofte benyttet for å oppnå en realistisk effekt, for eksempel ved å presentere en setting med et autentisk utseende (Bordwell, Smith, & Thompson, 2017, s. 113). Settingen kan ha en viktig tematisk eller symbolsk funksjon, og den bidrar ofte avgjørende til tv-bildenes stemning og atmosfære (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 78-79). Det er spesielt interessant i lys av at tv-vignetten selv skal fungere som en inngang til seriens tematikk og hovedkarakterer. Både vignetten og settingen spiller på denne måten en viktig rolle for fortellingen i tv-serien. Settingen «(...) viser oss hvor handlingen utspiller seg, både geografisk og i hvilket sosialt miljø» (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 78). Den kan også gi innsikt i når handlingen finner sted, gjennom å vise tidsepoke, årstid eller tid på dagen (ibid.). Av den grunn kan settingen sies å skape narrative forventninger (Bordwell et al., 2017, s. 115). Settingen er dermed et svært viktig bidrag til stemningen i tv-vignetten, og kan i analysen av meningsskapingen knyttes til den ideasjonelle metafunksjonen.

⁸ Begrepet modalitet benyttes her om meningsskapende systemer.

Bildegkomposisjon dreier seg om hvordan ulike elementer er plassert og forholdet mellom dem: «Composition is about arranging elements – people, things, abstract shapes, etc. – in or on a semiotic space – for example, a page, a screen, a canvas, a shelf, a square, a city» (van Leeuwen, 2005, s. 198). Komposisjonen fungerer som en hjelp for leseren til å orientere seg i teksten, samtidig som den binder sammen det multimodale uttrykket og kan tilføre mening i form av seg selv. Den kan dermed sees i sammenheng med den tekstuelle metafunksjonen. Leseren får ulike type signaler for å oppdage sammenhenger og få oversikt over teksten (Løvland, 2007, s. 32). Det kan til eksempel være elementer som har stor eller liten fremtredenhet i bildet (plassering, størrelse, farge), eller at *venstre-høyre-aksen* “(...) bærer betydning til hva som fremstilles som kjent (venstre) og nytt (høyre) (...)» (Engebretsen, 2013, s. 24). Machin (2011, s. 139) hevder at venstre-høyre-aksen lenge har hatt en stor symbolsk mening i ulike kulturer. Det er likevel viktig å påpeke at kulturer og språk med motsatt leseretning av vestlige samfunn, som arabisk og hebraisk, vil tolke venstre-høyre-aksen med en helt annen mening. I vestlig kultur er det riktignok vanlig å tolke bevegelsesretningen i bilder fra venstre mot høyre, noe som gir denne bevegelsen en sterk retning framover (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 86).

Generelt vil oppmerksomheten vår bli styrt mot bevegelser i bildet, slik at et element blir et *blikkfang*, noe vi legger merke til (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 87). Venstre-høyre-aksen har også et meningspotensial når det gjelder tid: «Left is also associated with the past, and right with the present – time moves from left to right» (van Leeuwen, 2005, s. 201). Baldry og Thibault (2006, s. 189) advarer mot ukritisk bruk av venstre-høyre-aksen i forbindelse med analyse av levende bilder: «While there is no denying that images can be so divided, this way of formulating the question would appear to remain too tied to an inappropriate extension of the notion of constituency to the visual text». Det er en grei innvending, men etter min vurdering er det et bredt grunnlag for å benytte venstre-høyre-aksen også i forbindelse med analyse av tv-vignetter .

Setting og bildegkomposisjon dreier seg om det som skjer foran kamera, mens jeg videre skal presentere noen elementer som har sammenheng med det som skjer *bak* kamera. *Bildegtsnitt* er en semiotisk ressurs som handler om avstanden mellom kamera og motiv. Valget av bildegtsnitt bestemmer hvor mye av verden vi får se, og påvirker dermed seerens holdning til det han eller hun blir presentert for (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 89). Kress og van Leeuwen (2006, s. 124) understreker det samme: «(...) [T]he choice of distance can suggest different relations between represented participants and viewers». Bildegtsnitt kan på grunnlag av dette sees i relasjon med den mellompersonlige

metafunksjonen. Som i virkeligheten vil en kort avstand assosieres med relasjoner som kjennetegnes av nærhet og intimitet, mens lang distanse mellom kamera og motiv gir et inntrykk av å være mindre personlig (Machin, 2011, s. 116). Seeren blir på den måten engasjert og involvert av å komme tett inn på motivet: «The closer the shot, the more intense the emotion» (Giannetti, 2011, s. 11).

Bildeutsnitt kategoriseres i hovedsak etter kort, middels og lang avstand mellom kamera og motiv. Jeg har valgt å benytte norske begreper på grunnlag av Engelstad og Tønnessen (2011), i tillegg til utfyllende betraktninger fra Kress og van Leeuwen (2006) og Giannetti (2011). Det nest mest intime bildeutsnittet kan betegnes som et *nærbilde* (engelsk: *the close shot* eller *close-up*) og finnes i ulike graderinger. Nærbildet kan vise hodet og skuldrene til en person, mens det *ultranære* bildeutsnittet går enda nærmere inn på motivet, som til munnen eller øynene. Det *halvnære* bildeutsnittet avbilder personer fra om lag midjen og opp (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 124). Et halvnært og nært utsnitt kan i ulik grad bidra til å skape en intimitet mellom seeren og motivet på skjermen. Det har sammenheng med at karakterenes ansiktsuttrykk og mimikk blir tydelig, og på den måten forteller seeren om følelser og psykologiske forhold. Det ultranære utsnittet kan på sin side ofte fokusere på en gjenstand. Slik får seeren et signal om å legge merke til objektet. Et ultranært bildeutsnitt av en munn eller et øye kan bidra til en manglende visuell kontekst, noe som kan skape spenning og usikkerhet for seeren (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 89-90). *Totalbildet* (engelsk: *the medium shot*) viser karakteren fra omtrent kneet og opp (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 124). Utsnittet kan til eksempel være nyttig for scener med dialog, personer i bevegelse eller for å vise mennesker i sine nærmeste omgivelser. Det *halvtotale* bildeutsnittet (engelsk: *the medium long shot* eller *the full shot*) viser hele menneskekroppen, og utsnittet kan betegnes som en 'sosial avstand', ikke ulikt den distansen man passerer folk på gaten med. Et *ultratotalt* bildeutsnitt (engelsk: *the long shot* eller *the very long shot*) blir ofte benyttet for gi seeren oversikt over settingen handlingen foregår i (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 89). Dersom personer er avbildet i et ultratotalt utsnitt, kan det påvirke den imaginære relasjonen mellom seeren og deltakerne i bildet. En lang distanse kan bidra til å skape en barriere mellom tilskueren og den eller de som er avbildet (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 126, 128).

Kameravinkel er en annen semiotisk ressurs som kan påvirke meningsskapingen i levende bilder gjennom å posisjonere tilskueren (Jewitt, 2012, s. 44). Analyse av kameravinkel kan også plasseres inn under den mellompersonlige metafunksjonen.

«Mens bildeutsnittet bestemmer *hvor mye* av verden vi får se, kan valget av *kameravinkel* få oss til å betrakte denne verdenen på en bestemt *måte*» (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 90). Giannetti (2011, s. 12) skiller mellom fem ulike kameravinkler: 1) *fugleperspektiv*, 2) *overvinklet* kamera, 3) *normalperspektiv*, 4) *undervinklet* kamera og 5) *skråvinklet* kamera⁹. Han understreker ellers at kameravinkelen avgjøres av plasseringen til kameraet, og ikke motivet som avbildes. Fugleperspektiv eller et høyt, overvinklet kamera kan gi seeren “(...) en opplevelse av menneskene som små og ubetydelige, hjelpeløse og ensomme” (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 90). Vanlig overvinklede kamerabilder har derimot mer til hensikt å gi tilskueren en oversikt, til eksempel over setting og miljø (Giannetti, 2011, s. 13). Personer og gjenstander filmet med lavt, undervinklet kamera vil derimot ofte stå fram “(...) som større, mektigere og mer truende enn de er (...)” (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 90). Normalperspektiv innebærer bilder fotografert i øynehøyde, er den mest utbredte av kameravinklene og har sjelden en stor dramatisk effekt (Giannetti, 2011, s. 12). Slike bilder gir et nøytralt utgangspunkt for opplevelsen og overlater til seeren å danne seg en mening personene som blir presentert (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 90). Skråvinklet kamera er den femte og siste kameravinkelen som vil bli presentert her: “(...) [T]he camera will be tilted or ‘cantered’ so that the person appears at an angle rather than being positioned vertically in the frame» (Machin, 2011, s. 115). Hensikten er gjerne å gi seeren forstyrrende og urolig følelse. Jeg har ovenfor forsøkt å beskrive meningspotensialet til bestemte kameravinkler. I det videre vil jeg presentere de semiotiske ressursene *klipping* og *klipperytme*, som begge kan studeres i forbindelse med den tekstuelle metafunksjonen.

De fleste film- og tv-kameraer fotograferer 24 ulike stillbilder per sekund, og de levende bildene blir vanligvis vist i samme hastighet (Bordwell et al., 2017, s. 10). Det er likevel vanlig å regne *kamerainnstillingen* (engelsk: *shot*) som filmens og tv-bildenes minste betydningsbærende element: «En innstilling kan vi definere som et uavbrutt, sammenhengende kameraopptak, der kameraet enten holdes i ro eller er i bevegelse» (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 77)¹⁰. ‘*Slow-motion*’ eller *tidsforlengelse* kan oppnås dersom kameraet fotograferer flere bilder per sekund enn det som er vanlig: “Slow-motion sequences are achieved by photographing events at a faster rate than twenty-four fps and projecting the filmstrip at the standard speed» (Giannetti, 2011, s. 125). En slik fotografering vil ofte ha til hensikt å markere eller understreke bevegelse (ibid.). Klipping

⁹ På engelsk: 1) the bird’s-eye view, 2) the high angle, 3) the eye-level shot, 4) the low angle og 5) the oblique angle.

¹⁰ Jeg vil heretter benytte *klipp* og *innstilling* som synonymer for kamerainnstilling.

handler i hovedsak om å sy sammen flere innstillinger til en *scene* eller *sekvens*. En scene består som oftest av én eller flere innstillinger som ikke hopper tid og rom, mens en sekvens er en del av tv-bildene som innholdsmessig eller tematisk oppleves som en helhet (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 94, 96).

En *realistisk* klippeteknikk er nok mest utbredt i film- og tv-produksjon, og ønsker at seeren skal se sekvenser av innstillinger i sammenheng uten å være bevisst på at de er flettet sammen (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 164). Denne type *myke, sømløse* klipp har til hensikt «(...) å gi tilskueren illusjonen av å oppleve et stykke virkelighet» (ibid., s. 102). Å skape variasjon i tv-bildene er en annen viktig oppgave for klippingen: “Et motiv fotografert med statisk kamera og uforandret bildeutsnitt kan bli stillestående og kjedelig (...)” (ibid., s. 95). *Scenisk klipping* kan være et bidrag til å skape relasjoner til personer og fortelle om situasjoner ved å vise karakterene i ulike utsnitt og vinkler (ibid.). Til eksempel kan en slik klippeteknikk skape et såkalt ‘point-of-view-shot’. Da klippes tre kamerainnstillinger sammen hvor den aktive parten i første kamerainnstilling også vises i tredje kamerainnstilling, mens fenomenet som passivt observeres vises i andre kamerainnstilling. I slike tilfeller er det avgjørende at kamerainnstillingene blir nøye satt sammen:

If, for instance, the Reacter looks down, the Phenomenon has to be shot from above, and if the Reacter looks at a moving Phenomenon, the angle of his or her head and the direction of his or her gaze should have changed in the third shot, to match the distance travelled by the Phenomenon during the second shot (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 261)¹¹.

En scenisk klippeteknikk kan gi tilskueren en subjektiv og engasjerende følelse av å se gjennom øynene til personen i kamerainnstilling én og tre (ibid.). *Mental subjektivitet* kan øke publikums sympati for en karakter og bidra til å skape forventninger om hva personen senere vil si eller gjøre, jf. Bordwell et al. (2017, s. 92).

Tematisk eller metaforisk *kryssklipping* innebærer at tilskueren selv må lese inn en sammenheng i innstillingene som presenteres. Ifølge Liestøl et al. (2009, s. 58) leter vi mennesker etter en sammenheng når vi ser bilder etter hverandre: “Vi danner oss hypoteser om hvilken mening som de to bildene etter hverandre skal uttrykke». Som tilskuere tester vi dermed om det ene bildet kan være årsaken til det andre, noe som ikke alltid er tilfelle, som for eksempel hvis det presenteres en klar kontrast (ibid., s. 59-60). En kontrast tiltrekker umiddelbart seerens oppmerksomhet på grunn av dens iøynefallende egenskaper: «It stands out in some kind of isolation from the other elements

¹¹ Med ‘Reacter’ sikter Kress og van Leeuwen (2006, s. 75) til den aktive deltakerens reaksjon i prosessen hvor blikket skaper synsvinkelen.

within the image» (Giannetti, 2011, s. 60). På den måten blir bildet et blikkfang som skal «(...) få oss til å stoppe opp og legge merke til budskapet» (Liestøl et al., 2009, s. 64). Hensikten er altså å bryte det etablerte mønsteret ved å tilføre et nytt element, og på den måten unngå at bildesammensetningen blir for harmonisk og kjedelig (ibid., s. 69). Kryssklipping brukes på denne måten i stor grad for å gjøre seeren «(...) oppmerksom på seg selv og derigjennom på noe viktig i innholdet». Slik kan klippeteknikken bidra til å sette i gang tanker omkring tematikk eller budskap hos seeren (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 101). Det skapes på den måten en ny betydning gjennom sammenklippingen av innstillingene (ibid., s. 102).

Klippyrtme er en semiotisk ressurs som naturlig nok har nær tilknytning til klippeteknikk. De fleste Hollywood-filmer har en jevn og klassisk klippyrtme med innstillinger varer om lag like lenge. 'Hovedregelen' er likevel at innstillingenes lengde hører sammen med avstanden på utsnittene. Dersom utsnittet er nært eller ultranært, vil bildet normalt vises kortere. Årsaken er først og fremst at nærbilder er raske å avlese, samtidig som det kan bli i overkant intimt å se rett inn i ansiktet til en person i lang tid (Liestøl et al., 2009, s. 57). Filmen eller tv-seriens rytme eller struktur utgjøres i stor grad av innstillinger av ulik lengde. På generelt grunnlag egner en rask klippyrtme seg til dramatiske eller handlingsfylte situasjoner, mens lengre innstillinger kan være et signal til tilskueren om at noe i bildet har ekstra stor betydning (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 103).

Blikk dreier seg om forholdet mellom tilskueren og det, den eller de som framstilles. Ifølge Baldry og Thibault (2006, s. 167-168) kan blikk studeres i sammenheng med alle de tre metafunksjonene. I denne oppgaven vil imidlertid blikk bli utforsket i relasjon til den mellompersonlige metafunksjonen. Kress og van Leeuwen (2006) understreker at det er en grunnleggende forskjell mellom bilder hvor en person ser rett på tilskueren og bilder hvor dette ikke er tilfelle. Det dannes vektorer når den framstilte personen ser rett på seeren, noe som er knyttet til narrativ representasjon: "When represented participants look at the viewer, vectors, formed by participants' eyelines, connect the participants with the viewer. Contact is established, even if it is only on an imaginary level» (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 117). Bruk av blikk som semiotisk ressurs kan altså skape nærhet til seeren, og dermed konstruere hvordan tilskueren er en del av den visuelle teksten (Skovholt & Veum, 2014, s. 104). Det er imidlertid også bilder hvor de framstilte personene ikke direkte møter seerens blikk, noe som gir seeren en mer observerende rolle (ibid., s. 105). Kress og van Leeuwen (2006, s.

119, 123) betegner, med utgangspunkt i Halliday, de to ulike typene av blick i bilder som henholdsvis 'offer' og 'demand'¹². Bilder beskrives som 'givende' når de retter seg indirekte mot seeren, altså at ingen direkte blickkontakt opprettes: «The viewer's role is that of an invisible onlooker» (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 119). Tanken bak termen 'offer' er altså at den avbildede personen primært tilbyr seeren informasjon eller objekter til ettertanke, men på en lite personlig og direkte måte (ibid.). I tv-serier er denne type avbilding mest vanlig, og det bryter med normen at skuespillerne ser direkte inn i kamera. Årsaken er at en direkte blickkontakt vil bryte med illusjonen av tilskueren som en observatør:

The full-front position is the most intimate – the character is looking in our direction, inviting our complicity. In most cases, of course, actors ignore the camera – ignore us – yet our privileged position allows us to observe them with their defenses down, their vulnerabilities exposed (Giannetti, 2011, s. 75).

En indirekte blickkontakt oppfattes som en hensiktsmessig tv-norm med tanke på grad av intimitet og involvering mellom tilskuer og framstilte personer. Kress og van Leeuwen (2006, s. 117) kategoriserer videre bilder som inneholder direkte blick som 'demand': «It acknowledges the viewers explicitly, addressing them with a visual 'you'». De avbildede personene ønsker å knytte et sosialt bånd til eller oppnå noe fra tilskueren, og kan til eksempel avbildes smilende, med forakt eller med et forførende blick (ibid., s. 118). Blick kan på denne måten være en viktig semiotisk ressurs for å skape nærhet eller distanse til seeren. I det videre vil jeg forflytte meg over til en ny modalitet og drøfte musikkens meningspotensial.

3.2.2 Musikkens meningspotensial

All type musikk har til felles at den formidler inntrykk til sansene våre på en abstrakt måte og har en sterk påvirkningskraft når det gjelder lytterens følelser. Musikk kan dermed karakteriseres som en abstrakt-sensorisk lyd, og består av instrumenter som sammen utgjør en helhet som skal kunne «(...) ha en viss innvirkning på sansene våre» (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 40). I likhet med de to utvalgte tv-vignettene, benytter et stort flertall av tv-vignetter musikk som semiotisk ressurs. Larsen (2013, s. 46) hevder musikk ikke kan defineres som et eget 'uttrykk' eller en modalitet i streng semiotisk betydning. Han mener at musikk, i motsetning til bilder og tekster, ikke er tegn som produserer noe spesifikt innhold. Donnelly (2005, s. 43) mener på den andre siden at musikk ikke nødvendigvis bør ansees som en semiotisk ressurs av mindre betydning enn

¹² Jeg vil heretter benytte *krevende* og *givende* som begreper, jf. Skovholt og Veum (2014, s. 104).

levende bilder. Han kaller dette for en «(...) radical underestimation of the power of music». Denne musikkfaglige diskusjonen, som har røtter svært langt tilbake i tid, innebærer et nødvendig veivalg for teorien og analysen i denne oppgaven. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i Johnny Wingstedt, universitetslektor innen lyd- og musikkproduksjon ved Högskolen Dalarna, og hans kategoriseringer av *mediemusikkens* seks ulike funksjoner. Wingstedts arbeid baserer seg på Hallidays tre metafunksjoner, selv om van Leeuwen (1999, s. 190) tidligere har pekt på at det er problematisk å knytte metafunksjonene til lyd som modalitet. Wingstedt argumenterer imidlertid for at det er mulig innenfor et spesifikt domene som mediemusikk (Wingstedt, Brändström, & Berg, 2010, s. 196).

Mediemusikk, som for eksempel musikken i tv-vignetter, beskrives på følgende måte: «Detta är musik som har en (med-)berättande och tydlig kommunikativ funktion i samspel med andra gestaltungsformer som rörlig bild, dialog och ljud effekter» (Wingstedt, 2012a, s. 161). Beskrivelsen tydeliggjør vektleggingen av musikkens aktive bidrag til meningsskapingen i multimodale tekster. Wingstedt er likevel klar på at bilde og dialog ofte fanger oppmerksomheten når man ser på film eller tv, og at musikkopplevelsen i mange tilfeller foregår på et ubevisst og lite reflektert nivå (ibid.). Det understrekes også at samtidig som musikken påvirker meningsskapingen i levende bilder, påvirker bildene også hvordan man hører musikken (Wingstedt et al., 2010, s. 194). De to modalitetene har på denne måten et dynamisk forhold.

Wingstedt har som nevnt delt mediemusikkens meningspotensiale inn i seks ulike funksjoner, og jeg vil videre presentere de som er relevante for min analyse. Den ideasjonelle metafunksjonen kan jf. Wingstedt (2012b, s. 184) realiseres gjennom musikkens *informative* og *deskriptive* funksjon. Stort sett er ikke musikk låst til en fast betydning, og den kan derfor tas i bruk på mange ulike måter (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 109). Musikk er imidlertid nært knyttet til vår identitet, og din personlige musikksmak kan sies å være et slags «(...) bilde av hvem du er, hvem du føler du hører sammen med, og hvem du ikke har noe felles med (Liestøl et al., 2009, s. 50). Musikk kan på denne måten benyttes for å legge til noe i budskapet til de levende bildene: «Siden musikk er så tett bundet til steder og miljøer, kan man raskt signalisere et bestemt miljø ved å spille en bestemt type musikk» (ibid.). Dette elementet trekker Wingstedt (2012, s. 166) fram i musikkens *informative fortellerfunksjon*. Han vektlegger her musikkens evne til å bli assosiert med bestemte tidsperioder og kulturelle miljøer, samt dens kraft til å klargjøre situasjoner, som til eksempel ved å gi innsikt i personers tanker eller motiv

(ibid.). Larsen (2013, s. 72) understreker også at all musikk inneholder kulturelt etablerte konnotasjoner i form av tonespråk, instrumentering o.l. Slike konnotasjoner kan være kulturelle stereotypier. Et eksempel på dette kan være at enkelte mennesker oppfatter ‘dansebandmusikk’ som harry. Denne type assosiasjoner eller stereotypier er produsentene av tv-vignetter bevisste på når de skal velge musikk: «Generally speaking, musical style and genre, the coding of cultural ideas in music, furnish viewer expectation of the programme» (Donnelly, 2005, s. 146). Den *deskriptive fortellerfunksjonen* er på mange måter beslektet med den informative funksjonen, men med et mer spesifikt fokus på å beskrive eller få fram ulike egenskaper hos personer, objekter eller steder og miljø. Det kan til eksempel dreie seg om fysiske miljøer som ‘skogen’, abstrakte miljøer som ‘solnedgang’, fysiske kjennemerker ved personer eller objekter, samt karakterenes personlige egenskaper eller mentale prosesser (Wingstedt, 2012, s. 166).

Den *emotive* fortellerfunksjonen kan knyttes til den mellompersonlige metafunksjonen. Det er i dag en stigende faglig enighet om at musikk kan uttrykke følelser (Larsen, 2013, s. 75). Wingstedt (2012a, s. 165) legger også vekt på dette momentet i den emotive fortellerfunksjonen. Her framheves musikkens evne til å få fram følelser og stemninger. Det kan til eksempel dreie seg om spesielle hendelser, personer og relasjoner, samt større sammenhenger i historien eller en forberedelse på kommende hendelser (ibid., s. 166). Selv om den emosjonelle effekten er enda mer betydningsfull innen filmmusikk, er musikk i tv-serier en semiotisk ressurs som kan påvirke publikum gjennom engasjerende kvaliteter og sitt manipulative potensial (Donnelly, 2005, s. 111, s. 175). Det har nær sammenheng med at en av musikkens viktigste oppgaver i tv-vignetten er å understøtte fortellingens stemning og skape sjangerforventninger (Bednarek, 2014a, s. 140).

Ifølge Wingstedt (2012, s. 167) bidrar den temporale fortellerfunksjonen ved musikken til å binde sammen det multimodale uttrykket, og den kan derfor sees i sammenheng med den tekstuelle metafunksjonen. Musikken kan være et svært vesentlig kohesjonselement, og kan til eksempel skape helhet når bildene gir fragmenterte inntrykk (Engebretsen, 2013, s. 50). I tv- og filmsammenheng vil det ofte være snakk om ‘lydbroer’ når lyden fortsetter uten å bli brutt mens bildet veksler mellom ulike kamerainnstillinger (Liestøl et al., 2009, s. 56). I en slik kontekst ville meningsskapingen blitt en helt annen uten musikkens fortellerfunksjon.

Jeg vil videre beskrive følgende elementer som er sentrale for musikkens meningsskaping: *rytme, melodi, harmonikk, klangfarge* og *instrumenter*. Musikkens

rytme påvirker i stor grad hvordan vi opplever musikken, og det er vår egen pulsrytme som er grunnlaget for denne opplevelsen (Moskvil, 2015, s. 157-158). Rytmen kan derfor knyttes til det kroppslige, jf. van Leeuwen (2005, s. 181). Den oppstår ved at noter spilles i forhold til puls og taktart (Liestøl et al., 2009, s. 48). Van Leeuwen (2005, s. 181) understreker rytmens evne til å skape sammenheng i tekster. Med rytme dannes det forventninger hos tilskueren, og dermed også en mulighet til å bryte med forventningen om regelmessighet (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 107). Rytme baserer seg på en inndeling av tid i like måleenheter, *takter*, og tempoet blir et resultat av varigheten på disse enhetene: «Each measure begins with a *pulse*, a sound or movement which is ‘stressed’, made more prominent by means of loudness, pitch, relative duration, tension, etc., or by means of some form of increased vigour in movement» (van Leeuwen, 2005, s. 1). Musikkens tempo kan være konstant gjennom et helt musikkstykk, eller det kan veksle mellom forskjellige rytmer (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 40). En veksling i tempo er et eksempel på hvordan rytme kan spille en viktig rolle i selve meningsskapingen: «Irregular rhythms can communicate creativity but also instability (Machin, 2010, s. 129). Ofte vil vi oppleve hurtig musikk som fylt av energi, noe som sannsynligvis skyldes at vi «(...) forankrer opplevelser i kroppslige erfaringer» (Moskvil, 2015, s. 158).

Melodier kan oppleves som muntre, melankolske eller dystre, noe som i stor grad påvirkes av musikkens rytme. Det har også betydning for melodien hvorvidt den går mye opp og ned eller holder seg stabil (Liestøl et al., 2009, s. 48). Van Leeuwen (1999, s. 103) peker på meningspotensialet som ligger i at tonene går opp eller ned: «Rising pitch can energize, rally listeners together for the sake of some joint activity or cause. Falling pitch can relax and soothe listeners, make them turn inward and focus on their thoughts and feelings». Enkelte melodier kan ha toner som spilles samtidig og kjennetegnes av en harmonisk stemning (Wingstedt, 2012a, s. 177). Tonesammensetningen kan på denne måten skape en harmonisk stemning, men den kan også bidra til det motsatte (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 40): «The relation between the dominant and the subordinated sound can, again, be *harmonious* and supportive, or *disharmonious* and conflictual» (van Leeuwen, 1999, s. 85). En disharmonisk tonesammensetning skaper en *dissonans* (ibid., s. 82).

Begrepet klangfarge benyttes ofte for å beskrive musikkens lydbilde eller ‘sound’. Det kan til eksempel dreie seg om en karakteristisk sangstemme eller en sammensetning av instrumenter (Liestøl et al., 2009, s. 49). Moskvil (2015, s. 160-161) hevder at

klangfargens meningspotensial har en nær forbindelse til den enkeltes intermusikalske ramme og forforståelse, og gjennom dette har mye å bety for hvordan musikken oppfattes. Det er til eksempel mulig å høre forskjell på ulike instrumenter, til tross for at de spiller samme melodi: «Det er fordi instrumentene har forskjellig lyd, forskjellig klangfarge» (Liestøl et al., 2009, s. 49). Dersom instrumenter eller slagverk spiller lave toner kan det antyde at noe har en særskilt betydning, mens høye og lyse toner kan indikere energi og lystighet (Machin, 2010, s. 126). Instrumentene har ulike akustiske egenskaper og spesifikke muligheter og begrensninger, jf. (Wingstedt, 2012, s. 179). De kan også være knyttet til kulturelle assosiasjoner angående musikkstil, kulturelt miljø eller tidsepoke. Den musikalske opplevelsen kan derfor påvirkes av ens egen musikalske smak (ibid.).

Det finnes grunnlag for å hevde at musikk er en viktig modalitet for tv-vignetter. Åpningen av en fortelling kan karakteriseres som et kritisk punkt hvor det tvilsomt at bildet kan bære fortellingen alene (Larsen, 2013, s. 67). Musikken i tv-vignetter kan sies å være en musikalsk ramme omkring fortellingen. Den fører tilskueren inn i fiksjonsverdenen, og fungerer ofte som «(...) en veiledende kommentar som forbereder oss på hva slags fiksjon vi skal se» (Larsen, 2013, s. 234). Tv-vignetter varierer mellom å anvende kjenningsmelodier spesifikt skrevet for den enkelte serie og det å bruke annen utgitt musikk, for eksempel hentet fra populærkulturen: «[I]n many cases, themes are not necessarily written for the programme at all» (Donnelly, 2005, s. 145).

I tv-vignetter dreier det seg stort sett om *ikke-diegetisk musikk* som kun tilskuerne har tilgang til (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 33). *Diegetisk lyd* kjennetegner i motsatt tilfelle lyd som også karakterene på skjermen kan høre, og som altså naturlig hører hjemme i lydbildet (Giannetti, 2011, s. 208). I tv-vignetter med kjenningsmelodier spiller musikken en viktig rolle for å signalisere åpningen av programmet, samt ved å skape gjenkjenning og kontinuitet for seerne: «The musical themes are also important because they are a clear audible signal that the show is starting and create continuity between episodes as well as clearly identifying a show» (Bednarek, 2014a, s. 140). Slik understreker den kjente musikken i tv-vignetten seriens repeterende struktur (Donnelly, 2005, s. 119). I likhet med resten av tv-vignetten, er det viktig at musikken er slitesterk og tåler gjentatte lyttinger (ibid., s. 145). Kjenningsmelodier i tv-vignetter kan også fange oppmerksomheten til seere som har tv-skjermen på i bakgrunnen, er på kjøkkenet eller på annen måte ikke har fokuset mot tv-en: «News and documentaries can lose our visual concentration while retaining our aural attention, and we can glance away from the

television only to be brought back by sounds that appear to signal action, excitement or interest» (Donnelly, 2005, s. 111).

3.2.3 Sangtekstens meningspotensial

I mange av tilfellene hvor det oppfattes at musikken har en bestemt betydning og et særegent innhold, skyldes det at den opptrer sammen med ord, *sangtekster*, som i stor grad påvirker vår opplevelse (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 109). I noen tilfeller vil sangtekstene uttrykke lignende følelser som selve musikken, men det er ikke alltid tilfelle (van Leeuwen, 1999, s. 97). Ved analyse av sangtekster er første steg å spørre etter hva som skjer i sangen på et grunnleggende nivå, og det er da naturlig å lete etter sangens *aktivitet* eller underliggende *tema* (Machin, 2010, s. 78). Temaet i tekster kan komme fram enten eksplisitt eller implisitt, som til eksempel at det er underforstått, eller ved bruk av ironi (Skovholt & Veum, 2014, s. 52). I tillegg til å identifisere tekstens tema, er det relevant å se etter *hvem som er representert* i teksten og hva de representerte deltakerne gjør. Det er også viktig å observere hvem som blir presentert som *aktive* og *passive deltakere* (Machin, 2010, s. 84, 88). *Ordvalgene* i teksten kan bidra til å få fram tekstskaperens holdning til det som omtales: «Haldningane våre kan komme fram gjennom bruk av adjektiv, adverb, substantiv eller verb som er positivt eller negativt ladde» (Skovholt & Veum, 2014, s. 55). Valget av ord kan knyttes til den ideasjonelle metafunksjonen, og har potensiale til å kunne etablere kontraster mellom negative og positive objekter, personer eller fenomener. Selv ord som ikke er negativt ladde vil kunne få en negativ betydning i en gitt sammenheng (ibid., s. 56). Gjennom sangtekstens tema, aktivitet og representerte, aktive og passive deltakere, kan den være et viktig bidrag til meningsskapingen i musikk og multimodale tekster.

3.2.4 Modalitetenes samspill

Det *multimodale meningspotensialet* er et uttrykk for muligheten til å utnytte samspillet mellom ulike modaliteter (Øierud, 2011a, s. 43). I en multimodal analyse søker man å forstå og forklare samspillet mellom de semiotiske ressursene som er i bruk i en helhetlig tekst (ibid., s. 44). Man har i den sammenheng som siktemål å si noe begrunnet om *samvirket* av ulike modaliteter (Øierud, 2011b, s. 53). Det multimodale samspillet kan innebære at modalitetene *understreker* eller *forsterker* hverandre, *utvider* hverandre eller *motsier* hverandre. Løvland (2007, s. 26) framhever to ulike former for multimodalt samspill, henholdsvis *multimodal kohesjon* og *funksjonell spesialisering*. Ingen av begrepene er knyttet til noen modalitet, og kan benyttes til å analysere multimodalt

samspill i alle typer tekster (ibid.). «Multimodal kohesjon omhandler ulike typer mekanismer som gjør at leseren oppfatter hva slags relasjoner som eksisterer mellom de ulike elementene og seksjonene i en multimodal tekst» (Engebretsen, 2010, s. 24). Det dreier seg med andre ord om sammenhengen mellom modalitetene. Funksjonell spesialisering handler om ansvaret de forskjellige modalitetene har ved ulike sider av den multimodale teksten, og på den måten spesialiserer seg for varierte formål (Løvland, 2007, s. 26). Slik har de involverte modalitetene ulike kommunikative oppgaver. Spesialiseringen har en nær sammenheng med modalitetenes egenart, deres styrke og begrensning, samt hvilken praksis de er en etablert del av i kulturen (Engebretsen, 2010, s. 24). Det dreier seg dermed om modalitetenes *modale affordans*: «Modal affordance is for me a way of thinking about what it is possible to express and represent easily with a mode» (Jewitt, 2012, s. 25).

Mens funksjonell spesialisering og modal affordans er nyttige begreper for å identifisere modalitetenes styrker og begrensninger, kan *funksjonell vekt* være et fint utgangspunkt for å analysere forholdet mellom dem. Funksjonell vekt forteller noe om hvilken modalitet som spiller den mest sentrale rollen (Maagerø & Tønnessen, 2010, s. 146). *Salience*, et beslektet begrep introdusert av Kress og van Leeuwen, indikerer at noen elementer kan være mer iøynefallende eller iørefallende enn andre: «(...) [S]aliency can create a hierarchy of importance among the elements, selecting some as more important, more worthy of attention than others» (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 201). *Saliency* dreier seg om hvordan enkelte elementer eller modaliteter står fram og tiltrekker seg publikums oppmerksomhet, og med det har en sentral symbolsk betydning i den helhetlige komposisjonen. Dette kan oppnås på flere ulike vis: “Saliency can be achieved through size, colour, foregrounding, overlap, repetition, etc.» (Machin, 2011, s. 130).

Den vanligste relasjonen mellom musikk og bilde er at de forsterker eller understreker hverandre (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 111-112). Det kan oppstå en *perseptuell ekvivalens* når bilder og musikk understøtter hverandre (Larsen, 2013, s. 71). I slike tilfeller vil rytmen i bilder og musikk passe til hverandre. Slik skapes det mening som er noe annet enn det bilde eller musikk formidler isolert sett (Øierud, 2011b, s. 70). Alle de nevnte begrepene vil bli nyttige for analysen i kapittel 5 og 6. Multimodal analyse av modalitetenes affordans, funksjonelle vekt og samspill kan bidra til økt forståelse av denne type komplekse kommunikasjon (Øierud, 2011b, s. 74).

3.3 En estetisk tilnærming til tv-vignetten

Maagerø og Tønnessen (2014, s. 98) understreker at alle tekster innbyr til reaksjon fra en mottaker, og at en "(...) slik invitasjon har en estetisk dimensjon ved at invitasjonen taler til sansene våre (...)". Etter deres syn har samtlige modaliteter og multimodale uttrykk sin estetikk, sin måte å tale til sansene på (ibid., s. 88). Dette synspunktet begrunner de med at alle valg av uttrykksmåte og representasjon også innebærer et valg av form: «I noen tilfeller vil estetiske kriterier dominere valget av uttrykksform, mens vi andre ganger kan være mindre bevisst på formen» (ibid.). Slik kan det være at alle tekster i større eller mindre grad er estetiske, som til eksempel tv-vignetten. Tv-mediet er primært designet for fornøyelse, men man kan like fullt studere spesifikke programmer eller tv-vignetter med et estetisk perspektiv. Det dreier seg om å ha et 'estetisk blikk', en økt årvåkenhet når det gjelder estetiske kvaliteter ved teksten man studerer (Caldwell, 2013, s. 32)

3.3.1 Estetisk teori

Ifølge Maagerø og Tønnessen (2014, s. 88) har sosialsemiotikken i liten grad blitt anvendt til å få fram estetiske perspektiver på multimodale tekster: «Det er imidlertid ingenting ved sosialsemiotikken som meningsteori som skulle tilsi at den bare kan anvendes på typiske nyttetekster». Sosialsemiotikken er godt egnet til å studere samtlige modaliteter, og ikke minst også det meningsskapende samspillet i ytringen og den sosiale konteksten som ytringen inngår i. Det utelukker likevel ikke behovet for å supplere sosialsemiotikken med teorier og kategorier hentet fra estetikkfeltet, som til eksempel filmanalyse og bildeanalyse, jf. Engebretsen (2010, s. 27-28). I denne oppgaven kan det også være relevant å trekke inn et medieestetisk perspektiv. Et slikt aspekt tar for seg mediets betydning for hvordan noe framstår: «Oppmerksomheten er rettet mot formidling (mediering), formidlingens materialitet og teknologi og de medieerfaringer det aktuelle uttrykket synes å spille på eller forutsette» (Hausken, 2009, s. 9). Et medieestetisk perspektiv er i denne oppgaven relevant med tanke på hvordan utviklingen av tv-mediet har påvirket produksjonen av tv-vignetter når det gjelder estetikk og uttrykk. *Estetikk* handler i all hovedsak om sanseinntrykkene våre, og «(...) kan forstås som 'den erkjennelse vi kan utvinne av vår omgang med det sanselige' (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 88). Det trenger ikke være en bevisst kunnskap, men kan også være en uformell kunnskap fra hverdagslige sammenhenger som vi knapt nok tenker over (ibid., s. 89). Estetiske dimensjoner ved meningsskaping kan dreie seg om måten ytringen foregår på,

eller til eksempel om den i hovedsak forsøker å nå fram til følelser, fantasi eller fornuft hos mottakeren (ibid., s. 101).

3.3.2 Estetikk og de tre metafunksjonene

Det hersker ulike meninger om hvor man plasserer estetikk blant de tre metafunksjonene. Maagerø og Tønnessen (2014, s. 232) argumenterer for at det estetiske er en integrert del av meningsskapingen og læringen gjennom tekster. Det innebærer dermed at det estetiske ikke knyttes opp mot en av metafunksjonene. Martin Engebretsen har på sin side valgt å plassere de estetiske perspektivene under den tekstuelle metafunksjonen: «Det er for øvrig fullt mulig å la den tekstuelle metafunksjonen fungere som en bro til estetiske, sanserelaterte aspekter ved tekstene, siden teksters koherensmekanismer og deres estetiske egenskaper alltid har en nær sammenheng» (Engebretsen, 2010, s. 22-23). Selv har jeg valgt, i likhet med Maagerø og Tønnessen (2014), å se det estetiske som en integrert del av meningsskapingen og de tre metafunksjonene. Det skyldes først og fremst at jeg støtter tanken om at man ikke kan skille ut det estetiske og sansemessige perspektivet, men at det viser seg gjennom flere funksjoner og sammenhenger i en tekst eller ytring. Dette retningsvalget vil påvirke utformingen av analysen i kapittel 5 og 6, ettersom jeg har valgt å studere alle de tre metafunksjonene.

4. Metode

Følgende problemstilling er utgangspunktet for denne oppgaven: *Hva kjennetegner de utvalgte tv-vignettene som multimodale tekster, og hvilket didaktisk potensiale har vignetter i skolen?* Hensikten med oppgaven er dermed først og fremst å bidra med økt kunnskap om tv-vignetters multimodale uttrykk og meningspotensial. Øierud (2011b, s. 74) understreker at en multimodal analyse kan «(...) avdekke forhold som ikke er åpenbare for den gjengse kommunikative deltaker (...)». Jeg har valgt å analysere to tv-vignetter som en del av dette arbeidet. Tv-vignetten fra *Skam* vil bli studert i sin helhet, mens jeg vil velge meg ut de mest framtrædende semiotiske ressursene fra vignetten til *Kampen om tungtvannet*. Formålet med analysearbeidet er å legge fram noen mulige lesninger av de to tv-vignettene, samt utforske og beskrive deres didaktiske potensial. I dette kapittelet vil jeg først presentere oppgavens forskningsmetode, deretter komme med betraktninger omkring dens validitet og reliabilitet, før jeg til slutt presenterer tekstutvalget mitt.

4.1 Forskningsmetode

Ifølge Markussen (2010, s. 207) kan det umiddelbare og sanselige ved film- og tv-opplevelsen være en utfordring for analyse av multimodalt samspill: «Opplevelsen er sanselig, flytende, flerdimensjonal; analysen er intellektuell, kantete og endimensjonal – i den forstand at vi bare kan si én ting om gangen». Det fører til at det som forsker er viktig å ha et solid teorifundament med klare begreper og analyseverktøyer å støtte seg på. Jeg har på bakgrunn av problemstillingen min valgt å utføre en *kvalitativ multimodal tekstanalyse*. Analysen er basert på sosialsemiotisk teori, men jeg har i tillegg supplert med teoretiske perspektiver fra film-, musikk- og tv-vitenskap. Teori og sentrale begreper er tidligere blitt presentert i kapittel 3, og teori og metode vil i stor grad være overlappende i denne type prosjekt. Tanken bak teorigrunnet mitt er å flette relevant teori fra utfyllende disipliner sammen som et analyseverktøy. På den måten kan teori og kildemateriale bli en helhet (Christoffersen et al., 2016, s. 100). Oppgavens tekstanalyse og framgangsmåte kan sies å bygge på en *hermeneutisk* tradisjon, en retning som også er grunnlaget for en rekke andre kvalitative forskningsmetoder. Jeg kommer til å ta i bruk en *hermeneutisk leseteknikk*. Den baserer seg på at analytikeren, gjennom en rekke gjennomlesninger, gradvis åpner seg for inntrykk som leder fram mot mulige fortolkninger med tekstlige belegg. Slik blir fortolkningen litt etter litt mer overbevisende (Villadsen, 2002, s. 14). Denne beskrevne lese måten vil være gjennomgripende for alt

mitt arbeid, men i særdeleshet prege mitt arbeid med selve tekstanalysen. «Idealet er snarere en dialogisk prosess hvor man oppdager stadig nye spørsmål å stille til teksten og seg selv» (Lægneid & Skorgen, 2006, s. 231). Den valgte framgangsmåten innebærer at analysen vil være en bevegelse mellom å bryte ned og stille skarpt, og det å bygge opp og sammenfatte. Målet med analysen er dermed å skape et overblikk over materialet som gjør at jeg kan se nye sammenhenger (Brinkmann & Tanggaard, 2015, s. 46).

Tekstanalyse som framgangsmåte kan bidra til å gi meg som forsker en nødvendig distanse og nøkternhet til den multimodale teksten: «(...) [D]enne distansen kan være nødvendig for å se klarere; analysen skal gi oss et siktemål, en mulighet til å rendyrke et perspektiv» (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 15). I denne oppgaven er vignettens meningspotensial det sentrale perspektivet. En kvalitativ framgangsmåte kan vise seg å være særlig formålstjenlig med tanke på at tv-vignetter er et lite utforsket fagområde: «Kvalitative metode [sic!] er særlig hensiktsmessig hvis vi skal undersøke fenomener som vi ikke kjenner særlig godt, og som det er forsket lite på, og når vi undersøker fenomener vi ønsker å forstå mer fylldigere» (Christoffersen et al., 2016, s. 28). I hovedsak dreier dermed metodevalget mitt seg om å finne en egnet måte for å komme fram til mest mulig relevant og pålitelig kunnskap, i dette tilfellet om tv-vignetters multimodale uttrykk (ibid., s. 40).

Kvalitativ tekstanalyse gir ellers en god anledning til å studere de utvalgte semiotiske ressursene i tv-vignettene: «En innstillings bildeutsnitt, bildevinkel, lyssetting, fargebruk og så videre er resultatet av *valg* filmskaperne har foretatt blant mange valgmuligheter» (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 78). En kvalitativ analyse gir muligheten til å gå i dybden og drøfte denne type valg. Jeg har bestemt meg for å studere følgende semiotiske ressurser: *setting*, *bildekomposisjon*, *bildeutsnitt*, *kameravinkel*, *blikk*, *klipping*, *klipperytme* og *musikk*. Det innebærer samtidig at jeg har valgt bort elementer som *lys*, *farger*, *skrift* og *kamerabevegelser*. Samtlige av de utvalgte semiotiske ressursene er beskrevet i kapittel 3. De vil i analysen bli strukturert under de tre metafunksjonene. Konseptuell og narrativ representasjon vil bli studert i tilknytning til den ideasjonelle metafunksjonen, mens perspektiver på merkevarebygging og det estetiske uttrykket vil bli drøftet under sitt eget punkt.

De ulike semiotiske ressursene og modalitetene kommer til å bli atskilt i selve analysen, for at jeg på den måten skal kunne forstå helheten i meningsskapingen: «En skaper ikke mening på samme måte gjennom alle ressurser, og en slik inndeling gjør det mulig å bruke ressursspesifikk kunnskap i analysen av hver enkelt modalitet» (Øierud,

2011b, s. 53). Oppgavens struktur gir ikke rom for å drøfte alle de nevnte semiotiske ressursene i forbindelse med vignetten fra *Kampen om tungtvannet*. Jeg vil i stedet trekke fram de meningsskapende ressursene som jeg finner mest framtrædende og betydningsfulle for vignettens meningspotensial. Vignetten fra *Kampen om tungtvannet* er ment å virke kontrasterende, og kan bidra til å tydeliggjøre viktige momenter i analysen av *Skam*-vignetten. Det multimodale samspillet i tv-vignettene er en sentral del av oppgaven, og vil bli studert med utgangspunkt i begrepene ‘saliency’, funksjonell vekt, funksjonell spesialisering, multimodal kohesjon og modal affordans. Jeg vil også se på hvorvidt modalitetene understreker, forsterker, utvider eller motsier hverandre. En stor utfordring med den beskrevne framgangsmåten vil trolig være «(...) å bevege seg mellom *beskrivelsen* av de enkelte modalitetene og *vurderingen* av hvordan de interagerer» (Markussen, 2010, s. 209).

Som start på analysen kommer jeg til å foreta en transkripsjon av de to nevnte vignettene. Iedema (2004, s. 200) advarer mot at transkribering av tv- eller filmmateriale kan være svært krevende, og ofte er i fare for å bli ganske teknisk. Multimodale transkriberinger har likevel sin styrke i at de kan brukes til å sammenligne tekster innenfor samme sjanger. Fokuset i den prosessen er å synliggjøre tekstenes ulike funksjoner (Baldry & Thibault, 2006, s. 30). En vellykket transkripsjon er avhengig av å være selektiv og begrense seg til de semiotiske ressursene som er relevante for analysen (ibid., s. 178). Jeg har som transkripsjonsmetode valgt å ta utgangspunkt i skjemaer fra Baldry og Thibault (2006, s. 168-169, 229) og Engelstad og Tønnessen (2011, s. 216), og tilpasset disse til mitt eget arbeid (se nedenfor).

	BILDERAMME (INNSTILLINGER)	VISUELT BILDE	BEVEGELSE	MUSIKK
1.	Bilde av innstillingen settes inn	Setting Bildeutsnitt Kameravinkel Blikk Klipping/klippertyme	Bildekomposisjon (venstre- høyre-aksen, vektorer) Bevegelse i motivet/Blikkfang	Rytme Melodi Instrumenter Harmoni Klangfarge Sangtekst

Endringene dreier seg stort sett om at jeg har tilpasset skjemaet til de semiotiske ressursene som jeg skal studere. Skjemaet innebærer at jeg skal transkribere tv-vignettene på innstillingsnivå, men jeg vil samtidig fokusere på helheten i vignettene. Utfordringen med skjemaet er at det kan bli for informasjonstett og lite oversiktlig. Fordelen er at det kan være en støtte til å analysere samspillet mellom de semiotiske ressursene, med

bakgrunn i at de ikke er atskilt i ulike kategorier. Trolig vil jeg måtte gjennomføre transkriberingen i flere omganger, og velge meg ut én eller flere semiotiske ressurser ved hver gjennomføring. I analysen av musikken vil jeg først konsentrere meg utelukkende om musikken, før jeg i neste fase vil la vignetten være den «(...) overgripende konteksten for analysen», jf. Larsen (2013, s. 45). Musikkens meningspotensial vil bli tolket med utgangspunkt i begreper og elementer som *rytme*, *melodi*, *harmonikk*, *klangfarge* og *instrumenter*. Sangteksten vil også bli analysert på et lignende vis. Jeg vil først studere teksten i seg selv, mens jeg deretter vil studere den i sammenheng med vignetten. Den beskrevne framgangsmåten kan etter mitt syn besvare oppgavens problemstilling og forskningsspørsmål på en god måte. Jeg vil videre konkret drøfte hvordan forskningsarbeidet skal kunne oppnå høy validitet og reliabilitet.

4.2 Validitet og reliabilitet

Innenfor kvalitativ forskning handler *validitet* «(...) om i hvilken grad forskerens framgangsmåter og funn på en riktig måte reflekterer formålet med studien og representerer virkeligheten» (Christoffersen et al., 2016, s. 232). Validitet dreier seg dermed om gyldigheten av forskerens metode og tolkninger (Thagaard, 2013, s. 204). Forskeren kan legitimere og validere forskningsprosedyrene i prosjektet ved å reflektere over sitt bidrag som forsker, noe som kan betegnes som en *refleksiv objektivitet* (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 272; Mortari, 2015, s. 1). Det å være åpen om framgangsmåten er i seg selv en måte å styrke validiteten eller gyldigheten ved forskningen. Teorien kan beskrives som «(...) den kvalitative forskerens redskap for å forske på og dermed forstå praksis i sin sosiale, historiske og kulturelle kontekst» (Postholm, 2010, s. 32). Jeg har valgt å utføre en teordrevet analyse basert på sosialsemiotikk. Dersom analysen skal kunne oppnå en *teoretisk validitet*, og dermed få løftet dataene opp på et teoretisk nivå, er det avgjørende å ha en troverdig sammenheng mellom det som studeres og den teorien man har valgt som grunnlag (Befring, 2015, s. 55). Sosialsemiotikken er tidligere utfyllende presentert i kapittel 3, og det er bred faglig enighet om at den gir et godt grunnlag for å beskrive multimodale tekster og deres samspill. Kritikken mot sosialsemiotikken dreier seg først og fremst om et manglende perspektiv når det gjelder å beskrive det estetiske ved multimodale tekster. Det er også grunnen til at jeg har lagt til estetiske tilnærminger fra film-, tv- og medievitenskap. Jeg har også lånt enkelte begreper fra musikkteorien, men har bevisst valgt bort et dypt dykk inn i det musikkteoretiske fagfeltet. Det skyldes mest av alt at jeg ikke har noen musikkfaglig bakgrunn eller

interesse, og dermed et svakt grunnlag for å gå i dybden med den type fagteori. Etter min oppfatning er det heller ikke nødvendig å gå dypt inn i musikkteorien for å beskrive musikkens funksjon og multimodale samspill i tv-vignetter.

En utfordring ved validiteten i kvalitativ forskning er at forskeren tolker ulike situasjoner ut fra sin egen referanseramme: «Våre livserfaringer vil også ha betydning for hva vi ser med våre forskerblikk» (Postholm, 2010, s. 26). Det krever av den grunn at forskeren har en sterk bevissthet omkring sin personlige subjektivitet, og at man «(...) er eksplisitt, bevisst og tydelig på hvilken bakgrunnskunnskap, hvilket verdisyn og hvilke holdninger man har til det eller de fenomenene man vil studere» (Hitching & Veum, 2011, s. 21). I mitt tilfelle er det relevant at jeg kjenner til begge seriene de to vignettenes er hentet fra. *Kampen om tungtvannet* så jeg i sin helhet da den ble sendt på tv i 2015, men jeg har ikke sett episodene siden. Jeg har også sett deler av de to første sesongene til *Skam*, men ikke sesongen hvor vignetten til analysen er hentet fra. Min kjennskap til de to seriene kan påvirke hvilket blikk jeg møter vignettenes med. Jeg må derfor være ekstra bevisst på at jeg ikke tar tolkninger basert på min forhåndskunnskap eller mine erfaringer for gitt.

Det kan også være av betydning at jeg i stor grad ser amerikanskproduserte dramaserier. De store amerikanske serieproduksjonene blir laget i en helt annen økonomisk virkelighet enn NRKs produksjoner, noe som konkret gir dem flere varierte praktiske og tekniske muligheter. Det betyr imidlertid ikke at jeg anser alle amerikanske serier for å være av god kvalitet, men det kan påvirke mitt estetiske blikk på de norske tv-vignettenes. Faren er at jeg trekker inn erfaringer fra det estetiske uttrykket i store, påkostede amerikanske produksjoner, og holder dette fram som et slags ideal. Jeg har imidlertid sett mange norskproduserte dramaserier det siste tiåret, og oppfatter NRK som en faglig dyktig kanal med sterk integritet. Det er derfor grunn til å tro at jeg vurderer seriene og vignettenes med et positivt utgangspunkt, selv om jeg har registrert at noen av NRKs dramaproduksjoner har fått kritikk for dårlig lyd kvalitet. De beskrevne momentene kan likevel føre til at jeg mangler noe av distansen som er nødvendig som forsker. Samtidig gir kjennskapen til NRK og de aktuelle seriene meg en nyttig kunnskap om temaet jeg studerer: «I mange tilfeller kan det være en stor fordel å ha inngående bakgrunnskunnskap om den kulturen man studerer» (Hitching & Veum, 2011, s. 21). Det er ikke kunnskapen i seg selv som er problematisk, men den gjør det nødvendig å gjøre analyseprosedyren mest mulig eksplisitt og transparent (ibid.).

Det kan også være greit å komme med noen avklaringer vedrørende mitt forhold

til musikk og musikken i vignettene. Musikk framføres i en eller flere kontekster som virker sammen, jf. Wingstedt (2012, s. 163): «En fundamental kontekst är den *personliga kontexten*, där individens tidigare erfarenheter och aktuella tillstånd påverkar upplevelsen». På generell basis vil jeg beskrive meg selv som alminnelig musikkinteressert, hverken mer eller mindre. Interessen var nok størst i ungdomsårene, og da spesielt for ulike britiske grupper som til eksempel The Smiths. Min egen musikksmak har i senere år blitt mer altetende, men jeg hadde før analysen ingen kjennskap til musikken i *Skam*-vignetten. Jeg kjente til artistene Robyn og Røyksopp på et overfladisk nivå, men kan ikke erindre å ha hørt den aktuelle sangen. Når det gjelder musikken i vignetten fra *Kampen om tungtvannet*, har jeg selvsagt hørt den i og med at jeg har sett serien. Mest sannsynlig vil mine preferanser når det gjelder musikk ha en begrenset påvirkning på musikkanalysen, selv om jeg er inneforstått med at det ikke finnes noen ‘nøytral’ måte å lytte til musikk, jf. Machin (2010, s. 9). Også Moskvil (2015, s. 156) understreker dette: «Andre lyttere, med andre intermusikalske erfaringer, vil trolig sitte igjen med et helt annet meningsinnhold enn det jeg erfarer i møte med analysesekvensen». Det er også greit å være bevisst på at tilstanden vil kunne påvirke min opplevelse av musikken, jf. Wingstedt (2012, s. 163). I den forbindelse er det relevant at det ikke er det samme å lytte til musikk i analyseformål som det er å gjøre det på fritiden: «However, there is an argument that when we listen to music for leisure we do not attend to the same features and qualities as we do when we approach it for purposes of analysis (Machin, 2010, s. 22)».

Reliabilitet er et dekkende begrep for å være transparent og eksplisitt. Ordet kommer av engelske ‘reliability’ og betyr *pålitelighet*. Begrepet omhandler undersøkelsens data, hvilke data som brukes, samt hvordan de samles inn og bearbeides (Christoffersen et al., 2016, s. 36). En gjennomslutlig forskningsprosess gjør at andre forskere får bedre forutsetninger for å forstå og etterprøve det forskeren har kommet fram til. Øierud (2011b, s. 55) presiserer at forskeren gjennom analyser kan «(...) si noe om tilrettelagt meningsskapning, selv om en ikke kan slå fast at dette er den eneste meningen som kan skapes av levende mennesker». Det er i høyeste grad også tilfelle med analysen av tv-vignettene, og en annen forsker ville trolig gjort andre tolkninger enn det jeg vil gjøre, jf. *repliserbarhet* (Thagaard, 2013, s. 202-203). Det kan være sammensatte årsaker til at vi mennesker sanser og opplever tekster ulikt, men det kan ofte høre sammen med en personlig interesse, tidligere teksterfaringer eller tilknytning til en tekstkultur (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 104).

Å gjøre rede for transkriberingen, fremskaffelsen av data, er sentralt når det gjelder å

argumentere for reliabiliteten i i forskningsprosjektet. Hovedutfordringen med å analysere tv-bilder at man må holde fast og stoppe levende bilder. Jeg har allerede presentert skjemaet jeg skal benytte til å bryte tv-vignettene ned til de ulike kamerainnstillingene. Deretter skal jeg analysere kamerainnstillingene i henhold til de semiotiske ressursene jeg har sett meg ut. Det kan også være av betydning hvordan jeg utfører avspillingene rent teknisk. Jeg kommer til å benytte avspilling via Apple-tv og iPad når jeg utfører transkripsjonene av både bilder, musikk og eventuelle andre lyder. Da sikrer jeg at jeg får benyttet avspillingsverktøy som tv-seriene er ment for, noe som er hensiktsmessig med tanke på lyd- og bildekvalitet. Musikken vil bli transkribert i samme skjema. Jeg vil først fokusere på å transkribere melodi, klangfarge, instrumenter og rytme, før jeg vil studere sangteksten. Min manglende musikkfaglige bakgrunn gjør at musikkens meningspotensiale utelukkende vil bli beskrevet verbalt. Det vil selvsagt føre til at noe av meningspotensialet går tapt i denne verbale overføringen, men er like fullt den beste løsningen som en følge av min faglige begrensning.

I denne oppgaven er det ellers viktig å være bevisst på at prosjektet kun viser et lite utsnitt av virkeligheten, og at det vil ha en begrenset *overførbarhet* og gyldighet i nye sammenhenger. Det skyldes først og fremst at analysen går så konkret inn i to tv-vignetter. Jeg tenker likevel at de framtrede elementene og funnene vil kunne ha en begrenset overførbar verdi. I tillegg kommer forhåpentligvis de ulike didaktiske vurderingene til å inspirere til økt bevissthet omkring tv-vignetten som pedagogisk tekst. Oppgaven vil også kunne bidra til å sette fokus på tv-vignetten som multimodal tekst, og vil i noen grad gi mer kunnskap om tv-vignettenes multimodale uttrykk.

4.3 Om tekstutvalget

Hitching og Veum (2011, s. 16) hevder at det er problemstilling, forskningsspørsmål, prosjektets størrelse og overordnede mål som langt på vei avgjør hvor mye datamateriale som er nødvendig. Mitt tekstutvalg består som tidligere nevnt av to vignetter hentet fra dramaserier produsert for NRK. I kapittel 1 beskrev jeg kortfattet bakgrunnen for tekstutvalget, men skal nå belyse dette momentet ytterligere. Det er et bevisst valg at tekstutvalget består av to vignetter fra NRK. Først og fremst skyldes det at få andre kanaler enn NRK produserer norske dramaserier beregnet på et ungdommelig publikum, altså serier som til eksempel *Skam*. Årsaken til dette er nok i stor grad NRKs særskilte rolle og mandat som allmennkringkaster. TV2 har riktignok også vært en 'kommersiell allmennkringkaster', men uten samme type økonomiske støtte og tydelige statlige føringer som NRK. Stortinget regulerer som nevnt NRKs virksomhet gjennom *NRK-*

plakaten, og det er lett å identifisere prinsippene som ligger til grunn for produksjonen av *Skam* og *Kampen om tungtvannet*. Blant annet fastslås det følgende: «NRK skal formidle og produsere norsk musikk og drama» (Kulturdepartementet, 2014, s. 2). Følgende punkt i *NRK-plakaten* er også relevant med tanke på *Skam*: «Tilbudet skal gjenspeile det mangfoldet som finnes i befolkningen. Blant annet skal NRKs samlede tilbud appellere til alle aldersgrupper» (ibid.). Det stadfestes ellers at NRK har et ansvar for å formidle kulturarv, noe som historien i *Kampen om tungtvannet* kan sies å være en del av. Samlet sett understreker *NRK-plakaten* at NRK har et ansvar for å produsere et bredt innhold som skiller seg fra andre tv-kanaler. Det er også mye av grunnen til at de prioriterer å produsere norske dramaserier for ungdom, og som gjør det naturlig å velge analyseeksempler fra nettopp NRK. Vignetten fra *Kampen om tungtvannet* er riktignok ikke særskilt beregnet på et ungt publikum, men er som tidligere beskrevet valgt ut for å fungere som et kontrasterende eksempel, selv om serien også tiltrakk seg mange unge seere da den ble sendt.

Lavik (2015, s. 44) peker på at NRK gjennom årenes løp har fått mye kritikk for både egenproduserte og eksternt produserte dramaserier. De to utvalgte vignettene tilhører riktignok serier som har oppnådd både gode kritikker og sterke seertall. *Skam* er et nettdrama¹³ som er laget gjennom et samarbeidsprosjekt mellom NRK P3 og NRK Super. Serien ble først introdusert for publikum i september 2015, mens fjerde og siste sesong ble avsluttet i juni 2017. *Skam* har nær sagt fra første stund vært populær blant ungdommer, og har i tillegg utviklet seg til å ha et bredt nedslagsfelt i resten av befolkningen i både inn- og utland. I programmets første uke var knappe 31 000 ulike brukere innom nettsidene, mens det samme tallet i sesong fire var vokst til over én million (Jerijervi, 2017). *Skam*-vignetten, oppgavens hovedobjekt, er fra seriens fjerde sesong, episode 1. Episoden og den tilhørende vignetten ble først gjort tilgjengelig på *Skam* sin egen nettside (skam.p3.no) mandag 10. april 2017 (Talseth, Svendsen, & Johansen, 2017). Senere ble den også sendt på NRKs linære tv-kanaler. Episodene varer i alt fra 15-45 minutter og blir satt sammen av klipp som hver uke blir lagt ut på seriens nettside. Her blir det også publisert Instagram-bilder og ulike chatlogger i tilknytning til serien. Episodene blir spilt inn bare få uker før visningen, slik at produksjonen og publikum skal kunne eksistere i samme verden. Ergo: er det vinterferie når episoden vises, så har

¹³ 'Nettdrama' refererer til at det er en dramaserie som også utnytter Internett som fortellerplattform (Sundet, 2017).

karakterene i *Skam*-universet også vinterferie. Sanntidspubliseringsen¹⁴ i *Skam*-universet bidrar på den måten «(...) til at seerne får ytterligere identifikasjon med karakterene. Ikke bare ser vi verden gjennom deres øyne, men vi gjør det også tidsmessig sammen med dem (Sundet, 2017).

Julie Andem står for både manus og regi. Hun har tidligere erfaring fra NRK Super gjennom blant annet *Jenter* og *Mia*, to serier med litt yngre målgrupper. *Skam* handler om en vennegjeng som går på Hartvig Nissen videregående skole i Oslo. I seriens første sesong er ungdommene førsteklasinger, mens fjerde og siste sesong følger vennene gjennom det avsluttende semesteret av andre klasse. Serien har fått både ris og ros for å inneholde skildringer som omhandler vennskap, overgrep, voldtekt, psykisk helse, seksualitet og religion. Hver av de fire sesongene har én av ungdommene som hovedperson, og i sesong fire dreier det seg i hovedsak om muslimske Sana Bakkoush, spilt av Iman Meskini. Den fjerde og siste sesongen har fått god kritikk av mange anmeldere, selv om det også har vært kritiske innvendinger mot serien. Aftenpostens Cecilie Asker trillet en sekser på terningen etter siste episode, og omtalte serien som 'tidenes norske tv-serie' (Asker, 2017). Like positiv var ikke VGs anmelder Vilde Sagstad Imeland. Hun ga sesongavslutningen terningkast fire, og hevdet at *Skam* skygget unna viktige problemstillinger i skildringen av hovedpersonen Sana (Imeland, 2017). Redaksjonssjef Håkon Moslet i NRK beskriver Sana på følgende måte: «Hun er en sterk karakter, og kanskje seriens mest fascinerende. Hun har ett bein i norsk og ett i muslimsk kultur. Sana har sin tro samtidig som hun har venner som er opptatte av gutter og festing» (Rushprint, 2017).

Kampen om tungtvannet (2014) er en annen kritikerrost dramaserie. Den ble sendt på NRK 1 i januar og februar 2015. Serien består av seks episoder på 45 minutter hver. Programmet hadde en prislapp på hele 75 millioner, et høyt tall i norsk sammenheng (Furuly, 2015). Regissør Per-Olav Sørensen har bred teater-, film- og tv-bakgrunn, men er i tv-format trolig mest kjent for produksjonen av *Halvbroren* (NRK, 2013) og *Nobel – fred for enhver pris* (NRK, 2016). *Kampen om tungtvannet* har blitt betegnet som en av tidenes norske seersukseer i kategorien tv-drama, er solgt til utlandet og vant hele fem priser under Gullruten i 2015 (Kristiansen, 2015). Anmelderne var også nærmest udelte positive da serien hadde premiere. Torstein Hvattum beskrev den som «Et mektig, filmatisk epos», mens VGs Jon Selås omtalte serien som «Besettende krigshistorie»

¹⁴ Det siktes her til at klipp som er fra mandag kl. 12.00 i serien, blir publisert nettopp mandag kl. 12.00.

(Hvattum, 2015; Selås, 2015). Produksjonsteamet har imidlertid fått kritikk for å være historisk ukorrekt i enkelte deler av sin historiefortelling, noe skaperne av serien heller ikke benektet. De forsvarte imidlertid grepene av kunstneriske hensyn (Mikaelsen, 2015)

Handlingen i *Kampen om tungtvannet* er konsentrert om bakgrunnen for og selve sabotasjeaksjonen på Norsk Hydros fabrikk på Rjukan i februar 1943. Det var en operasjon med norske soldater, ledet av britisk overkommando, som sprengte og ødela fabrikkens og tyskernes tungtvannproduksjon. Tungvannet var regnet for å være viktig i forbindelse med atomforskning og en eventuell produksjon av atomvåpen (Norsk Hjemmefrontmuseum, 2017). Fortellingen starter imidlertid med at tyske Werner Heisenberg får Nobelprisen i fysikk i Stockholm i 1929. Historien følger videre hans arbeid som leder for Tysklands kjernefysiske forskningsprogram, med den påståtte hensikt å utvikle atomvåpen. Serien skifter mellom å følge tyskernes kjernefysiske kappløp og de norsk-britiske anstrengelsene med å hindre nettopp dette, med Espen Klouman Høiner i en sentral rolle som Leif Tronstad. Motstandsmannen Tronstad var svært betydningsfull i arbeidet med å planlegge sabotasjeaksjonen. Mot avslutningen av serien kommer Norsk Hydros fabrikk i gang igjen med tungtvannproduksjon, og de siste begivenhetene dreier seg om aksjonen mot og senkingen av ferja *DF Hydro* i februar 1944. Dette var den siste av tungtvannsaksjonene, og fergen ble senket med hensikt om å stoppe en leveranse til Tyskland. Tyskerne hadde nemlig bestemt seg for å stanse videre produksjon av tungtvann i Norge, og ønsket å overføre produksjonsanlegget og restbeholdningen av tungtvannsholdig lut til Tyskland (Norsk Hjemmefrontmuseum, 2017).

5. Analyse av vignetten fra *Skam*

Jeg vil i dette kapitlet analysere de semiotiske ressursene og det multimodale samspillet i vignetten fra *Skam*, sesong 4, episode 1. Det vil først bli gitt et sammendrag av analysesekvensen. Deretter vil jeg beskrive den aktuelle kulturkonteksten og situasjonskonteksten. Videre vil jeg strukturere analysen av de visuelle semiotiske ressursene og musikken gjennom de tre metafunksjonene. Til slutt vil jeg studere vignettens multimodale samspill, samt drøfte merkevarebyggingen og det estetiske uttrykket i vignetten.

5.1 Sammendrag

Vignetten har en total varighet på 48 sekunder og består av 27 kamerainnstillinger. Den kan klassifiseres som et ornament på bakgrunn av sin stiliserte utforming. Det skiller den fra de ni andre vignettene i *Skams* sesong fire, som alle er relieffer. De andre vignettene oppsummerer dermed episoden de etterfølger til en identisk kjenningsmelodi. Trolig skyldes denne forskjellen at åpningsvignetten har en spesiell rolle i den nye sesongen. Den første vignetten skal gi særlig viktige tematiske signaler og fange seerens oppmerksomhet, men spiller samtidig en viktig rolle i merkevarebyggingen av serien og sesongen. Det er sannsynligvis også en stor del av grunnen til at vignetten og dens uttrykk skiller seg fra de andre vignettene i samme sesong.

Vignetten starter med et ultratotalt bildeutsnitt fra en trikkestasjon i Oslo hvor mennesker beveger seg i flere retninger. Bildene akkompagneres umiddelbart av en røff og rytmisk elektronisk musikk. Man rekker akkurat å legge merke til tidsforlengelsen i bildet, som også er gjennomgående i hele vignetten, før det hurtig kryssklippes til et nærbilde av en Donald Trump-tale. Det klippes deretter lynhurtig tilbake til det ultratotale bildeutsnittet fra trikkestasjonen, hvor et svakt overvinklet kamera kjører sakte i høyre retning. Klipperytmen i vignetten er på dette tidspunktet svært hurtig, og det kryssklippes videre til et bilde som gir et glimt av mennesker på flukt over et gjerde. En ny kamerainnstilling viser deretter et totalbilde av en joggende kvinne og en sittende uteligger på fortauet i en sentrumsgate. Kvinnen beveger seg sakte i høyre retning grunnet tidsforlengelsen. Kameraet er igjen svakt overvinklet og kjører sakte i høyre retning. Kanskje begynner noen seere å ane konturene av den trikketuren man er en del av.

Klipperytmen gir imidlertid ikke tid til mange pauser, og det klippes videre til en ny innstilling med et ultratotalt bildeutsnitt fra Karl Johans gate. Vignetten, som ennå bare vart noen få sekunder, kryssklippes deretter til et glimt fra et krigsherjet og utbombet

område, før man igjen er tilbake med et svakt overvinklet kamera og ultratotalt bildeutsnitt i Karl Johans gate. Det klippes videre til en ny sentrumsgate hvor en trikk kommer kjørende fra høyre mot venstre, og mens det samme svakt overvinklede kameraet kjører i retning høyre, begynner det å bli tydelig at man er deltaker på en trikketur. Musikken, stadig preget av et rytmisk og røft elektronisk lydbilde, fortsetter utfortrødent videre i en melodi preget av en gjentakende synthetizer-melodi med orientalske assosiasjoner, mens det foreløpig ikke er introdusert noen vokalstemme. Det klippes så til et halvtotalt bildeutsnitt av mennesker i et lyskryss. Klipperytmen er blitt roligere, og det klippes til et nærbilde av hovedperson Sana i det musikken blir tilført en direkte og relativt intens vokalstemme. Innstillingen, vignettens lengste, følger Sana i flere sekunder, og selv om hun aldri direkte møter seerens blikk, flytter hun blikket mot høyre og blunker med øynene. Vokalistene synger samtidig «None of these boys can dance. Not a single one of them stand a chance». Det klippes deretter til to ulike innstillinger som seeren bare kan se skimtvist. Den første kamerainnstillingen viser et nærbilde av et grafisk bilde med en kvinne iført en hijab utformet som det amerikanske flagget. Neste innstilling viser en kvinne som holder opp et klesplagg mot en noterende politimann. Bildeutsnittet er halvnært og viser at kvinnens hode er sensurert. Vokalistene synger seg videre i teksten mens den elektroniske musikken og melodien fortsetter, og det klippes tilbake til en sentrumsgate i Oslo.

Kameraet er igjen svakt overvinklet og det halvtotale bildeutsnittet viser mennesker som går på et fortau i en sentrumsgate. Innstillingen varer lengre enn de foregående, og en gående kvinne i bunad fungerer som et blikkfang mens kameraet stadig kjører i bevegelse mot høyre. Neste kamerainnstilling er fra et trikkestop. Mennesker venter på trikken og beveger seg i ulike retninger, mens det overvinklede kameraet sakte kjører mot høyre. Det klippes deretter til et totalbilde av en soldat og en traktor som beveger seg mot høyre, før det kryssklippes til et ultratotalt bilde av et militærkjøretøy som avfyrer en rakett. Samtidig tiltes kameraet nedover, før det hurtig klippes videre til en ny sentrumsgate. En dame beveger seg mot høyre, og en mann vender kroppen og blikket i samme retning.

Klipperytmen er nå noe roligere, og det klippes til en innstilling med et halvnært bildeutsnitt av en mann sittende på en benk. Han ser mot høyre, og det svakt overvinklede kameraet kjører i samme retning hvor det passerer en annen mann på fortauet. I neste innstilling får vi se et halvnært bildeutsnitt av to gutter som sammenligner magemuskler på fortauet. Den rolige klipperytmen fortsetter og innstillingen holdes noen sekunder, før

det klippes til et nærbilde av hovedperson Sana. Hun løfter på hodet samtidig som vokalisten synger «None of them make me feel anything», og det klippes tilbake til guttene på fortauet. Den ene gutten løfter opp t-skjorten og klapper seg på magen med hånda, før kameraet panoreres sakte mot venstre og gjør den nakne magen til et blikkfang. Det klippes til en ny innstilling med et halvnært bildeutsnitt av guttene som beveger armene litt idet de sammenligner magemuskler. Vokalistens stemme er nå borte, men melodien tiltar i intensitet idet det klippes til et nytt nærbilde av Sana. Hun senker og fokuserer blikket, mens musikken intensiveres ytterligere gjennom at lydbildet er uklart og skurrete, samt tilført en diffus vokalstemme. Det klippes tilbake til guttene på fortauet, og nærbildet zoomer langsomt inn mot en bar mage som vender seg mot kameraet. I neste innstilling viser nærbildet at den ene gutten slår på magen til den andre, og det klippes tilbake til et nærbilde av Sana som smiler svakt mens hun observerer guttene. Musikken blir stadig mer intens, før både den og vignetten brytes av gjennom en naturalistisk lyd (bønnerop) fra Sanas mobil.

5.2 Kulturkontekst og situasjonskontekst

Det kan være nyttig å drøfte hvilken kulturkontekst, eller hvilke overordnede kulturelle rammer, som vignetten er skapt i forbindelse med, jf. det sosialsemiotiske synet på meningsskaping. Serien og vignetten ble både produsert og vist i første halvdel av 2017. Hovedpersonen i både sesong fire og vignetten er muslimske Sana. Norge har gjennom flere tiår tatt imot innvandrere fra ulike steder i verden, og det bor nå nærmere 900 000 personer i Norge som er innvandrere eller er norskfødte med innvandrerforeldre. I Oslo, settingen hvor vignetten utspiller seg, har om lag hver tredje person innvandrerbakgrunn (SSB, 2017).

Muslimere, både i Norge og ellers i verden, har de seneste årene måtte håndtere mange kritiske røster omkring islam som religion. Det offentlige ordskiftet har ikke blitt mildere som en følge av en rekke internasjonale terroraksjoner i nyere tid, mange av dem utført av mennesker som hevdet å handle i islams navn og tjeneste. Internasjonalt vakte det også stor oppmerksomhet da Donald Trump, USAs president fra januar 2017, valgte å signere et innreiseforbud for mennesker fra seks i hovedsak muslimske land. Den politiske debatten nasjonalt og internasjonalt har også vært sentrert omkring flyktningkrisen og borgerkrigen i Syria. Ulike politiske grupperinger har til tider debattert heftig over i hvilken grad Norge bør åpne grensene for syriske flyktninger. *Skam*-vignetten er på mange måter skapt i en kulturkontekst hvor Norge i hovedsak er et trygt

og godt sted å være, men samtidig et land hvor ordskiftet som gjelder muslimer og innvandring har blitt tøffere de seneste årene.

Jeg går nå videre til å drøfte den konkrete konteksten, situasjonskonteksten, som vignetten ble skapt i relasjon med. Til dette arbeidet vil jeg anvende de tre presenterte kategoriene felt, relasjon og mediering. Felt dreier seg om hva slags type aktivitet og emne som finner sted (Maagerø, 1998, s. 37). *Skam*-vignettens rolle i den nye sesongen er trolig å fange publikums oppmerksomhet og interesse. På den måten ønsker skaperne av vignetten å føre seeren inn i den fiktive verdenen ved å bli bedre kjent med seriens hovedkarakter Sana, settingen Oslo og gi tematiske signaler om hva sesongen skal dreie seg om. Relasjonen i situasjonskonteksten handler om de sosiale båndene mellom de som deltar i kommunikasjonen (Maagerø, 1998, s. 37). Forholdet mellom produsentene av tv-vignetten og tilskueren kan beskrives som asymmetrisk. Det har sammenheng med at seeren ikke har noen reell mulighet til å virke inn på utformingen av vignetten. Seeren tilbys likevel en uformell tilskuerrolle med mulighet for innblikk i hovedpersonens tanker og følelser. Det kan dermed karakteriseres som en intim relasjon som forutsetter følelsesmessig engasjement og hyppig kontakt, jf. Maagerø 2005, s. 48 Den tredje dimensjonen i situasjonskonteksten er medieringen i teksten. Det dreier seg om hva slags medium og kanal teksten er skapt i (Berge, 1998, s. 26). Serien er i utgangspunktet en nettdramaserie som er blitt til i et samarbeid mellom NRK Super og radiokanalen NRK P3¹⁵. *Skam* er åpent tilgjengelig via NRKs og seriens nettside for alle med internettilgang, men har også blitt sendt på linær-tv. Formatet nettdramaserie gir trolig produsentene bak serien noe mer valgfrihet enn linær-tv, for eksempel ved valg av format. Medieringen gir også mulighet til å formidle mening gjennom en hel rekke ulike modaliteter som bilder, bevegelser, musikk, skrift, effektlyder og tale.

5.3 Tv-bildenes meningspotensial

Jeg vil i denne delen ta for meg meningspotensialet i tv-bildene i vignetten. Analysen vil drøfte følgende semiotiske ressurser: *setting*, *bildekomposisjon*, *bildeutsnitt*, *kameravinkel*, *blikk*, *klipping* og *klippertype*.

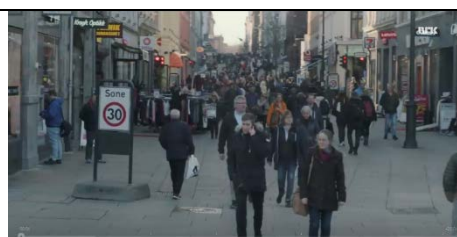
¹⁵ NRK P3 har først og fremst ungdom og unge voksne som målgruppe.

5.3.1 Tv-bildenes ideasjonelle metafunksjon

Ideasjonell mening handler ifølge Engebretsen (2013, s. 16) «(...) om ytringens potensialer for å representere vår erfarte verden, det vil si dens måte å omtale ulike temaer på». I den sammenheng spiller settingen i tv-vignetter en viktig rolle for å påvirke hvordan leseren tolker representasjonen av aktører og objekter i de levende bildene. Settingen er ofte mer enn bare et bakteppe for selve handlingen, og kan fungere som en symbolsk utvidelse av tema og karakteristikk. Slik kan tilskueren få mye informasjon gjennom settingen (Giannetti, 2011, s. 303). Flertallet av de 27 kamerainnstillingene i vignetten er bilder fra ulike sentrumsgater spredt omkring i Oslo. Menneskene man blir presentert for er relativt godt påkledd med tykke jakker, skjerf og luer, noe som kan indikere at det er tidlig vår, senhøst eller vinter. Med tanke på at *Skam* ønsker å plassere episodene i samme tidsepoke som virkeligheten, er det mest grunn til å tro at det dreier seg om tidlig vår. Alle bildene fra Oslo har godt med lys, og det ser ut til å være ganske midt på dagen. For de som er godt kjent i byen, er det kanskje mulig å registrere innstilling 1 og 3 som området rundt Majorstuen T-banestasjon, mens kamerainnstilling 6 og 8 kan av mange trolig gjenkjennes som Karl Johans gate.

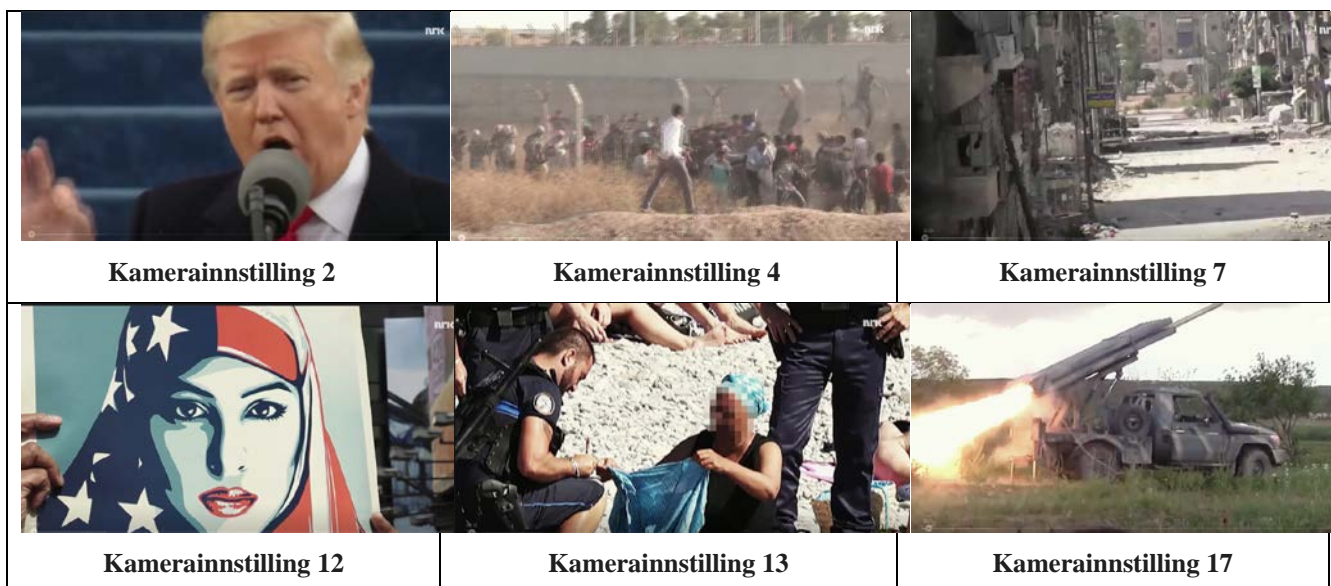


Kamerainnstilling 1



Kamerainnstilling 8

Flere av de andre innstillingene viser også steder som er mulig å gjenkjenne langs trikkelinjen i Oslo, uten at jeg tilskriver noen av disse stedene noen spesiell tematisk eller symbolsk betydning. Jeg tolker det likevel som at settingen gjør det klart at hoveddelen av handlingen i serien vil utspille seg i det urbane miljøet i Oslo. 6 av de 27 klippene bryter imidlertid med Oslo som setting. Kamerainnstilling 2 gir et glimt av Donald Trump som taler, mens innstilling 4 ser ut til å være mennesker på flukt over et gjerde. Videre får man også se et skimt av et krigsherjet og utbombet område i innstilling 7, en kvinne med hijab utformet som det amerikanske flagget i innstilling 12, før det er en kvinne med sensurert ansikt som holder opp et plagg mot en politimann i innstilling 13. Det siste bruddet med Oslo som setting kommer i innstilling 17, hvor man i et kort gløtt kan se en rakett avfyres fra et militærkjøretøy.



Bruddet med Oslo som setting har trolig en viktig utvidende tematisk og symbolsk funksjon. Ettersom både vignett og setting i mange tilfeller fungerer som en inngang til tema og atmosfære i tv-serier, er det grunn til å tro at handlingen i Skam også vil dreie seg om enkelte overgripende problemstillinger knyttet til flyktninger, krig og religion. To av kamerainnstillingene som bryter med Oslo som setting vekker assosiasjoner når det gjelder president Donald Trump og USA. Med utgangspunkt i kultur- og situasjonskonteksten, streifer mine tanker innom president Trumps innreiseforbud for personer fra flere muslimske land. Det underbygges av at forbudet var særlig omtalt i mediene i perioden hvor vignetten og serien ble produsert. De andre fire innstillingene vekker følelser og tanker omkring Syrias borgerkrig og flyktningkrise. Glimtet av kvinnen og politimannen på noe som ser ut til å være en strand, sender tankene i retning av at hun er en båtflyktning som etterlyser noen som står henne nær. Settingen i vignetten har i mine øyne en viktig tematisk og symbolsk funksjon, ikke minst gjennom kontrastene som presenteres. På mange måter antyder settingen at sesong fire vil bidra med skildringer om hvordan det er å være flyktning, muslim eller annen type minoritet i Norge og vesten.

Jeg vil videre se på representasjonen i tv-vignetten, og dermed fokusere på hvordan de handlende og ikke-handlende deltakerne framstilles. Det vil naturlig nok skje med en særlig oppmerksomhet knyttet til hovedperson Sana. Vignetten inneholder en rekke narrative elementer, og over halvparten av kamerainnstillingene framstiller det som kan karakteriseres som narrative representasjoner. Vignetten har en setting i form av Oslo sentrum og en rekke innstillinger med klare vektorer. Til eksempel er trikketuren, som er gjennomgående i nesten hele vignetten, narrativ i form av sin konstante bevegelse mot høyre. Dette gjelder til eksempel kamerainnstilling 5. Her danner joggerens og trikkens bevegelse en horisontal vektor. Det samme er tilfelle i innstilling 10 hvor trikken sakte

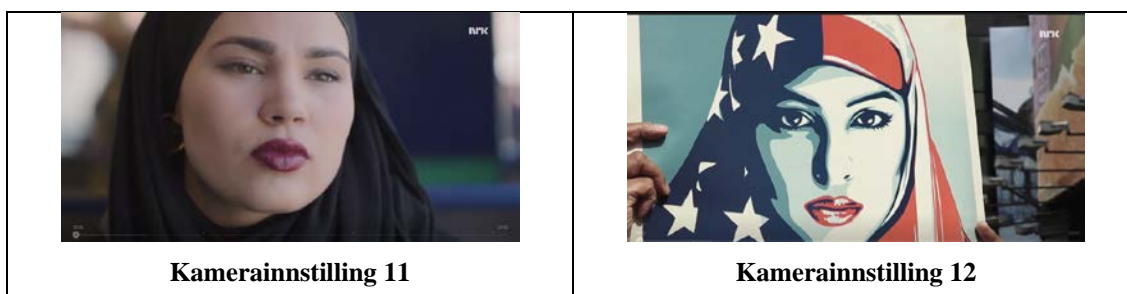
glir bortover ved siden av de ventende personene i lyskrysset.



Innstilling 19 er på sin side et eksempel på hvordan vektorer, i dette tilfellet mannens blick og trikkens bevegelse, knytter deltakerne og det visuelle sammen. Dette forsterkes av at gutten som løfter på t-skjorten danner en vektor når han beveger hånden fram og tilbake på sin egen mage.



Til tross for disse eksemplene på narrative mønstre, er vignetten etter min oppfatning en konseptuell framstilling hvor det narrative og konseptuelle blandes. Kress og van Leeuwen (2006, s. 113) beskriver et lignende tilfelle, sett bort fra ulike modaliteter, på følgende dekkende måte: «In both the picture and the words, the writer blends the conceptual and the narrative or, rather, narrativizes the conceptual». Jeg vurderer hovedessensen i vignettens framstilling til å være Sana og hennes tilstand. Det som står i sentrum kan sies å være følgende: Hvem er Sana og hva er hennes egenskaper? Dette synliggjøres til eksempel i kamerainnstilling 11 og 12.



Det grafiske bildet i innstilling 12 bidrar til å skape en forestilling om hvem Sana er. Bildet vises bare i et kort glimt, men har en viktig symbolsk verdi ut fra sammenhengen i vignetten. Hijaben i de amerikanske fargene er framtreddende i form av størrelse og farge, og får fram klare kulturelle assosiasjoner, spesielt sett i sammenheng med at Donald

Trump er avbildet i kamerainnstilling 2. Hodeplaggene til Sana og den avbildede kvinnen kan beskrives som attributter, i likhet med Sanas mørke klesdrakt. Hijabene og klesdrakten har en viktig symbolsk verdi i form at de tydeliggjør at Sana har en sterk muslimsk identitet, og blir gjort framtrødende gjennom nærbilder (Sana) og farge (den amerikanske hijaben). Bildene og attributtene gir meg som seer en følelse av at Sana har et politisk budskap, og de vekker assosiasjoner til at hun har tanker og meninger om Trumps uttalelser og handlinger når det gjelder muslimer. Nærbildene av Sana er etter min oppfatning de mest framtrødende bildene i vignetten, noe som støtter opp under synet på vignetten som en konseptuell framstilling. Bakgrunnen i nærbildene er enkel og nøytral, dybden i bildet er redusert, mens kameravinkelen er frontal uten at Sana direkte møter seerens blikk. Sammen medvirker dette til at framstillingen av Sana blir generell, dekontekstualisert, tidløs og konseptuell, mens settingen i vignetten gir seeren informasjon om seriens tematikk, miljø og atmosfære.

5.3.2 Tv-bildenes mellompersonlige metafunksjon

Den mellompersonlige metafunksjonen dreier seg om ytringens mulighet til «(...) å etablere, synliggjøre eller endre de sosiale relasjonene mellom aktørene som er involvert i kommunikasjonshandlingen» (Engebretsen, 2013, s. 16). Bildeutsnitt er en semiotisk ressurs som kan bidra til å påvirke relasjonen mellom seer og aktører på tv-skjermen. Utsnittet er definert som de elementene som er inkludert i selve rammen på skjermen, og dreier seg om avstanden mellom kameraet og motivet (Giannetti, 2011, s. 9). *Skam*-vignetten inneholder et variert utvalg av bildeutsnitt, men har en overvekt av ultratotale bildeutsnitt (8 stk.) og nærbilder (8 stk.). Valget av ultratotale bildeutsnitt bidrar til å framheve settingen, og dermed også vignettens stemning og atmosfære. Den store avstanden mellom mange av de avbildede menneskene og kameraet, gir et viktig signal om relasjonen mellom seeren og menneskene i bildet. Det ultratotale utsnittet gjør at seeren blir lite engasjert i de avbildede personene, og relasjonen oppleves som lite intim, jf. kamerainnstilling 1 og 9. I stedet får tilskueren en observerende rolle med liten grad av identifikasjon, og de avbildede personene blir i slike utsnitt framstilt som tilfeldige personer som vi ikke kjenner, jf. Skovholt og Veum (2014, s. 107). Det er også på mange måter naturlig at regissøren har valgt et nært bildeutsnitt av hovedperson Sana. Hun er den eneste karakteren fra vignetten som har en rolle i selve tv-serien. I motsatt fall ville et intimt nærbilde av en tilfeldig forbigående kunne gitt uheldige signaler til

tilskueren, som da ville forsøkt å tolke og forstå sin relasjon til vedkommende. I ytterste konsekvens kunne et slikt valg skremt vekk seeren:

'Close personal distance' is the distance at which 'one can hold or grasp the other person' and therefore also the distance between people who have an intimate relation with each other. Non-intimates cannot come this close and, if they do so, it will be experienced as an act of aggression (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 124).



Hovedperson Sana er med i bilderammen i fire av kamerainnstillingene, og er i samtlige innstillinger filmet med nærbilde. Hensikten er trolig å skape en tett og intim relasjon mellom seeren og Sana. En slik relasjon kan igjen bidra til å gjøre tilskueren mer engasjert og involvert i vignetten og tv-serien. Et nærbilde gir også seeren mulighet til å studere om Sana gir uttrykk for følelser eller psykologiske forhold. I kamerainnstilling 11 og 21 har Sana et noe avvisende og alvorlig ansiktsuttrykk, mens hun i kamerainnstilling 24 har snudd hodet i en mer interessert posisjon. Idet vi ser nærbildet av Sana i vignettens siste innstilling, kan det skimtes et smil i munnviken mens hun betrakter de nakne magene til guttene på fortauet. Det diskre smilet ville neppe vært tilgjengelig for tilskueren ved bruk av et ultratotalt eller halvttotalt bildeutsnitt.



Vignetten inneholder også enkelte halvtotale, totale og halvnære bildeutsnitt. Disse bildeutsnittene anser jeg for å være av mindre betydning for meningsskapingen i vignetten, og jeg forflytter meg derfor videre til analyse av vignettens kameravinkler.

Kress og van Leeuwen (2006, s. 129) understreker at valget av kameravinkel kan

spille en viktig rolle i å posisjonere seeren: «Producing an image involves (...) the selection of an angle, a ‘point of view’, and this implies the possibility of expressing subjective attitudes towards represented participants, human or otherwise». Machin (2011, s. 113) presiserer imidlertid at det ikke er meningen ved kameravinklene som kan beskrives, men deres meningspotensial. Flertallet av kamerainnstillingene i vignetten er filmet med et svakt overvinklet kamera. Det skyldes trolig i hovedsak at seeren skal leve seg inn i illusjonen av å være om bord på en trikk. Regissørens utbredte bruk av overvinklet kamera er trolig også et bidrag til å gi seeren bedre oversikt over vignettens setting og miljø, jf. kamerainnstilling 8 nedenfor. Et overvinklet kamera kan på generelt grunnlag sies å redusere betydningen av de avbildede personene (Giannetti, 2011, s. 13). Menneskene som avbildes i vignetten, foruten Sana, har ingen sentral rolle i selve serien. Det er derfor grunn til tolke det overvinklede kameraet som et uttrykk for personenes manglende betydning for vignetten .



Alle de fire kamerainnstillingene med Sana viser hovedpersonen i normalperspektiv. Å avbilde personer i normalperspektiv er ofte et forsøk på å gi seerens opplevelse et nøytralt utgangspunkt. Sana er sannsynligvis avbildet i normalperspektiv for å signalisere likhet i relasjonen til seeren. Guttene som introduseres i siste del av vignetten er avbildet i henholdsvis normalperspektiv og med skråvinklet kamera. Det mest interessante bidraget til meningsskapingen i vignetten er etter min mening de skråvinklede kamerabildene i kamerainnstilling 25 og 26.



Trolig er hensikten med det skråvinklede kameraet å gi seeren inntrykket av å se det hovedperson Sana ser. Det underbygges av at Sana i innstilling 27 har hodet litt på skrå. Disse innstillingene kan bidra til å styrke relasjonen til seeren gjennom å skape en illusjon av å få et innblikk i Sanas indre verden. Det er i tillegg mulig å tolke det skråvinklede

kameraet som en spenning eller uro i scenen. Spenningen kan sees i sammenheng med den muslimske representasjonen av Sana og den vestlig orienterte framstillingen av de avbildede guttene. Både klær og utseende tyder på at de er etnisk norske, og at de på denne måten fungerer som en kontrast til Sana.

Mens bildeutsnitt og kameravinkel kan bidra til å posisjonere seeren, kan blikk som semiotisk ressurs bidra direkte til å påvirke relasjonen til tilskueren. Kress og van Leeuwen (2006) skiller som nevnt mellom 'krevende' og 'givende' i kategoriseringen av blikk og bilder. 26 av de 27 kamerainnstillingene kan beskrives som 'givende'. Det innebærer at bildene ikke har noen direkte blikkontakt mellom skjermens aktører og seeren. Årsaken er trolig at innstillinger med en direkte blikkontakt ville vært i konflikt med og forstyrret tilskuerens observerende rolle i den konseptuelle framstillingen. En direkte blikkontakt ville også brutt med normen i tv-sammenheng. Etter min oppfatning underbygger den manglende blikkontakten følelsen av å være deltaker på trikketuren sammen med Sana. Bildene innbyr til ettertanke, og den indirekte kontakten eksponerer en sårbarhet hos Sana gjennom de ulike kontrastene som blir presentert. Som Kress og van Leeuwen (2006, s. 123) påpeker: «When images 'offer', they primarily offer information». Seeren tilbys i vignetten informasjon om Sanas syn verden, noe man får ved å være observatør gjennom bildene man blir presentert for.

Vignetten inneholder kun én innstilling med direkte blikkontakt, og som dermed kan kategoriseres som 'krevende'. I kamerainnstilling 12 får man i et ytterst kort glimt se et grafisk bilde av en kvinne med hijab i amerikanske farger. Blikket til den avbildede kvinnen adresserer og kontakter seeren, og er et brudd med den ellers observerende tilskuerrollen i vignetten. Trolig er det også mye av grunnen til at kamerainnstillingen har så kort lengde. Innstillingen kan gi inntrykk av at den er et innblikk i Sanas indre verden. Det er nærliggende å forstå uttrykket som indre, subjektive bilder når sammensetningen av bilder og lyder ikke lenger ligner på virkeligheten, jf. Engelstad og Tønnessen (2011, s. 13-14). Den direkte blikkontakten og frontale kameravinkelen med den avbildede kvinnen i amerikanskfarget hijab, forsterker sammen graden av involvering og spenning i vignetten:

The full-front position is the most intimate – the character is looking in our direction, inviting our complicity. In most cases, of course, actors ignore the camera – ignore us – yet our privileged position allows us to observe them with their defenses down, their vulnerabilities exposed (Giannetti, 2011, s. 75).



Kamerainnstilling 12

Blikket til kvinnen er ganske alvorlig og kaldt, og jeg tolker det som at seeren blir bedt om å relatere seg til henne. Den påstanden kan underbygges av at den avbildede kvinnen virker å være en del av Sanas og hennes indre liv. Bildeutsnitt, kameravinkel og blikk virker sammen og posisjonerer seeren i en observerende rolle, men samtidig med en nærhet til hovedperson Sana. Nærheten konstrueres i hovedsak gjennom de nære bildeutsnittene, mens den i hovedsak nøytrale kameravinkelen gir seeren selv muligheten til å danne seg et inntrykk av de avbildede personene. Normalperspektivet av Sana gir også uttrykk for en jevnbyrdig relasjon til seeren. Med unntak av innstilling 12 styrker fraværet av direkte blikkontakt tilskuerens observerende rolle.

5.3.3 Tv-bildenes tekstuelle metafunksjon

Den tekstuelle metafunksjonen dreier seg om de ressursene som er med på å skape helhet og sammenheng i tv-vignetten, en helhet dannet av flere tekstelementer (Engebretsen, 2013, s. 16). Jeg har valgt å fokusere på venstre-høyre-dimensjonen, og hvordan dette elementet bidrar til meningsskaping og orienterer leseren i vignetten. Hovedessensen i vignetten er på mange måter Sanas opplevelser på trikketuren. Hele trikketuren kan oppfattes som en eneste lang bevegelse fra venstre mot høyre. Denne følelsen underbygges av at et stort flertall av de avbildede menneskene i vignetten forflytter seg i samme retning. I mine øyne er bevegelsen fra venstre mot høyre et helt bevisst grep fra skaperne av vignetten. En viktig grunn er at venstre-høyre-dimensjonen støtter opp under den vestlige leseretningen fra venstre mot høyre. Det innebærer at seerens blikk er med på å gi vignetten et driv framover, noe som bidrar til å skape spenning og engasjement.

Bevegelsen fra venstre mot høyre kan også knyttes til en utbredt assosiasjon som forbinder venstre med fortid, mens høyre assosieres nåtid, jf. Leeuwen (2005, s. 201). Når det gjelder den tekstuelle metafunksjonen, er trolig det viktigste at den gjennomgående bevegelsen mot høyre bidrar til å binde kamerainnstillingene sammen. Til eksempel beveger mennesker seg mot høyre sammen med trikken i innstillingene 5 og 14, mens denne bevegelsen blir brutt i siste del av vignetten (innstillingene 20-27). Her observerer Sana guttene som sammenligner magemuskler, og avslutningen på bevegelsen kan være et uttrykk for at tiden nærmest står stille i denne situasjonen. I forkant av dette bruddet

med retningsmønsteret, er spenningen bygd opp gjennom en kontinuerlig bevegelse. Den manglende bevegelsen i vignettens siste del kan gjøre at tilskueren blir ekstra fokusert på å få med seg innholdet i situasjonen som oppstår.



Klipping er en annen semiotisk ressurs som bidrar til å binde sammen det multimodale uttrykket i tv-vignetter. Hele *Skam*-vignetten kan sies å være en sekvens fordi den innholdsmessig og tematisk er klippet sammen til en helhet. Vignettens meningspotensial påvirkes i stor grad av en metaforisk og tematisk kryssklipping. Det har sammenheng med at mange av kamerainnstillingene ikke hører naturlig sammen i en bilderekke, og seeren må derfor selv lese inn en sammenheng i innstillingene som presenteres.



Den tematiske kryssklippingen gjør seg synlig allerede i vignettens fire første kamerainnstillinger. Åpningsbildet fra trikkestasjonen etterfølges av et glimt av Donald Trump før det klippes tilbake til utgangspunktet. I neste kamerainnstilling ser man deretter et kort glimt fra noe som ligner mennesker på flukt over et gjerde. Den tematiske kryssklippingen fører til at tilskueren selv må lete lete etter en sammenheng i innholdet som blir presentert. Seeren får slik sett et stort handlingsrom. En mulig lesning av bilderekken er at den henviser til Donald Trumps omstridte innreiseforbud. Det synspunktet baserer jeg i stor grad på at *Skam*-vignetten ble utgitt på et tidspunkt hvor innreiseforbudet var mye omtalt i mediene. Tolkningen underbygges også av at episodene

i serien blir produsert kun få uker før de vises, nettopp for å være mest mulig dagsaktuelle. Et annet eksempel på tematisk kryssklipping finner man mellom innstilling 16 og 17.



I venstre billedkant av innstilling 16 kan man så vidt se noe jeg antar er en del av Sanas hijab. Trolig er dette et signal til seeren om at vi ser utsnittet gjennom Sanas øyne. Bildet viser en ubevæpnet norsk soldat som går foran en traktor i Oslo, før det kryssklippes til et militært kjøretøy som avfyrer en rakett. En mulig lesning av dette er at Sana assosierer synet av soldaten med krig, og at vi her får et innblikk i hennes tanker. Begge sekvensene med kryssklipping kjennetegnes av bilder med klare kontraster som tiltrekker seg tilskuerens oppmerksomhet og blikk. Kryssklippingen fungerer på denne måten spenningskapende og bryter opp det som ellers ville vært et mer harmonisk mønster. Vignetten inneholder også to eksempler på metaforisk kryssklipping. Innstillingene av Sana og kvinnen med hijab i amerikanske farger er allerede blitt drøftet i forbindelse med andre semiotiske ressurser. Jeg velger derfor i stedet å se nærmere på kamerainnstillingene 6-8.



Denne sekvensen er skapt ved hjelp av en metaforisk kryssklipping. Innstilling 6 viser Karl Johans gate i Oslo. Deretter klippes det til en svært utbombet gate fra et ukjent sted. I neste innstilling er vignetten igjen tilbake i Karl Johans gate. Bildene er på sett og vis svært like når det gjelder linjeføring og motiv, selv om kontrasten selvsagt er stor mellom den utbombede gaten og Karl Johans gate. Også her fungerer kryssklippingen som et signal til seeren om noe viktig i innholdet. Enkeltvis ville ikke innstillingene hatt samme betydning, men sammen skaper de en ny mening. Den metaforiske klippeteknikken bidrar til at tilskueren igangsetter tanker om tema og budskap i vignetten, i dette tilfellet konsekvensene av krig og bomber.

Tidsforlengelse er også et viktig virkemiddel i vignetten. Denne effekten er

benyttet gjennom hele vignetten, og har etter mitt syn to viktige funksjoner. For det første kan tidsforlengelse brukes “(...) for å beskrive en subjektiv opplevelse (...) av at tiden nærmest står stille” (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 98). En slik tolkning av tidsforlengelsen i vignetten passer godt sammen med den konseptuelle og tidløse representasjonen av Sana. Hele vignetten og trikketuren framstår som Sanas subjektive opplevelse med tanker omkring Oslo og verdenssamfunnet. For det andre kan tidsforlengelse bidra til å markere bevegelser eller spesielle øyeblikk. Selve bevegelsene i vignetten synes på grunn av tidsforlengelsen å vare lenger enn i virkeligheten. Analysen av bildekomposisjonen synliggjorde den framtrepende venstre-høyre-dimensjonen. Tidsforlengelsen bidrar på mange måter til å markere og understreke denne bevegelsen, men først og fremst bidrar den til å understreke betydningen av innstillingene som noe mer enn en vanlig trikketur.

Klipperytme kan bidra til å påvirke seernes opplevelse av tv-bilder. Flere lange innstillinger gir et annet meningspotensiale enn mange korte klipp. *Skam*-vignetten har hele 27 ulike kamerainnstillinger på om lag 48 sekunder, noe som innebærer en hurtig klipperytme. Selve klippingen er mykt og sømløst utført. Det medvirker til at den ikke forstyrrer seerens engasjement, og påvirker tilskueren til å akseptere sammenhenger mellom bilder som ikke har noen naturlig forbindelse. Slik underbygger teknikken den metaforiske og tematiske kryssklippingen i vignetten. Klipperytmen er på mange måter vignettens puls, og første del av vignetten har en svært hurtig puls og klipperytme. De ni første innstillingene går unna på kun syv sekunder, mens kamerainnstilling 11 er vignettens desidert lengste klipp. Hovedperson Sana vises i et nærbilde som varer seks sekunder. Lengden på nærbildet kan sies å være et brudd med den klassiske Hollywood-stilen, jf. Liestøl et al. (2009, s. 57).



Sanas blikk beveger seg på grunn av tidsforlengelsen sakte mot høyre før hun blunker med begge øynene. Den lange innstillingen bryter opp den hektiske, stressende og dramatiske åpningen av vignetten, og bidrar til at tilskueren får tid til å bli kjent med Sanas sinnsstemning og følelser. Lengden på innstillingen understreker således betydningen til hovedpersonen. Klipperytmen øker deretter i takt og tar seg raskt forbi

to nye kamerainnstillinger, mens siste halvdel av vignetten har en vesentlig roligere klipperytme enn den første. Trolig har dette sammenheng med at det meste av den tematiske og metaforiske kryssklippingen foregår i første halvdel, mens det er mer fokus på å bli kjent med Sana og hennes følelser i andre halvdel av vignetten. Bruken av nærbilder og halvnære bildeutsnitt er også mer utbredt, og ofte hører innstillingenes lengde sammen med avstanden på utsnittene, jf. Liestøl et al. (2009, s. 57). Det blir også mer tid og ro for tilskueren til å betrakte og vurdere det Sana ser og opplever, som til eksempel situasjonen med guttene som sammenligner magemuskler. Seeren får dermed mer tid til å leve seg inn og reflektere over innholdet, noe som kan bidra til å gjøre innstillingene mer engasjerende. Klipperytmen har også i mange tilfeller en nær forbindelse til musikken, noe som vil bli drøftet under modalitetenes samspill.

De beskrevne semiotiske ressursene bidrar på forskjellig vis til meningsskapingen. Venstre-høyre-dimensjonen og klipperytmen bidrar i stor grad til spenning og driv framover i vignetten. Kryssklippingen bryter opp og indikerer disharmoni gjennom bruk av ulike kontraster, i tillegg til at den gir rom for tolkning om tema og budskap hos seeren. Tidsforlengelsen bidrar på sin side til å understreke venstre-høyre-dimensjonen og den konseptuelle framstillingen i vignetten. Til sammen skaper dette samspillet mellom de ulike semiotiske ressursene en ny og annen betydning.

5.4 Musikkens meningspotensial

I det videre vil jeg drøfte musikkens meningspotensial i vignetten gjennom enkelte av Wingstedts seks ulike fortellerfunksjoner. Jeg vil også benytte begrepene *rytme*, *melodi*, *harmonikk*, *klangfarge* og *instrumenter*. Musikken i vignetten er skrevet og laget av den svenske artisten Robin Miriam Carlsson, med artistnavnet 'Robyn', i samarbeid med den norske elektronikaduoen Röyksopp. Sangen heter «None of dem» [sic!] og ble utgitt i 2010. Den er følgelig ikke skrevet som en kjenningsmelodi til *Skam*-vignetten, som i stedet bruker et utdrag fra sangens første halvdel¹⁶.

Musikken kan karakteriseres som en minimalistisk og relativt mørk elektronika. Sangen er dermed laget ved hjelp av elektronisk programmerte instrumenter, og kan beskrives som minimalistisk ettersom den kun består av basstromme fra trommemaskin, en gjentakende melodi fra en synthesizer og en direkte, hip-hop-lignende vokal. Melodien fra synthesizeren har en del klang og vekker orientalske assosiasjoner, mens basstrommen

¹⁶ Sangavspillingen i tv-vignetten starter ca. ti sekunder ut i låten.

bidrar til en tung og hard rytme. Klangfargen kan beskrives som mørk, og sangen er drevet og bundet sammen av rytmen. I siste del av utdraget blir lydbildet mer uklart, hektisk og stressende. Det kommer så inn en ukjent og uklar vokal før vignetten avsluttes.

5.4.1 Musikkens ideasjonelle metafunksjon

Jeg vil herunder analysere musikken i vignetten med fokus på den informative og deskriptive fortellerfunksjonen. I tillegg vil jeg studere sangteksten med vekt på ordvalg og representerte deltakere. Musikkens elektroniske lydbilde vekker assosiasjoner til en moderne tidsepoke, ikke minst på grunn av den framtreddende synthesizeren: «A synthesizer sound was associated with modernity, the technical and dehumanised in the music of the 1980s» (Machin, 2010, s. 121). Til tross for at hverken elektronisk musikk eller bruk av synthesizer lenger er nyskapende, har en slik musikk fortsatt en tilknytning til det moderne ved samfunnet. Den elektroniske musikken er trolig valgt for å underbygge representasjonen av et moderne, urbant og hipt ungdomsmiljø. Det er i mine øyne spesielt klangfargen i musikken som bidrar til å plassere vignetten i en moderne tidsepoke, og da spesielt bruken av synthesizer og programmerte instrumenter. Den tøffe og harde rytmen i musikken er også med på å sannsynliggjøre et røft og urbant miljø. Dissonansen mellom vokalen og arrangementet med instrumenter er illevarslende, og skaper en følelse av at verden som presenteres har en skyggeside. Den manglende harmonien kan gi inntrykk av at det er noe som ikke stemmer i universet vi introduseres for.

Denne framstillingen av verden blir forsterket gjennom sangteksten. Det framstår som at teksten gir innblikk i Sanas tanker om verden, og den spiller dermed på lag med den røffe melodien. Gjentakende bruk av det negativt ladde ordet 'None' er med på å få fram Sanas holdning, som i frasene «None of these boys can dance» og «None of them make me feel anything». Disse frasene forsterker motsetningene mellom Sana og de vestlige guttene hun ser i siste del av vignetten. Linjen «All of them girls a mess» er med på å etablere en tydelig kontrast mellom Sana og andre jenter, som i motsetning til aktive Sana blir presentert som passive deltakere. Sangteksten framstår på denne måten som Sanas indre monolog, og den medvirker til å beskrive Sanas verdensbilde og etablere kontraster til vestlige gutter og jenter. Innsikten tilskueren får i Sanas tanker kan sies å være en del av den informative fortellerfunksjonen, mens beskrivelsen av jenter og gutter kan sees i sammenheng med den deskriptive fortellerfunksjonen.

5.4.2 Musikkens mellompersonlige metafunksjon

I dette avsnittet vil jeg vurdere musikkens meningspotensial i henhold til den emotive fortellerfunksjonen. En av tv-vignettenes viktigste funksjoner er å etablere en følelsesmessig stemning for tv-serien og skape en emosjonell reaksjon hos seeren, jf. Bednarek (2014a, s. 129). Musikken i *Skam*-vignetten formidler det som oppleves som en negativ følelse om verden og de tilfeldige menneskene som avbildes. Dissonansen mellom vokalen og instrumenteringen oppretter en viss distanse mellom tilskueren og de vilkårlige menneskene man møter. Denne følelsen forsterkes til eksempel gjennom den harde og tøffe basstrommen: «Drums can be swept lightly with brushes, played with crashing abandon, or firmly but tidily. All these can bring associations of emotions and attitudes» (Machin, 2010, s. 126). Mangelen på smidighet og orden mellom vokal og melodi, i kombinasjon med den røffe rytmen, skaper konnotasjoner til en verden hvor noe ikke er som det skal: «This kind of roughness can be associated with wear and tear, so connoting a world that is not pure where clean emotions can be expressed but one that is worn and dirty» (Machin, 2010, s. 123).

Musikken bidrar til å danne en avstand som gir seeren mulighet og anledning til å reflektere over bildene. Slik kan seeren forberedes og gis frampek til kommende hendelser i serien. Musikken antyder en potensiell konflikt mellom Sana og det vestlige samfunnet hun lever i, for eksempel ved at den beskriver hennes relasjon til gutter. Sangteksten uttaler eksplisitt om gutter at «Not a single one of them stand a chance». Dette gir tilskueren innsikt i Sanas verden og kan bidra til å skape sympati for hennes syn. Teksten i sangen skaper en kontrast mellom et 'oss' og et 'dem', noe som styrker relasjonen til Sana. Den tøffe og urbane musikken kan også forsterke forholdet til de leserne som kjenner seg som en del av denne verdenen. En gjenkjennende følelse kan føre til at tilskueren i større grad kan relatere seg til Sanas og hennes opplevelser.

Musikken i vignetten skaper en urovekkende følelse hos tilskueren, men styrker samtidig innsikten i hovedpersonens tanker. Den innbyr også til å skape en relasjon gjennom at man får sympati for Sanas verdensbilde. Spenningen i musikken bidrar helhetlig i mine øyne til at tilskuerens oppmerksomhet skjerpes, og den gir en stressende og urolig følelse til den verdenen man blir kjent med.

5.4.3 Musikkens tekstuelle metafunksjon

Musikkens tekstuelle metafunksjon dreier seg om hvordan musikken kan operere som kohesjonselement. Vignetten består som tidligere beskrevet av svært mange innstillinger

og har et høyt klippetempo. En av musikkens viktigste roller er derfor å skape sammenheng i det visuelle kaoset, et aspekt Wingstedt (2012a, s. 174) forklarer slik: «Musikkens förmåga att skapa kontinuitet och framåtrörelse bidrar med stadga och struktur som gör att ett berättande fokus kan bibehållas». I vignetten er det altså i svært stor grad musikken som binder sammen det multimodale uttrykket gjennom å fungere som en 'lydbro'. Det innebærer at lyden ikke brytes samtidig som kamerainstillingene veksler. Et sentralt argument for musikkens viktige rolle som 'lydbro' i vignetten finner man i vignettens avslutning. Jeg tolker det som at vignetten avsluttes i det musikken som 'lydbro' blir brutt av bønneropet fra Sanas mobil. Lyden kan betegnes som en naturalistisk lyd, og slike lyder har ofte til hensikt å skape en nærhet til virkeligheten og er et forsøk på normalitet, jf. Maagerø og Tønnessen (2014, s. 39). I vignetten bidrar den naturalistiske lyden til å avslutte 'lydbroen' og vignetten, og markerer dermed at Sana trer ut av vignettens tanker og inntrykk.

5.5 Multimodalt samspill

Jeg vil videre ta for meg det multimodale samspillet mellom musikk, bilde og verbalspråk (sangtekst) i vignetten. Bildene og musikken er etter mitt syn de to modalitetene som tiltrekker seg mest oppmerksomhet i vignetten. De har således mest 'salience, selv om bildet må sies å være modaliteten med aller størst funksjonell vekt. Det har sammenheng med at musikk har et abstrakt innhold, og har en medfortellende og kommunikativ funksjon i samspill med andre semiotiske ressurser, jf. Wingstedt (2012, s. 161). Han viser derfor til at det ofte er bildet som fanger oppmerksomheten når man ser på tv, mens musikkopplevelsen mange ganger foregår på et ubevisst nivå. Et avgjørende aspekt er også at hovedperson Sana ikke ville vært framtredd uten bildemodaliteten, siden musikken først representerer henne sammen med bildene. Dette aspektet ved lyd understrekes også av Maagerø og Tønnessen (2014, s. 39): «All lyd skaper mening og har sine muligheter og begrensninger gjennom andre modaliteter».

Den multimodale kohesjonen i vignetten kjennetegnes i stor grad av en perseptuell ekvivalens mellom bildene og musikken. Bildenes og musikkens rytme passer sammen, noe som også underbygger påstanden om at de to modalitetene bidrar til å forsterke hverandre. For tilskueren betyr dette at sammenhengen mellom bilde og musikk framstår som naturlig, selv om det i dette tilfellet er musikk som ikke er laget spesifikt til vignetten og tv-serien. Det finnes imidlertid noen sekvenser i vignetten hvor sangteksten både utvider og motsier bildene som tilskueren blir presentert for. Sangteksten bidrar til

å utvide samspillet med bildene ettersom vokalstemmen oppleves som et innblikk i Sanas tanker. Til eksempel forteller den at Sana tenker negativt om andre jenter, uten at det direkte kan tydes ut fra bildene: «All of them girls a mess. I've seen it all before, I'm not impressed». På et punkt i vignetten oppleves det også som at sangteksten motsier bildet. I vignettens siste innstilling smiler Sana mens hun ser på guttene, selv om vokalstemmen akkurat har sunget «None of dem [sic!] make me feel anything». Dette er et eksempel på multimodalt samspill som bidrar til å skape en annen mening enn modalitetene ville gjort hver for seg.

Modalitetene i teksten har enkelte mekanismer som i stor grad bidrar til multimodal kohesjon. Det gjelder til eksempel relasjonen mellom settingen i bildene og den informative funksjonen i musikken, i hovedsak representert av klangfarge og instrumenter. Den urbane og tidsmessige settingen i bildene underbygges av et trendy lydbilde med elektroniske instrumenter og moderne klang. Sammen representerer de tre elementene et tidsriktig, urbant og ungdommelig kulturelt miljø. Settingen i bildene er også nært knyttet til den emotive funksjonen ved musikken. Det hører først og fremst sammen med dissonansen mellom vokalstemmen og melodien. Samspillet bidrar til et inntrykk av en verden og atmosfære preget av røffhet og manglende harmoni. Denne stemningen støttes opp av sangteksten som henter om en konflikt mellom Sana og verdenen hun lever i. Det er ellers en nær sammenheng mellom kryssklippingen og musikkens funksjon som 'lydbro'. Trolig ville det vært mye vanskeligere å akseptere forbindelsen mellom innstillingene i vignetten uten musikk. Den temporale funksjonen ved musikken kan dermed sees i relasjon til klippeteknikken i vignetten.

Den funksjonelle spesialiseringen i vignetten er etter mitt syn relativt tydelig. Hverken verbalspråket, musikken eller bildene kunne hver for seg skapt samme komplekse mening som de gjør sammen. Hver av modalitetene har forskjellige ansvarsområder og kommunikative oppgaver. Kress og van Leeuwen (2006, s. 19) beskriver dette aspektet slik: «At the same time, however, each medium has its own possibilities and limitations of meaning. Not everything that can be realized in language can also be realized by means of images, or vice versa». Den funksjonelle spesialiseringen er nært knyttet til modalitetenes modale affordans. Verbalspråk egner seg ofte best til å beskrive, forklare eller reflektere over noe, men passer i liten grad til å beskrive noe veldig detaljert (ibid., s. 26-27). Denne begrensningen skyldes at teksten i det tilfelle ville bli svært lang. I analyseeksempelet bidrar sangteksten i stor grad til å beskrive Sanas følelser og tanker for tilskueren, men uten å forklare detaljer knyttet til dette. Verbalspråket kan

ifølge Maagerø og Tønnessen (2014, s. 27) «(...) trekke fram viktige sider av det som foregår, og kommentere hendelsene på ulike måter». Musikk har generelt sin styrke i «(...) at den taler til sansene våre på en abstrakt måte, og at den har en emosjonell kraft» (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 40). Den emosjonelle funksjonen ved musikken kan i stor grad sies å være dens sentrale kommunikative oppgave i vignetten. Levende bilder har på en annen side sin styrke i at de kan realisere mening om romlig plassering, vise detaljer og fange seerens oppmerksomhet gjennom bevegelse (Engebretsen, 2010, s. 37). Det siste aspektet er svært gjeldende for trikketuren i vignetten. Den mer eller mindre konstante bevegelsen fra venstre mot høyre fungerer meningsskapende og fanger oppmerksomheten til seeren. Etter min oppfatning er derfor bevegelse en svært sentral del av affordansen til de levende bildene i vignetten. Svakheten til de levende bildene i vignetten er at bevegelser stadig etterfølges av nye bevegelser, noe som gjør det vanskelig å tolke uttrykket og studere prosessen detaljert, jf. Maagerø og Tønnessen (2014, s. 38). Det er ifølge Moskvil (2015, s. 162) vanskelig å skille modaliteter fra hverandre, men jeg har i avsnittet ovenfor forsøkt å peke på relevante trekk ved det multimodale samspillet i vignetten. Under neste punkt vil jeg ta for meg vignettens estetiske stil og merkevarebygging.

5.6 Vignettens estetiske stil og merkevarebygging

I henhold til Maagerø og Tønnessen (2014, s. 232) ser jeg det estetiske som en integrert del av meningsskapingen i tekster. Jeg har i tillegg valgt å knytte det estetiske i tv-vignetten til merkevarebygging som strategi. Det skyldes at jeg mener at den estetiske stilen i vignetten bidrar sterkt til merkevarebyggingen av serien *Skam*. Den påstanden underbygges av Bednarek (2014b, s. 48) sin beskrivelse av tv-vignetten: «As I have argued earlier, the TTS is therefore closely tied to the capitalist marketplace and its systems of marketing and advertising». Regissør Andem uttaler selv følgende om stilen og uttrykket i *Skam*: «Jeg har tenkt at *Skam* skal være en blanding av sosialrealisme, såpeopera og sitcom, i ett og samme univers» (Faldalen, 2016). I et medieestetisk perspektiv er hybridsjangre noe som kjennetegner det moderne tv-uttrykket (Enli et al., 2010, s. 12).

Først og fremst oppleves det som om det estetiske uttrykket i vignetten støtter opp under den konseptuelle representasjonen av Sana. Det realistiske sansemessige inntrykket gjør at Sana og hennes verden blir representert på en virkelighetsnær måte. På denne måten forsøker skaperne av vignetten sannsynligvis å nå fram til følelser og fornuft hos

mottakeren. Valget av uttrykksmåte kan derfor sees på som et forsøk på å tiltrekke seere. Den visuelle modaliteten i vignetten kan sees i sammenheng med den mellompersonlige metafunksjonen, jf. Kress og van Leeuwen (2006, s. 155):

The example shows that modality is 'interpersonal' rather than 'ideational'. It does not express absolute truths or falsehoods; it produces shared truths aligning readers or listeners with some statements and distancing them from others. It serves to create an imaginary 'we'.

Den estetiske stilen i tv-vignetter kan påvirke relasjonen til publikum gjennom forventningene den skaper om realisme og fortelling i serien. *Skam* sin realistiske stil skiller seg likevel i liten grad ut fra flertallet av andre vignetter, jf. Bednarek (2014b, s. 37). Den estetiske stilen i *Skam* underbygger imidlertid seriens lek mellom fiksjon og virkelighet. Det multimodale uttrykket i vignetten bidrar til å gjøre serien lett gjenkjennelig og gir publikum en følelse av tilhørighet. På denne måten bygger det formbevisste ved vignetten opp om tilskuernes følelsesmessige lojalitet. En viktig grunn til denne påstanden er at klassiske vignetter vanligvis er like gjennom en hel sesong, jf. Bednarek (ibid.). Vignetten i *Skam* skiller seg derimot ut fra de andre vignettene i samme sesong. Mens de resterende ni vignettene i sesong fire er relieffer med samlinger av høydepunkter, står vignetten i første episode fram som en vignett med et særlig fokus på estetikk og uttrykksmåte.

Det aspektet kan i mine øyne sees i sammenheng med merkevarebyggingen av serien. Min påstand er at den estetiske ved vignetten er et bidrag til at *Skam* skiller seg ut fra andre programmer. Ifølge Sundet (2017) er seriens fokus på engasjement og innlevelse ikke primært ment å skape lojalitet hos målgruppen, men i stedet en måte å åpne for at de unge selv debatterer temaer som angår deres hverdag. Dette synspunktet framstår etter mitt skjønn som en undervurdering av det kommersielle fokuset på merkevarebygging i NRK. Vignetten legger i stor grad opp til innlevelse og engasjement med hovedperson Sana. Det bør i mine øyne sees i sammenheng med NRKs behov for publikums lojalitet. Serien er også et uttrykk for NRKs posisjon og anseelse som nyskapende. En slik lojalitet og anseelse er viktig for å sikre betalingsvillighet for tv-lisensen. Den estetiske stilen og merkevarebyggingen i *Skam*-vignetten forsøker å kommunisere felles verdier med seerne. Det kan føre til at tilskuerne forsterker sine opplevelser og følelser i tilknytning til serien. Konseptet *Skam* representeres gjennom settingen Oslo, skandinavisk elektronisk popmusikk og innblikket i tankene og følelsene til en ung muslimsk hovedperson.

6. Analyse av vignetten fra *Kampen om tungtvannet*

Jeg vil i dette kapittelet ta for meg noen utvalgte semiotiske ressurser fra vignetten til tv-serien *Kampen om tungtvannet*, samt kortfattet drøfte det multimodale samspillet og estetiske uttrykket i vignetten. Først vil jeg gi et sammendrag av analysesekvensen, mens jeg videre vil beskrive vignettens kultur- og situasjonskontekst. Analysen av de visuelle semiotiske ressursene og musikken vil som i kapittel 5 bli strukturert gjennom de tre metafunksjonene. Analysen av det multimodale samspillet og det estetiske uttrykket vil bli utført i egne kategorier.

6.1 Sammendrag

Dette sammendraget vil ikke ta for seg hver enkelt kamerainnstilling i vignetten av hensyn til kapittelets formål og omfang. Vignetten består av 36 ulike kamerainnstillinger fordelt på 71 sekunder, noe som gir et hurtig og tilnærmet likt klippetempo som i *Skam*-vignetten. Med sin estetiske og stiliserte form kan vignetten kategoriseres som et ornament, og den er identisk i alle de seks episodene av tv-serien. Musikken kan derfor betegnes som tv-seriens kjenningsmelodi. Vignetten introduserer i hovedsak tv-seriens setting, handling og hovedpersoner. Dette skjer gjennom en nøye utvalgt sammensetning av klipp fra selve serien, klipp laget spesifikt for vignetten og autentiske klipp fra 2. verdenskrig. Vignetten benytter en rekke ulike bildeutsnitt, men tar mest i bruk ultranære og ultratotale utsnitt. Den domineres i stor grad av normalperspektiv, og tar lite i bruk overvinklet og undervinklet kamera som semiotisk ressurs. Bildene akkompagneres av en dramatisk og noe dyster musikk med piano og strykerinstrumenter. Musikken minner i stor grad om klassisk dramatisk filmmusikk, og har en økende dynamikk fram til tittellogoen vises i siste kamerainnstilling. Lydbildet påvirkes også av en rekke naturalistiske lyder av flyalarm, eksplosjon, flammer og blitz fra et fotoapparat. Et vesentlig trekk ved vignetten er også at hele 17 av de 36 innstillingene benytter tidsforlengelse som virkemiddel.

6.2 Kulturkontekst og situasjonskontekst

Kampen om tungtvannet ble produsert i 2014 og utgitt i 2015. Serien tar utgangspunkt i begivenheter som skjedde under 2. verdenskrig, og spesielt tungtvannsaksjonen er en hendelse som kan sies å være godt kjent blant Norges befolkning. Norge kan generelt

beskrives som et land med stor interesse for historiske fortellinger fra 2. verdenskrig. Et eksempel på dette er at *Max Manus* (2008) er en av tidenes mest sette filmer i Norge, mens *Kongens nei* ble den soleklart mest sette filmen i 2016. *Kampen om tungtvannet* kan dermed sies å være produsert i en kulturkontekst som tilsier en stor interesse for seriens tematikk.

Situasjonskonteksten omhandler som tidligere nevnt den spesifikke sammenhengen som teksten blir til i. Vignettens aktivitet kan beskrives som et forsøk på å friste tilskuere inn i den historiske fiksjonen i tv-serien, holde på seernes oppmerksomhet og gi signaler om en serie med mye dramatikk og spenning, jf. Brinch (2003, s. 30).. Den påstanden kan underbygges av at vignetten inneholder flere klipp fra selve episodene. Relasjonen mellom seeren og avsender NRK kan betegnes som asymmetrisk. Tilskueren blir invitert inn i fiksjonen, men har ingen påvirkning på selve utformingen av tv-vignetten. Rollen som tilbys tilskueren er i stor grad nøytral til personene som avbildes, men engasjerende i form av all dramatikken som man blir presentert for. Vignetten er laget for lineære tv-sendinger og inneholder en rekke multimodale elementer som naturalistiske lyder, bilde, musikk og skrift. Dette bidrar til å gjøre vignetten til en kompleks tekst. Det umiddelbare ved levende tv-bilder gjør det utfordrende for seeren å få med seg alle detaljer og momenter ved første visning, jf. Markussen (2010, s. 207).

6.3 Tv-bildenes meningspotensial

Jeg vil i denne delen drøfte meningspotensialet til tv-bildene i vignetten. Analysen vil ta for seg følgende semiotiske ressurser: *setting*, *bildeutsnitt*, *kameravinkel*, *blikk*, *klipping* og *klippertyme*.

6.3.1 Tv-bildenes ideasjonelle metafunksjon

Settingen er en svært viktig del av den representerte verdenen i vignetten til *Kampen om tungtvannet*. De levende bildene tar oss med til flere ulike steder, men de fleste er vanskelige å gjenkjenne for seeren. Ett unntak er Big Ben og London i kamerainnstilling 4. Dette klippet plasserer på denne måten deler av handlingen til London, mens innstilling 8, 9 og 12 antyder at serien også har en geografisk tilhørighet til nazi-Tyskland under 2. verdenskrig. Kamerainnstilling 27 er nok noe mindre tilgjengelig for tilskuere flest, men er i sammenhengen mulig å gjenkjenne som juvet ved Norsk Hydros fabrikk på Rjukan.

Gjennom de nevnte innstillingene forteller settingen i vignetten mye om hvor handlingen i serien utspiller seg.



Vignetten er for øvrig svært tydelig på å knytte handlingen tidsmessig til 2. verdenskrig. Seeren får til eksempel en klar forståelse av den gjeldende tidsepoken gjennom innstillingene 8-12, 19 og 32. Inntrykket dannes blant annet gjennom tidsriktige klær og gjenstander, i tillegg til at vignetten inneholder autentiske krigsbilder. Innstillingene skaper dermed narrative forventninger hos tilskueren, jf. Bordwell et al. (2017, s. 115). Trolig vil mange av seerne ha gode forkunnskaper om tematikken i serien, og vignettens setting bidrar til å forsterke og aktivisere denne kunnskapen. Settingens autentiske utseende i innstilling 8 og 9 kan bidra til å gi vignetten en realistisk effekt, jf. Bordwell og Thompson (2012, s. 113).

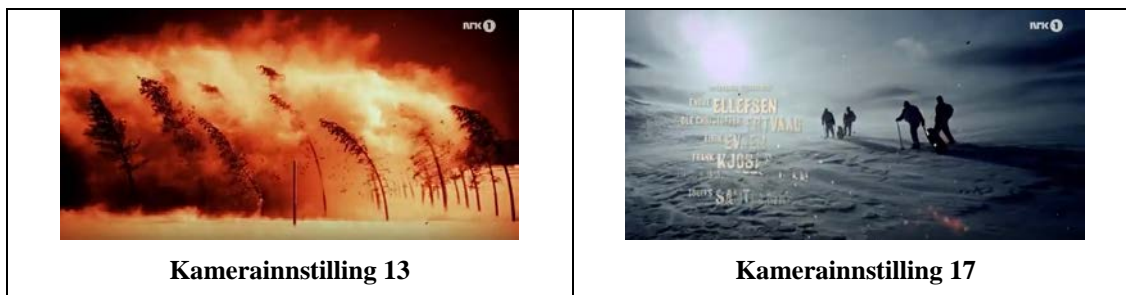


I flere av innstillingene er årstiden vinter tydelig¹⁷. Bildene som viser vinterhvite fjellvidder og kamouflasjekledde soldater gir viktige signaler om handlingen i serien, og spesielt til de tilskuerne som har god kjennskap til sabotasjeaksjonen mot tyskernes tungtvannproduksjon. Det har sammenheng med at aksjonen ble utført under kalde og vinterlige forhold. 12 av kamerainnstillingene medvirker etter mitt syn til å etablere vignettens og tv-seriens stemning og atmosfære i stor grad¹⁸. Det skyldes at alle disse klippene inneholder eksplosjoner, flammer eller roser som går i oppløsning. De oppløste rosene kan antyde hvordan krigen og serien vil omhandle uskyldige ofre, mens eksplosjoner og flammer sterkt indikerer spenning og dramatikk. Bildene har en nær

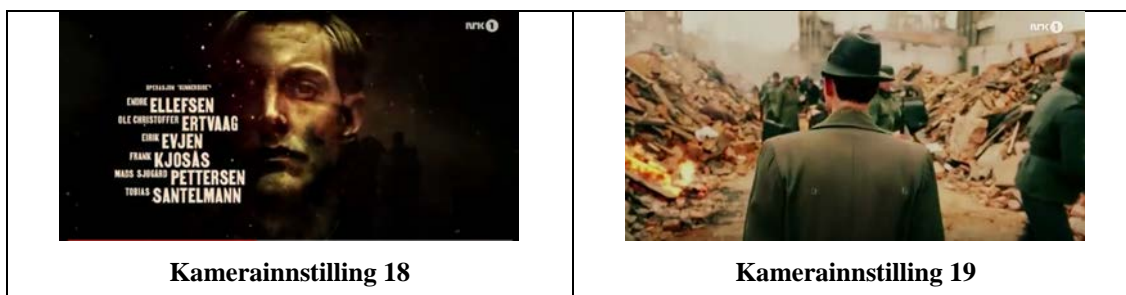
¹⁷ Se kamerainnstilling 17 i tabellen på neste side.

¹⁸ Se kamerainnstilling 13 i tabellen på neste side.

forbindelse til seriens konflikt og hovedtematikk, og settingen bidrar til å skape vignettens og tv-seriens grunnstemning.



Videre vil jeg presentere hvordan de handlende og ikke-handlende deltakerne i vignetten framstilles og representeres. Vignetten kan i hovedsak beskrives som en narrativ representasjon. Den inneholder en rekke innstillinger med vektorer og mennesker som gjør noe mot eller for hverandre. Vignetten formes og bindes på denne måten sammen av narrative mønstre. Dette kan eksemplifiseres gjennom innstillingene 18 og 19 i tabellen nedenfor. I innstilling 18 skapes det en vektor av det direkte blikket til hovedperson Leif Tronstad. Dette knytter klippet visuelt sammen med innstilling 19. Der kan man se tyskernes fysiker Werner Heisenberg spasere framover i et krigsherjet område. De to hovedpersonene stilles dermed visuelt overfor hverandre, og forholdet dem i mellom er også en sentral konflikt i tv-serien.



Settingen og den narrative framstillingen medvirker sammen til at tilskueren får inntrykk av at dette er en serie som inneholder mye dramatik og spenning. Dette gir tilskueren lite rom for refleksjon og ettertanke. En konseptuell representasjon ville jf. Kress og van Leeuwen (2006, s. 59) vært preget av en tidløs, generell og stabil essens, mens den narrative framstillingen i denne vignetten i større grad presenterer begivenheter og endringsprosesser. Vignetten kjennetegnes av hva personene gjør i stedet for hva de er.

6.3.2 Tv-bildenes mellompersonlige metafunksjon

Godt over halvparten av vignettens 36 kamerainnstillinger inneholder nærbilder (12 stk.) eller ultratotale bildeutsnitt (11 stk.). De mange nærbildene avbilder enten sentrale gjenstander eller personer i serien. Nærbildene kan først og fremst sees på som et forsøk på å skape en intimitet mellom de avbildede deltakerne og tilskueren. Disse bildene gir

også seeren mulighet til å få bedre forståelse av personenes følelser og stemning. Det er i henhold til den narrative representasjonen i vignetten likevel ikke karakterenes tilstand som er i sentrum. Kamerainnstilling 10 viser til eksempel et nærbilde av et tidsriktig fotoapparat. Hensikten er sannsynligvis å styrke representasjonen av 1940-årene som tidsepoke. Kamerainnstilling 22 avbilder hovedperson Werner Heisenberg. Formålet er trolig å markere at han er en sentral karakter, og å bli introdusert for hans følelser og sinnstilstand.



Kamerainnstilling 10



Kamerainnstilling 22

De mange ultratotale bildeutsnittene i vignetten skal trolig gi seeren bedre oversikt over seriens setting. Ikke minst understrekes dette gjennom innstilling 15 og 25. Klippene viser oversiktsbilder av det man kan anta er soldater med tilhold på fjellvidda. Valget av bildeutsnitt forsterker på denne måten settingens betydning i vignetten.

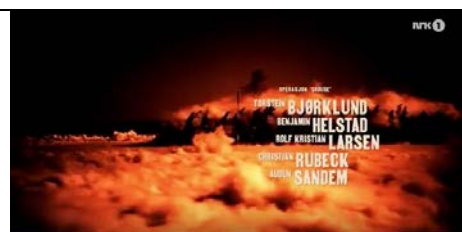


Kamerainnstilling 15



Kamerainnstilling 25

Valget av ultratotale bildeutsnitt bidrar også til å gi perspektiv og utsikt til det dramatiske innholdet i serien. Innstillingene 13, 14 og 33 viser kraftige eksplosjoner, mens innstilling 34 avbilder et stort antall jagerfly i luften. En kortere distanse mellom motiv og kamera kunne her ført til et ubehag hos tilskuerne. Med et ultratotalt bildeutsnitt får seerne et innblikk i det ubehagelige, men samtidig en viss distanse til de dramatiske begivenhetene.



Kamerainnstilling 14



Kamerainnstilling 34

Kameravinklene i vignetten kan også bidra til å påvirke relasjonen mellom deltakerne og seeren. Hele 23 av de 36 kamerainnstillingene i vignetten er filmet med et normalperspektiv. Det innebærer at kameravinkelen gir seeren et nøytralt utgangspunkt. Det er derfor i liten grad tydelig gjennom vignetten hvem som er mektige eller truende av karakterene som avbildes.



I innstilling 8 finner man et av få og tydelige brudd med normalperspektivet. Her er Adolf Hitler avbildet med et svakt undervinklet kamera. Hitler framstår derfor som mektigere og farligere enn han ville gjort i et normalperspektiv. Klippet og kameravinkelen er med på å tydeliggjøre at det er nazismen og Hitler som utgjør fienden i serien. Et annet brudd med normalperspektivet finnes i innstilling 15. Kameraets fugleperspektiv kan tolkes som et uttrykk for soldatenes ensomhet og underlegenhet i tilknytning til oppdraget de skal utføre.



Blikk er den tredje semiotiske ressursen jeg vil ta for meg i forbindelse med den mellompersonlige metafunksjonen. Fire av innstillingene i vignetten inneholder 'krevende' blikk. Innstilling 5 avdekker ansiktet til en kvinnelig britisk offiser, mens innstilling 18 og 22 oppretter blikkontakt med norske Tronstad og tyske Heisenberg. I innstilling 11 får seeren direkte kontakt med en tilsynelatende ukjent britisk offiser. Det er imidlertid ikke tilfeldig at de tre andre avbildede personene etablerer blikkontakt med tilskueren. På denne måten skapes det en nærhet til seriens tre tydelige parter i Storbritannia, Norge og Tyskland. Blikkontakten underbygger også i stor grad vignettens narrative representasjon, og den bidrar til å skape en tilskuerrolle som knytter sosiale bånd til de sentrale partene i seriens handling.



Kamerainnstilling 5



Kamerainnstilling 18



Kamerainnstilling 22

Fem av innstillingene inneholder også såkalt ‘givende’ blick. I innstilling 8 og 9 retter Hitler og soldater seg indirekte mot seeren, mens innstilling 16 viser direktøren på Norsk Hydros fabrikk på Rjukan. Innstilling 24 viser en ukjent soldat som bærer på en kasse, mens kona til fabrikkdirektøren avbildes i innstilling 29. Den manglende kontakten med seeren indikerer at disse personene har en mer perifer rolle i serien enn karakterene med ‘krevende’ blick. Disse personene tilbyr i stedet informasjon, og tilskueren får en mer observerende rolle, jf. Skovholt og Veum (2014, s. 105). Til eksempel har direktørens kone et skremt og bekymret blick i retning noe som for seeren er ukjent. Blikket antyder at noe farlig og dramatisk er i vente.



Kamerainnstilling 29

Samlet sett kan man si at nærbildene og den direkte blikkontakten i vignetten etablerer en relasjon mellom seeren og hovedpersonene. Enkelte av nærbildene forsterker også forståelsen av tidsepoken som representeres. De mange nøytrale kameravinklene gir tilskueren selv anledning til å danne seg et inntrykk av objektene og personene som presenteres, mens de mange ultratotale bildene forsterker settingens betydning.

6.3.3 Tv-bildenes tekstuelle metafunksjon

Klipping som semiotisk ressurs er i stor grad med på å skape en helhet i multimodale uttrykk som tv-vignetter. Vignetten til *Kampen om tungtvannet* kjennetegnes av en realistisk klippeteknikk. Et viktig virkemiddel i vignetten er imidlertid også tidsforlengelsen som benyttes i 17 ulike innstillinger. Tidsforlengelsen kan sees på som en markering av viktige aspekter ved serien. Det store flertallet av innstillingene med tidsforlengelse viser tungtvannsdråper, eksplosjoner og flammer. Tidsforlengelsen bidrar

på denne måten til å betone at serien dreier seg om tungtvannsproduksjon og dramatikk knyttet til 2. verdenskrig.



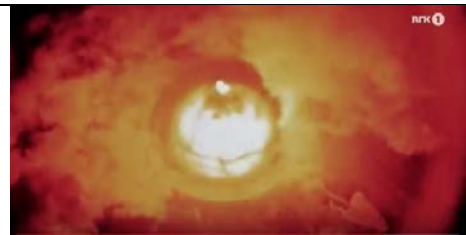
Den realistiske klippeteknikken gjør at innstillingene kan sees i sammenheng uten en sterk bevissthet omkring sammenflettingen, jf. Engelstad og Tønnessen (2011, s. 164). Den myke, sømløse klippingen gjør at man godtar sammenhenger som mellom innstilling 24-25. I innstilling 24 ser tilskueren en soldat som bærer på en kasse i dunkle omgivelser ved en lagerbygning, mens kamerainnstilling 25 brått befinner seg på en snødekt vidde. Den realistiske klippeteknikken spiller en særlig rolle i overlappingen mellom slike ulike sekvenser i vignetten.



Vignetten inneholder også virkningsfull tematisk kryssklipping. Totalt benyttes det åtte innstillinger som oppfattes som autentiske krigsklipp. Seks av klippene har tilsynelatende sin bakgrunn i ulike atomsprengninger etter 2. verdenskrig, mens de to siste er klipp av Hitler og tyske soldater. Trolig er innstillingene ment å fungere som et blikkfang blant de andre innstillingene. De bidrar til vignettens dramatikk gjennom å tiltrekke seerens oppmerksomhet. Uten disse autentiske klippene ville vignetten sannsynligvis blitt mer harmonisk. Denne type kryssklipping kan føre til at seeren blir ekstra oppmerksom og setter i gang tanker om bildenes budskap, jf. Engelstad og Tønnessen (2011, s. 101). I vignetten er sannsynligvis klippenes hensikt å sørge for at tilskueren oppfatter at serien inneholder stor spenning og dramatikk.



Kamerainnstilling 32



Kamerainnstilling 33



Kamerainnstilling 12



Kamerainnstilling 13

Klippeteknikken har også en nær forbindelse til klippetempoet. Tempoet i vignetten kan beskrives som hurtig, og vignettens tre første innstillinger blir til eksempel vist på kun to sekunder. En rask klipperytme er ifølge Engelstad og Tønnessen (2011, s. 103) godt egnet til å skildre dramatiske situasjoner. Vignetten inneholder en rekke handlingsfylte klipp, og de spennende innstillingene forsvinner fort, mens hovedpersonene avbildes i lengre sekvenser. Det er trolig et signal til seeren om at disse personene har en viktig betydning. Et nærbilde med lang varighet kan også oppleves som for intimt for seeren. Generelt sett har innstillingene i vignetten en variert lengde ut fra hva de avbilder. Det klippes hurtig videre fra actionfylte klipp som kamerainnstilling 6, mens innstillingene som avbilder hovedpersonene har en lengre varighet, noe kamerainnstilling 16 nedenfor er et eksempel på.



Kamerainnstilling 6



Kamerainnstilling 16

Både den realistiske klippeteknikken og det høye klippetempoet i vignetten medvirker til å forsterke dramatikken og spenningen i serien. Tidsforlengelsen markerer også mange av de dramatiske innstillingene, mens den sømløse klippingen gjør at seeren godtar sammenhenger mellom innstillingene. Den tematiske kryssklippingen bidrar på sin side til å forsterke det realistiske og dramatiske ved vignetten.

6.4 Musikkens meningspotensial

I denne delen vil jeg ta for meg musikkens meningspotensial i vignetten fra *Kampen om tungtvannet*. Jeg vil benytte enkelte av Wingstedts fortellerfunksjoner, samt begrepene rytme, melodi, harmonikk, klangfarge og instrumenter vil også bli anvendt i drøftingen. Musikken i vignetten er skrevet spesifikt for serien av den danske komponisten og lyddesigneren Kristian Eidnes Andersen. Han har tidligere laget musikk til en lang rekke filmer og tv-serier. Musikken til *Kampen om tungtvannet* kan på mange måter beskrives som typisk dramatisk filmmusikk. Den består av en pianomelodi og strykere med økende dynamikk, men kan ikke klassifiseres som klassisk musikk. Musikken har få akkorder, enkel harmonikk og en enkel og dyster melodi. På den måten har melodien mer til felles med popmusikk enn klassisk musikk. Dynamikken i musikken øker gradvis fram til siste innstilling hvor melodien og rytmen løses opp og tones ned. Foruten musikken inneholder lydbildet også noen naturalistiske lyder. I enkelte av innstillingene kan man høre til eksempel eksplosjonslyder eller duren av flymotorer. Samlet sett gir lydbildet et inntrykk av å spille på lag med bildene. Musikkens funksjon er dermed understrekende, jf. Engelstad og Tønnessen (2011, s. 112).

6.4.1 Musikkens ideasjonelle metafunksjon

Donnelly (2005, s. 37) hevder i tilknytning til film at «(...) the opening title music prepares the audience for the film world and narrative to come». Det er også et svært sentralt aspekt ved musikken i vignetten til *Kampen om tungtvannet*. Den informative funksjonen ved musikken er i stor grad med på å kommunisere hvilken tidsperiode og hvilke historiske hendelser tv-serien omhandler. Den storslagne musikken er med på å markere det fysiske miljøet i fortellingen, jf. Wingstedts (2012, s. 166) deskriptive fortellerfunksjon. De mørke tonene i den dystre melodien understreker alvorret i bildene og frontene mellom personene som avbildes. Ikke minst skyldes dette den kraftfulle pianolyden: «Piano keys can be touched gently or hammered aggressively» (Machin, 2010, s. 126). Pianoets klangfarge gir ikke inntrykk av å være moderne, men kler derimot tidsperioden som musikken skal representere på en god måte. Strykerinstrumentene spiller i en hurtig takt sammenlignet med pianoet, og er på den måten med på å gi musikken et dramatisk preg.

Musikken blandes også med åtte tilfeller av naturalistiske lyder. I lydbildet kan det høres eksplosjoner, flammer, flymotorer og ett tilfelle av blitzen til et fotoapparat. Disse lydene bidrar til å skape en realistisk effekt og nærhet til virkeligheten.

6.4.2 Musikkens mellompersonlige metafunksjon

Den emotive fortellerfunksjonen er en sentral funksjon ved musikken i tv-serier: «Another key function of television music is to signal emotion (or assent to emotional reactions in the audience, authorising their response)» (Donnelly, s. 113). De dype og kraftige lydene fra pianoet er mest sannsynlig mye av grunnen til at musikken i vignetten oppfattes og føles som dramatisk: «Deep sounds give a sense of danger or something ominous as in thunder. This could be why deep sounds are often used to symbolise gravity or danger» (Machin, 2010, s. 100). Tolkningen av musikken i vignetten vil sannsynligvis påvirkes av ens egen musikksmak og ens egne kulturelle assosiasjoner, jf. Wingstedt (2012, s. 179). Jeg assosierer i stor grad instrumentene og melodien i vignetten med klassisk nasjonalromantisk musikk. Det føles som om musikken forsøker å forsterke og få fram nasjonalromantiske følelser hos meg som tilskuer. Melodien påvirkes til eksempel av at den går mye opp og ned, jf. Liestøl et al. (2009, s. 48). De høye toppene i musikken gjør at seeren skjerper oppmerksomheten og føler på alvoret i stemningen som formidles. Den dramatiske følelsen underbygges i tillegg av de naturalistiske lydene til bilder av eksplosjoner og jagerfly.

6.4.3 Musikkens tekstuelle metafunksjon

Musikken i vignetten har en sentral funksjon i å sørge for kontinuitet og helhet i det multimodale uttrykket. Vignetten har en svært rask klipperytme og en rekke ulike innstillinger. Det er spesielt det høye klippetempoet som bidrar til et visuelt kaos, og som skaper et behov for musikkens temporale fortellerfunksjon. Musikken medvirker derfor til å skape enhet og sammenheng i vignettens fragmenterte inntrykk ved å fungere som en 'lydbro', jf. Engebretsen (2013, s. 50) og Liestøl et al. (2009, s. 56). Som kjenningsmelodi kan musikken også bidra til kontinuitet for tilskuerne fra episode til episode i serien, jf. Wingstedt (2012, s. 167). En gjenkjennelig musikk underbygger seerens lojalitet, og kan være viktig for at seeren skal følge med når det er en ny episode, jf. Engelstad (2004, s. 118). Slik kan musikken og vignetten ha en viktig kallefunksjon, jf. Brinch (2003, s. 33). Tilskueren trekkes dermed til et program han eller hun kjenner til fra før.

6.5 Multimodal samspill

Jeg vil i dette avsnittet kortfattet beskrive noen sentrale trekk ved det multimodale samspillet i vignetten. Denne type fortelling skapes og oppleves ut fra samspillet og

relasjonene mellom alle de semiotiske ressursene som er tilgjengelige, jf. Wingstedt (2012, s. 165). I vignetten fra *Kampen om tungtvannet* understreker og forsterker musikken og bildene hverandre i stor grad. Musikken er skrevet direkte til bildene, noe som merkes gjennom den svært tydelige og dominante perseptuelle ekvivalensen, jf. Larsen (2013, s. 71). Bildene har sin styrke i å få fram detaljer fra det dramatiske og actionfylte i serien. Gjennom de levende bildene etablerer også tilskueren enkelte relasjoner til sentrale karakterer. Dette skjer ved hjelp av direkte blikkontakt og nære bildeutsnitt. Musikken binder på sin side utmerket sammen det multimodale uttrykket i vignetten, og forsterker også seerens følelse av dramatik og spenning.

6.6 Vignettens estetiske stil og uttrykk

I dette avsnittet vil jeg oppsummere noen få utvalgte kjennetegn ved det estetiske uttrykket i vignetten fra *Kampen om tungtvannet*. Vignettens estetiske stil og uttrykk taler i stor grad til både tilskuerens øyne og ører. Teksten er kompleks med så vel dramatiske bilder som musikk, og skaperne har trolig tatt sikte på å lage flere 'lag' for at vignetten skal holde seg relevant til fram til siste episode, jf. (Rønnestad, 2016, s. 30). Den siste påstanden fremmes spesielt med tanke på at vignetten består av en sammensatt blanding av autentiske klipp, innstillinger laget for vignetten og klipp hentet fra selve serien. Denne kombinasjonen av innstillinger gir en vanskelig avkodning for leseren eller tilskueren. Hensikten med dette multimodale uttrykket er trolig at seeren skal oppdage mer og mer av vignetten for hver episode av serien.

Stilen i vignetten kjennetegnes av et forsøk på å skape forventninger hos tilskueren om et realistisk innhold i tv-serien. Dette inntrykket kommer fram gjennom produsentenes valg av bilder, lyd og musikk. Trolig er den virkelighetsnære og naturalistske stilen valgt med tanke på de historiske hendelsene som skildres. Det ville sannsynligvis vært svært dristig å presentere krigsfortellinger særlig annerledes enn slik folk kjenner historiene. Mange av seerne forventer i stor grad en realistisk fortelling, og det får de også forventninger om gjennom vignetten.

7. Tv-vignettens didaktiske potensial

I dette kapitlet vil jeg diskutere hvordan tv-vignetter kan benyttes i undervisningen. Den didaktiske drøftingen tar utgangspunkt i norskundervisning i ungdomsskolen og videregående skole. I mine øyne kan alle tekster bli pedagogiske tekster gjennom undervisning og læring, jf. Maagerø og Tønnessen (2014, s. 231). Tv-vignetter er en tekst som elever flest har et forhold til gjennom fritidskulturen, noe som betyr «(...) at deres egen, kanskje ubevisste tekstkompetanse kan brukes som en viktig ressurs i læresituasjonen» (Engebretsen, 2010, s. 29). Å ta i bruk tekster fra populærkulturen, som i utgangspunktet ikke er intendert for undervisning, kan bidra til at norskfaget oppleves som mer relevant for elevene (Blikstad-Balas, 2016, s. 104). Selander og Skjelbred (2004, s. 76-77) understreker også verdien av å samarbeide med elevene om valg av læringsressurser, og mener at det i denne prosessen eksisterer et læringspotensial som ikke utnyttes godt nok i skolen. Den samme påstanden fremmes av Frantzen og Vettenranta (2012, s. 16). De hevder at forskningen dokumenterer at elevenes hverdags erfaringer i liten grad benyttes i undervisningen. Et grunnprinsipp for lærerens tekstvalg bør være at tekstene i stor grad speiler bredden av samfunnets tekster. Bruk av tv-vignetter i undervisningen vil kunne fungere som en forbindelse mellom elevenes tekstkultur og skolens tekstkultur. Arbeid med tv-vignetter vil også kunne bidra til utviklingen av en bred literacy-kompetanse hos elevene (Blikstad-Balas, 2016, s. 80).

En slik undervisning avhenger av at tv-vignetten «(...) kontekstualiseres inn i en tydelig faglig ramme» (Blikstad-Balas, 2016, s. 104). Det har sammenheng med at elevene har det Erstad (2010, s. 104) beskriver som et 'bruksforhold' til medier og multimodale tekster. Ikke minst er det forholdet knyttet til hvordan barn og ungdom bevisst og konstruktivt benytter medier «(...) i sin søken etter forankring og identitet» (Frantzen & Vettenranta, 2012, s. 22). Tv-programmer kan være et utgangspunkt for både samtaler og sosialt samvær, og kan også være et uttrykk for ens identitet knyttet til sosiale grupper og kultur (Frantzen, 2012, s. 198, 205). Elevenes forhold til medier skaper derfor et behov for å sette mediens rolle og innhold i en større sammenheng. Denne type innsikt kan elevene oppnå gjennom at multimodale tekster blir utgangspunkt for undervisning og læring. Undervisning i denne type tekster kan utvikle elevenes evne til å orientere seg i samtidskulturen og «(...) fungere som demokratiske og opplyste samfunnsborgere som deltar på ulike læringsarenaer» (Erstad, 2010, s. 112). Det er en vesentlig «(...) makt knyttet til multimodal tekstkyndighet i form av evne til å beherske ny teknologi, design og samspillet mellom ulike semiotiske ressurser» (Skjelbred & Veum, 2013, s. 17). Å

gjøre elevene til aktive samfunnsdeltakere innebærer altså at de må tilegne seg en helhetlig språklig kompetanse.

7.1 Uklare grenser mellom fiksjon og virkelighet?

Mye tyder på at elevene har et større behov enn noen gang for en kritisk lesekompetanse. Undervisningen bør derfor få elevene til å reflektere kritisk over ulike kulturelle uttrykk de møter i og utenfor skolen, som til eksempel tv-vignetten, jf. Maagerø (2005, s. 85). Elevene må utvikle en bevissthet om at noen har produsert denne type tekster med en bestemt hensikt (Engebretsen, 2013, s. 183). Ifølge Penne (2010, s. 18-19) har det blitt vanligere at elevene ikke klarer å skille godt nok mellom fiktive og faktiske verdener når de ser film og fjernsyn. Det er et særs interessant synspunkt med tanke på konseptet *Skam*. Serien har hatt sin egen netthistorieprodusent i Mari Magnus. Selv beskriver hun noe av grunnen til at produksjonen greide å gjøre universet og karakterene troverdige på denne måten: «Illusjonen opprettholdes gjennom at karakterene eksisterer i en fiktiv verden [sic!] men engasjerer seg i den virkelige. Karakterene dukker opp i feeder¹⁹ sammen med våre eksisterende venner og vi kan interagere med dem. Det fiktive sklir over i virkeligheten og dette trigger engasjement» (Magnus, 2016, s. 34). *Skam* har virkelig vakt begeistring, noe som i seg selv hverken er problematisk eller farlig. Spørsmålet er likevel om dagens elever har en god nok kompetanse i å skille mellom fiksjon og virkelighet, og om engasjementet omkring *Skam* i noen grad er et uttrykk for at de unge sliter med dette. Sundet (2017) beskriver også *Skam* på en måte som gjør dette spørsmålet betimelig: «I sum bidrar det flermediale universet, og rommet for deltakelse og engasjement som her skapes, til å viske ut grensene mellom fiksjon og virkelighet, og øke publikums identifikasjon og engasjement med karakterene». Jeg vil igjen understreke at det ikke er seriens konsept eller sammensmeltning med virkeligheten som er et problem, ei heller at barn og unge lar seg engasjere. Utfordringen i et større perspektiv er altså om det beskrevne engasjementet er et uttrykk for at elevene strever med å lese fiktivt, og at tekster «(...) de trekkes mot, forfører dem mer emosjonelt enn intellektuelt» (Penne, 2010, s. 109). En slik lese måte vil i så fall bidra til å tilsløre «(...) at den medieskapt fiktive verden er både medieskapt og fiktiv», ikke minst fordi estetiske sider ved tekstene ikke blir vektlagt i stor nok grad (Penne, 2010, s. 18). Dette fører i sum til at de unge mangler en bevissthet omkring tekstene de møter, og at de ikke forstår hva i

¹⁹ Magnus sikter her til nyhetsoppdateringene på sosiale medier.

tekstene som forfører dem.

I mine øyne er det også overføringsverdi i advarselen fra Eirik Vassenden, professor i nordisk litteratur, mot en bruksorientert bruk av skjønnlitterær samtidslitteratur. Han mener det er forståelig at vi bruker tidens uttrykk «(...) til å orientere oss i – og artikulere – vår egen eksistens», men ser samtidig utfordringer knyttet til bruken av samtidstekster (Vassenden, 2007, s. 357):

Hvis vi primært skal lese samtidslitteraturen for å finne ut hvem vi er, og samtidslitteraturen på sin side igjen skal fortelle oss hvem vi er, da skal det ikke mye fantasi til for å skjønne at denne forbindelsen minner mye om en feedback-sløyfe, eller en selvforsynende fordøyelsesapparat (Vassenden (2007, s. 366).

Perspektivet kan overføres til studier av multimodale tekster, men betyr ikke at man skal slutte å anvende samtidstekster i undervisningen. Tekstene bør derimot behandles og tematiseres som kunst og form (Penne, 2010, s. 244). Bruk av tv-vignetter i undervisningen kan bidra til å lære elevene en fiktiv lese måte. De må lære å tolke, holde sitt eget syn tilbake, framfor å søke umiddelbar nærhet og gjenkjennelse «(...) gjennom assosiasjoner til egen virkelighet og private livsverden» (Penne, 2013, s. 47). Dette er spesielt viktig ettersom følelser og fascinasjon dominerer elevenes bruk av tekster på fritiden: «De få timene de har på skolen, er for mange elever den ene sjansen de har til å konfronteres med andres tenkemåter, med mulighetene for å se verden på nye måter» (Penne, 2010, s. 127).

7.2 Metaspråk i tekstsamtaler og undervisning

Å benytte metaspråk i tekstsamtaler og undervisning gjør at elever og lærere kan drøfte tekster med noe mer enn emosjonelle kriterier og subjektive perspektiver (Blikstad-Balas, 2016, s. 110). Et metaspråk kan gi elevene distanse til tekstene de møter, og de vil få bedre forutsetninger til å beskrive det de ser og erfarer (Penne, 2010, s. 110, 164). Elevene skal få mene og føle noe om tekstopplevelsene, men synspunktene skal begrunnes og forklares med utgangspunkt i tekstene (ibid. s. 127). Det krever systematikk og bevissthet hos læreren for at elevene skal kunne tilegne seg et fagspråk om multimodale tekster som tv-vignetten. En hensiktsmessig innlæring er avhengig av god modellering: «For at elever skal kunne ta i bruk fagbegreper, er det viktig at de blir introdusert for bestemte begrep og vist hvordan (og hvorfor) nettopp disse ordene skal brukes i det aktuelle faget» (Blikstad-Balas, 2016, s. 100). Begreper som setting, bildeutsnitt, kameravinkel og kontekst ville skapt en helt annen presisjon og bevissthet om tv-vignetten enn hverdagspråket til elevene har potensial for, jf. (Blikstad-Balas, 2016, s. 99). En aktuell

tilnærming kan være at læreren modellerer og introduserer ett eller flere begreper i undervisningen. Dermed får elevene innsikt i hvordan begrepene skal brukes og hvorfor de er nyttige. På sikt kan elevene forsøke å ta i bruk fagbegrepene mer selvstendig, men først etter at læreren har jobbet for å få fram meningsinnholdet i dem: «Å øke repertoaret av fagbegreper forutsetter bevisst arbeid, modellering og at læreren får frem verdien av å bruke bestemte begreper og bestemte uttrykksmåter som er relevante i faget» (ibid., s. 103). Sentrale spørsmål ved en fiktiv lese måte av tv-vignetter kunne jf. Penne (2013, s. 48) vært: *Hvilken verden befinner tv-vignetten seg i? Hva vil tv-vignetten fortelle? Hvorfor blir dette fortalt?*

7.3 En didaktisk vurdering

Tv-vignettens korte lengde og varierte multimodale ingredienser er gode didaktiske begrunnelser for å benytte den i undervisning. Ifølge Penne (2012, s. 166) inneholder norskfaget mange korte utdrag som ikke gir rom for elevene til å skape fiktiv mening. Det skyldes trolig at analysearbeid er tidkrevende, og filmer og bøker kan ofte ta uker eller måneder å studere (Liestøl et al., 2009, s. 107). Bruk av tv-vignetter i undervisningen vil kunne fungere som en motvekt mot denne tendensen, selv ved nærlesing. En av begrensningene ved tv-vignetten er likevel levende bilders flyktighet. Bevegelser og situasjoner følges kontinuerlig av nye bilder og bevegelser som må tolkes, noe som gjør det vanskelig å studere teksten i detalj (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 38). Tv-vignetter er komplekse tekster, men deres lengde gir rom for nærlesing. Det vil være sentralt for læreren å velge ut semiotiske ressurser og begreper i denne prosessen. På den måten kan teksten oppleves som noe mindre flyktig. Hyppige tenke- og skrivepauser kan også bidra til økt årvåkenhet blant elevene.

Det vil vanligvis være en asymmetrisk relasjon mellom elever og lærer når en tekst formidles. Årsaken er at læreren innehar kunnskap om teksten som ikke kan forventes hos elevene (Aamotsbakken, 2013, s. 51). Trolig kan maktforholdet mellom lærer og elever være noe mer balansert når det gjelder multimodale tekster og tv-vignetter. Elevene er sannsynligvis lærerne overlegne når det gjelder en rekke digitale ferdigheter, og «vokser inn og opp i en digital kultur de intuitivt og umiddelbart synes å mestre» (Liestøl et al., 2009, s. 99, 103). Den kunnskapen elevene kommer til skolen med, kan være et verdifullt bidrag til undervisningen: «Dersom læreren lykkes i å iscenesette gode litterære samtaler, vil elevenes stemmer kunne høres i klasserommet og tilføre teksten

viktige dimensjoner» (Aamotsbakken, 2013, s. 51). Elevene vil kunne ha viktige innspill til tekstsamtalen selv om de mangler lærerens faglige og språklige apparat (Kverndokken, 2012, s. 41). Møtet mellom elevenes uformelle kunnskap og lærerens pedagogiske og faglige kompetanse, kan gi en dialog hvor «(...) lærerens litterært trenede dømmekraft og refleksjon kan møte og samspille med elevenes mer intuitive beherskelse av ferdigheter og verktøy» (Liestøl et al., 2009, s. 104). Gjennom slike tekstsamtaler kan skolekulturen forenes med elevenes fritidskultur, og dermed sørge for at man utvikler elevenes multimodale tekstkompetanse.

7.4 Hvordan benytte tv-vignetten til undervisning og læring?

Når det gjelder konkrete tekstsamtaler og oppgaver til tekstene, er det som tidligere nevnt sentralt at elevene «(...) utfordres til å gjøre noe mer enn å gi uttrykk for subjektive preferanser (...)» (Blikstad-Balas, 2016, s. 83). Like viktig, og en forutsetning for gode tekst- og læringsamtaler, er det å møte elevenes ytringer og innspill «(...) med respekt og en lytterposisjon som viser genuin interesse» (Kverndokken, 2012, s. 41). Det er likevel lærerens ansvar at elevene utvikler refleksjoner på et høyere nivå enn primærdiskursen og med utgangspunkt i seg selv (Blikstad-Balas, 2016, s. 83). Flere fagpersoner har undersøkt og gjort funn på at oppgaver er styrende for lesing og leseforståelse (Aamotsbakken, 2013, s. 54). Det kan gi to ulike utslag: «Oppgaver kan dermed både gi gevinst – i form av læring og opplevelse – og tap – i form av aspekter ved teksten som skyves ut av interessefeltet» (ibid., s. 61). Det er aldri mulig å studere alle aspekter ved en tekst, men det er mulig å gi oppgaver som krever mer enn reproduksjon av kunnskap. Elevene må få trening «med å stille spørsmål til og ved tekster, sette ulike tekstlige framstillinger opp mot hverandre, vurdere hva slags informasjon de trenger i ulike situasjoner og på andre måter selv skrive frem egen kunnskap» (Blikstad-Balas, 2016, s. 73). I arbeid med tv-vignetter kan man tenke seg at elevene kritisk kan vurdere tekstenes hensikt, framstillinger og auditive og visuelle virkemidler. Det vil også kunne være nyttig å sammenligne og kontrastere ulike typer tv-vignetter. En slik sammenligning vil kunne bidra til å få fram tekstenes særpreg, funksjon og virkemidler i enda større grad. Kompetanse i multimodale tekster handler imidlertid ikke bare om analyse, men også om å skape multimodale tekster:

Å kunne vurdere hvilke modaliteter som egner seg best til å formidle det vi ønsker å si, er en viktig del av multimodal literacy. Det dreier seg om å kjenne potensialet i de ulike meningsskapende systemene, og også se hvordan vi kan realisere nettopp det hver og en av oss ønsker å få fram i tekstene våre (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 25)

Otnes (2012, s. 64-65) etterlyser at elevene får en mer eksplisitt undervisning i multimodal tekstskaping, samt utvikler en bevissthet omkring modaliteters styrker og svakheter. Tekstanalyse kan være en nyttig inngang til arbeid med å skape multimodale tekster. Det skyldes at et slikt arbeid gir elevene en innsikt i hva den enkelte modalitet kan bidra med. Ifølge Jewitt (2012, s. 132) privilegerer elever ofte en modalitet over en annen når de leser multimodale tekster. Det underbygger at det er nødvendig med en eksplisitt undervisning i modalitetenes styrker og svakheter. Elevene må også ha en kompetanse i å se relasjonen mellom modalitet og situasjon: «Ein må ha kompetanse til å velje dei ressursane som kan kommunisere i akkurat denne situasjonen» (Løvland, 2007, s. 16). Jeg støtter Frantzen og Vettenranta (2012, s. 18) i at de unge generelt behersker de nye mediene godt teknisk, men at de har et behov for veiledning for å få en større bevissthet omkring tekster som tv-vignetten. Løvland (2007, s. 134) mener det er nødvendig med en systematisk opplæring for å utvikle elevenes kunnskap om multimodal tekstskaping: «Ein ikkje kan rekne med at elevane klarer å oppdage kva affordansar som ligg i ulike modalitetar, og kva potensiale som ligg i den multimodale kohesjonen, utelukkande ved å lese medietekstar og å få fridom til å uttrykke seg multimodalt». Hun understreker også behovet for at elevene møter modaliteter og multimodalt samspill i mange forskjellige sammenhenger. På denne måten får elevene erfaring med mange ulike kontekster og bruksområder. En slik undervisning vil kunne bidra til at elevene får flere valgmuligheter når de skaper egne tekster (ibid., s. 133).

Arbeid med multimodal tekstskaping er utfordrende både for lærer og elever: «Man må ha både tid, kompetanse og et metaspråk for å få til dette på en effektiv måte» (Burgess, 2017, s. 48). Jeg støtter den vurderingen, men tenker samtidig at tv-vignetter kan være en egnet tekst å produsere i skolen. Det skyldes dels dens begrensede omfang, men også at man kan ta i bruk elevenes kunnskap fra fritidskulturen. Denne kompetansen kan læreren utnytte og bidra til å utvikle (Otnes, 2012, s. 69). En av utfordringene med å produsere tv-vignetter vil i flere tilfeller være lærerens multimodale kompetanse. Mange lærere er usikre når det gjelder bruk av teknologi og deres egen rolle i en slik undervisningssituasjon (Erstad, 2010, s. 19). Samtidig er læreren også den viktigste nøkkelen til et vellykket arbeid med multimodal tekstskaping (Løvland, 2007, s. 141). Trolig vil det å produsere tv-vignetter være mest krevende å gjennomføre ved første forsøk, og prosessen vil gå raskere når læreren er blitt trygg på de tekniske verktøyene (Burgess, 2017, s. 52).

Jeg vil imidlertid hevde at det finnes alle muligheter til å produsere tv-vignetter

på en gjennomførbar måte i en travel skolehverdag. Noe av det viktigste i en slik prosess vil være å skape oppgaver og kommunikasjonssituasjoner som oppleves som reelle for elevene (Løvland, 2007, s. 143). Ellers vil tekstene lett tilpasses lærerens forventninger i stedet for en fiktiv mottaker (ibid., s. 16). Det vil være nødvendig for lærer og elever å planlegge godt i forkant av selve produksjonen av vignettene. Elevene bør trolig utforme en innholdsbeskrivelse i form av en 'pitch', synliggjøre vignetten gjennom et 'storyboard' i tegneserieformat eller eventuelt en form for manus. Det er trolig også klokt at elevene får en tidsramme å forholde seg til, både når det gjelder arbeidsprosess og lengde på tv-vignetten. Til selve produksjonen holder det lenge at elevene blir tildelt eller tar med smarttelefon, iPad eller lignende. Det vil gi tv-vignetter av mer enn god nok teknisk kvalitet. Av praktiske hensyn vil det være lurt om elevene holder seg til et liggende format i filmingen, unngår panorering og tilting av kamera, samt zooming og lys bak motivet. Det vil gi bedre kvalitet på tv-vignetten. For å legge til skrift, musikk og andre virkemidler, finnes det gode og enkle redigeringsverktøy i for eksempel Windows Movie Maker (PC) eller iMovie (iPad/iPhone). I en slik prosess vil det være viktig å bevisstgjøre elevene på at det ikke er noen automatikk i at flere modaliteter nødvendigvis styrker opplevelsen (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 209). Avslutningen av denne type prosjekter vil ofte kunne ut i en form for framvisning og vurdering. Ifølge Sjøhelle (2013, s. 109) viste det tverrfaglige forskningsprosjektet *SKRIV* at det primært er skriften som får oppmerksomhet og blir vurdert i multimodale tekster. Det vil neppe være noen aktuell problemstilling i forbindelse med produksjon av tv-vignetter, men mange lærere er bekymret for hvordan de skal vurdere og evaluere multimodale tekster (Liestøl et al., 2009, s. 131). Den utfordringen har ingen enkel løsning, men det er viktig at man utformer tydelige vurderingskriterier når man starter opp et slikt prosjekt, gjerne i samarbeid med elevene. I mange sammenhenger vil også kvalitetskriteriene fra andre deler av norskfaget være relevante (ibid., s. 132).

7.5 En didaktisk vurdering av *Skam*-vignetten

Jeg vil som avslutning på kapittel 7 forsøke å peke på noen tekstlige kvaliteter ved *Skam*-vignetten. En slik beskrivelse kan kalles en *lærerfaglig analyse*, jf. Drangeid (2014, s. 86): «Formålet med analysen er utforskning av tekstens didaktiske muligheter og utfordringer». Jeg vil kortfattet forsøke å beskrive hva de to vignettene kan egne seg til og hvorfor. Tekstenes kompleksitet vil bli diskutert i henhold til hvordan undervisningen

bør legges opp (ibid., s. 87). Begge tekstene har en styrke i at de har et potensial for å virke motiverende siden mange elever trolig vil ha et forhold til seriene fra sin fritidskultur. Dette understrekes også av Løvland (2007, s. 43): «At elevane i utgangspunktet knyter engasjement og opplevingar til dei aktuelle tekstane, kan skape verdfull motivasjon for arbeidet». Hun understreker også at det er hensiktsmessig å velge tekster der man lett kan legge merke til modaliteten som skal være i fokus (ibid., s. 134). *Skam*-vignetten har etter mitt syn flere kvaliteter som pedagogisk tekst. Serien er selvsagt kjent stoff for mange av elevene, noe som kan medføre at mange elever naturlig vil ty til et emosjonelt språk. Det vil derfor være avgjørende at læreren rammer inn vignetten i en faglig sammenheng. Noen vil nok hevde at man bør styre unna næranalyse av slike tekster fra populærkulturen, men min påstand er at elevene vil styrke sitt forhold til serien gjennom å få økt forståelse for dens mekanismer og virkemidler. Et slikt arbeid vil likevel kreve følsomhet fra lærerens side. Både elever og foresatte kan reagere negativt på bruk av tekster fra elevenes populærkultur. Det kan være elever som kjenner på en følelse av at læreren og skolen trækker inn i deres fritidskultur, mens foreldre kan reagere på at man benytter denne type brukstekster i undervisningen. Hver enkelt lærer må bruke skjønn og aktsomhet i møter med denne type problemstillinger.

I mine øyne er *Skam*-vignetten på noen områder utfordrende å arbeide med sammenlignet med en mer klassisk vignett. Det vil trolig derfor være hensiktsmessig om elevene møter andre tv-vignetter i forkant av arbeid med denne vignetten. *Skam*-vignetten inneholder likevel en rekke interessante perspektiver til bruk i undervisning, og er godt egnet til både nærlesing og som utgangspunkt for klassesamtale. Vignettens kontekst kan være et fint utgangspunkt for å reflektere over tiden elevene lever i, hvordan det er å være ung muslim i Norge og betydningen av konteksten for selve tekstskapingen. Et annet interessant perspektiv kan selvsagt være samspillet mellom musikken og bildene, og hvordan de to modalitetene utfyller hverandre. Det er også mulig å inkludere sangteksten i et slikt arbeid. Jeg tror likevel tekstens fremste pedagogiske kvalitet ligger i den ideasjonelle metafunksjonen. Elever kan få et rikt utbytte av å studere hvordan teksten framstiller Sana, verden og andre deltakere. Begreper som setting og handlende og ikke-handlende deltakere vil være av betydning. Det kan selvsagt også berike prosessen dersom læreren trekker inn perspektiver på merkevarebygging og hvordan den estetiske stilen forsterker framstillingen i teksten. På et lavere nivå er det selvsagt også mulig å studere en kriterieliste over vignettens funksjoner, og benytte den til å se etter frampek og hint om hva som er i vente.

8. Avslutning

I dette siste kapittelet vil jeg forsøke å oppsummere oppgavens sentrale teoriperspektiv og funn i lys av problemstillingen og forskningsspørsmålene i kapittel 1.

8.1 Sammendrag av teori og problemstilling

Utgangspunktet for denne avhandlingen var følgende problemstilling:

Hva kjennetegner de utvalgte tv-vignetene som multimodale tekster, og hvilket didaktisk potensiale har tv-vignetter i skolen? Mitt teorifundament har i dette arbeidet vært sosialsemiotisk teori. Det innebærer at jeg har vært bevisst på at meningsskapning blir påvirket av den sosiale sammenhengen den blir til i, jf. Tønnessen (2010, s. 12). Den multimodale sosialsemiotiske teorien har hjulpet meg til å undersøke egenarten til ulike modaliteter som musikk og bilde. Jeg har også fått et innblikk i hva slags meningspotensial som kan ligge i sangtekster. Teorigrunnlaget har bidratt til å sette fokus på det multimodale samspillet i tv-vignetene jeg har undersøkt. Hallidays tre metafunksjoner har vært en grunnpilar gjennom hele oppgaven. Jeg har både strukturert og undersøkt de visuelle og auditive semiotiske ressursene med utgangspunkt i de tre metafunksjonene hans. Metafunksjonene har vært uvurderlige i prosessen med å vurdere helheten i ytringene som har vært i fokus. Sosialsemiotikken har på denne måten gitt meg nødvendige og viktige verktøyer til analysearbeidet. På noen områder har jeg likevel hatt behov for å utfylle det sosialsemiotiske perspektiver med teori fra musikk, film- og tv-vitenskap. Det har vært spesielt nødvendig i forbindelse med drøftinger av vignettenes merkevarebygging og estetiske uttrykk.

Jeg vil videre beskrive noen få sentrale funn i tilknytning til første del av problemstillingen og mitt første forskningsspørsmål: *Hvordan representeres tv-seriene gjennom de mest framtreddende semiotiske ressursene i tv-vignetene?* Jeg har studert de visuelle semiotiske ressursene *setting, bildekomposisjon, bildeutsnitt, kameravinkel, blikk, klipping og klippertyme*. I tillegg har jeg vurdert meningspotensialet til *musikken* i vignetene. Et sentralt funn i begge vignetene er produsentenes vektlegging av settingen i bildene. Både i *Skam*-vignetten og vignetten fra *Kampen om tungtvannet* medvirker settingen til at tilskueren får sterke signaler om hva handlingen i serien dreier seg om. Dette funnet samsvarer med Bednareks (2014b, s. 36) liste over tv-vignettenes viktigste funksjoner.

Begge tv-vignetene legger også vekt på å skape en spesiell stil og estetikk som

skal tiltrekke seere. Dette samsvarer også med Bednarek (2014b, s. 36). Trolig henger vektleggingen av det estetiske uttrykket i stor grad sammen med merkevarebygging som strategi. Ved å skape en stil som tiltrekker seere og bygger forventninger til innholdet i serien, forsøker vignettprodusentene å skape en relasjon til seerne og oppnå deres lojalitet.

Det tredje funnet jeg vil framheve er samspillet mellom musikk og bilder i vignettene. I begge vignettene kan bildemodaliteten sies å ha størst 'saliency', men musikken bidrar også i høyeste grad til meningsskapingen gjennom en medfortellende og kommunikativ funksjon, jf. Wingstedt (2012, s. 161). En av dens viktigste funksjoner er å fungere som 'lydbro' i vignettene. På den måten binder den sammen det kaotiske multimodale uttrykket. Det uoversiktelige ved tekstene skyldes i stor grad at vignettene begge har en svært hurtig klipperytme og utbredt bruk av kryssklipping. Musikken bidrar i tillegg til å bygge opp under følelsene hos seerne, jf. den emotive fortellerfunksjonen. I *Skam* forsterkes følelsen av Sanas dystre verdensbilde, mens musikken i vignetten til *Kampen om tungtvannet* framhever seriens historiske og dramatiske innhold.

Den største forskjellen mellom vignettene er trolig at *Skam*-vignetten kjennetegnes av en konseptuell representasjon, mens vignetten fra *Kampen om tungtvannet* er en narrativ representasjon. *Skam* sin konseptuelle framstilling av Sana medvirker til å bygge en relasjon til tilskueren gjennom den observerende rollen som tilbys, mens den narrative framstillingen i *Kampen om tungtvannet* gjør at seeren får et mer direkte innblikk i seriens dramatik og spenning. Framstillingen i *Skam*-vignetten kjennetegnes av et fokus på hvem Sana er, mens vignetten fra *Kampen om tungtvannet* er sentrert rundt hva personene gjør. En konseptuell representasjon ville i sistnevnte tilfelle ikke fått fram seriens action og dramatik på samme måte.

8.2 Oppgavens didaktiske betraktninger

Store deler av min motivasjon for oppgaven hadde bakgrunn i en mistanke om at tv-vignetter har et uutnyttet didaktisk potensial i skolen. Den mistanken bygde jeg på tanken om at dagens elever har et stort behov for kunnskap om kompleks og multimodal kommunikasjon. Det andre forskningsspørsmålet mitt var derfor: *Hvordan kan tv-vignetter ha didaktisk nytte og verdi i norskundervisningen?* Dette spørsmålet har ikke vært gjenstand for praktisk utprøving eller konkrete didaktiske undersøkelser. Jeg kan derfor ikke besvare spørsmålet med høy grad av sikkerhet. I lys av mangelen på forskning og teori knyttet til tv-vignetten, kan man likevel anta at denne teksttypen er lite benyttet i skolen i dag. Teori fra Penne (2010, 2012) m.fl. indikerer også at tv-vignetten kan være

en egnet pedagogisk tekst i skolen. Det skyldes først og fremst dens korte lengde, dens rike multimodale ingredienser og elevenes behov for opplæring i å tolke denne type kommunikasjon. Dette aspektet har gjort seg særlig gjeldende gjennom perspektiver på merkevarebygging. En av de største didaktiske utfordringene med å benytte tv-vignetten er dens flyktighet. Stadig nye bevegelser gjør det vanskelig å studere teksten i detalj, jf. Maagerø og Tønnessen (2014, s. 38). Jeg vil imidlertid hevde at tv-vignettenes begrensede lengde gir tid og rom til en nærlesing av teksten. Et annet viktig argument for å benytte tv-vignetter i skolen er at man kobler inn elevenes fritidskultur. Dette kan virke motiverende for mange elever, men man må som lærer være varsom når man griper inn i elevenes fritidsverden.

8.3 Avgrensninger og nye spor

En viktig avgrensning i denne oppgaven er antallet tv-vignetter som har blitt studert. Det innebærer at jeg kun har sett på et lite utsnitt av virkeligheten. Jeg har derfor ikke noe grunnlag for å gjøre allmenngyldige slutninger om tv-vignetters multimodale uttrykk. Samtidig er det grunn til å tro at merkevarebygging gjør at mange tv-vignetter inneholder lignende tilnærminger til sine seere, og derav også er sammenlignbare multimodale tekster. Oppgaven kan uavhengig av overførbarhet bidra til å sette fokus på tv-vignetters multimodale uttrykk. Mitt bidrag til forskningen har vært å utlede noen mulige lesninger av to norske tv-vignetter. Jeg har også presentert vurderinger av vignetten som pedagogisk tekst, og gjennom denne drøftingen tatt til orde for å bruke tv-vignetten til nærlesing og analyse i arbeid med multimodale tekster i skolen .

Det eksisterer foreløpig lite nasjonal og internasjonal forskning på tv-vignetter. Dagens enorme tekstmangfold skaper et behov for en kompetanse i å møte denne type tekster, og det er lite som tyder på at det behovet vil bli mindre i framtida. De moderne tekstene tar som tv-vignetten i bruk en rekke ulike semiotiske ressurser og modaliteter. Et interessant perspektiv kunne derfor vært å forske direkte på mottakerperspektivet. Hvordan påvirker tv-vignetten seeren? Spiller den en viktig rolle i den kaotiske mediehverdagen? Det kunne også vært meningsfylt å ta for seg flere vignetter i en bred kvalitativ eller kvantitativ analyse. En slik sammenligning ville gitt mer dyptgående kunnskap om tv-vignetters multimodale uttrykk og innhold. I tilknytning til min egen oppgave kunne det vært spennende å utforske skriftmodaliteten i vignettenene nærmere, og da gjerne gjennom vignettenes bruk av logo.

Det moderne samfunnet er i rask endring, og mye tyder på at skolefagene også

vil måtte gå gjennom en omfattende endringsprosess. Kunnskap om multimodale tekster er kompetanse som elevene vil ha bruk for i uoverskuelig framtid. Slike ferdigheter vil være relevante for mange fag og i mange sammenhenger, og det er derfor nødvendig med mer forskning på tv-vignetten og lignende type tekster.

Kilder

- Aamotsbakken, B. (2013). Den skjønnlitterære teksten i spennet mellom den generelle litterære kanon og skolens kanon. I B. Aamotsbakken, N. Askeland & E. Maagerø (Red.), *Læreboka: studier av ulike læreboktekster* (s. 49-62). Trondheim: Akademika.
- Asker, C. (2017, 24.06.2017). Tørk Skam-tårene, tidenes beste norske TV-serie gjør det eneste rette, *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/kultur/i/lqKz3/Karakter-6-fra-Aftenposten-til-siste-episode-av-Skam-Tork-Skam-tarene-tidenes-beste-norske-TV-serie-gjor-det-eneste-rette>
- Baldry, A., & Thibault, P. J. (2006). *Multimodal transcription and text analysis : a multimedia toolkit and coursebook*. London: Equinox.
- Bednarek, M. (2010). *The Language of Fictional Television: Drama and Identity*. London: London : Bloomsbury Publishing.
- Bednarek, M. (2014a). 'And they all look just the same'? - A quantitative survey of television. *Visual Communication*, 125-145.
- Bednarek, M. (2014b). The television title sequence: a visual analysis of Flight of the Conchords. I E. Djonov & S. Zhao (Red.), *Critical Multimodal Studies of Popular Culture* (s. 36-54). London/New York: Routledge.
- Befring, E. (2015). *Forskningsmetoder i utdanningsvitenskap*. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Berge, K. L., Maagerø, E., & Coppock, P. J. (1998). Å skape mening med språk – om Michael Halliday og hans elevs sosialsemiotikk. I K. L. Berge, P. J. Coppock & E. Maagerø (Red.), *Å skape mening med språk - en samling artikler av M.A.K. Halliday, R. Hasan og J.R. Martin* (B. nr 112, s. 17-32). Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- Blikstad-Balas, M. (2016). *Literacy i skolen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bordwell, D., Smith, J., & Thompson, K. (2017). *Film Art : An Introduction* (11th ed. utg.). New York: McGraw-Hill.
- Brinch, S. (2003). Anslaget blikkfang : en studie i fjernsynsvignetens visuelle utsmykninger. I A. Gjelsvik & G. Iversen (Red.), *Blikkfang - fjernsyn, form og estetikk* (s. 30-44). Oslo: Universitetsforlaget.
- Brinkmann, S., & Tanggaard, L. (2015). Interviewet: Samtalen som forskningsmetode. I L. Tanggaard & S. Brinkmann (Red.), *Kvalitative metoder. En grundbog* (s. 29-53). København: Hans Reitzels Forlag.
- Brinkmann, S., & Tanggaard, L. (Red.). (2010). *Kvalitative metoder - empiri og teoriutvikling*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Burgess, M. Ø. (2017). Tid for multimodalitet. *Bedre skole*, 29(1), 48-53.
- Caldwell, S. (2013). Television aesthetics: Stylistic analysis and beyond. I J. Jason & P. Steven (Red.), *Television Aesthetics and Style* (s. 23-44): United States: Bloomsbury Us.
- Christoffersen, L., Johannesen, A., & Tufte, P. A. (2016). *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Dahl, I. D. (2017, 20.06.2017). «Skam»-feberen over millionen på nett igjen, *VG*. Hentet fra <http://www.vg.no/rampelys/tv/skam/skam-feberen-over-millionen-paa-nett-igjen/a/24077536/>
- Davison, A. (2013). Title Sequences for Contemporary Television Serials. I C. Gorbman, J. Richardson & C. Vernallis (Red.), *The Oxford Handbook for New Audiovisual Aesthetics* (s. 146-167). New York: Oxford University Press.
- Delmar, J. L., & Hernández-Santaolalla, V. (2014). Teasing the Audience: Construction of Meaning Through the Opening Title Sequence. I T. R. Cochran, S. Ginn & P. Zinder (Red.), *The Multiple Worlds of Fringe : Essays on the J.J. Abrams Science Fiction Series*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Donnelly, K. (2005). *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: British Film Institute.
- Drangeid, M. (2014). *Litterær analyse og undervisning*. Oslo: Gyldendal akademisk.

- Elnan, C., Sivertsen, E. V., & Svåsand, M. P. (2016, 16.06.2016). *Her er tallene som avliver aldersmyten*. 2016, fra <https://www.nrk.no/kultur/her-er-tallene-som-avliver-aldersmyten-1.12998753>
- Elnan, C., & Trulsen, O. N. (2015, 05.01.2015). 1,2 millioner så «Kampen om tungtvannet», NRK. Hentet fra https://www.nrk.no/kultur/1_2-millioner-sa-kampen-om-tungtvannet-1.12131524
- Engebreetsen, M. (2010). *Skrift/bilde/lyd : analyse av sammensatte tekster*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Engebreetsen, M. (2013). *Visuelle samtaler : anvendelser av fotografi og grafikk i nye digitale kontekster* (B. nr. 196). Bergen: Fagbokforlaget.
- Engelstad, A. (2004). *Fortelling i film og tv-serier : analyse av dramaturgi og visuell utforming*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Engelstad, A., & Tønnessen, E. S. (2011). *Film : en innføring*. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Enli, G., Moe, H., Sundet, V. S., & Syvertsen, T. (2010). *Tv : en innføring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Erstad, O. (2010). *Digital kompetanse i skolen* (2. utg. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Faldalen, J. I. (2016, 04.04.2016). – Nerven i "Skam" skal være sterk og relevant. *Rushprint*.
- Frantzen, V. (2012). Ungdom, identitet og medier IV. Frantzen & S. Vettenranta (Red.), *Mediepedagogikk : refleksjoner om teori og praksis* (s. 189-212). Trondheim: Tapir.
- Frantzen, V., & Vettenranta, S. (2012). Innledning: Mot en bærekraftig mediepedagogikk IV. Frantzen & S. Vettenranta (Red.), *Mediepedagogikk : refleksjoner om teori og praksis* (s. 11-26). Trondheim: Tapir.
- Furuly, J. G. (2015, 05.01.2015). Skyhøye seertall for NRKs Kampen om tungtvannet, *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/kultur/Skyhoye-seertall-for-NRKs-Kampen-om-tungtvannet-67939b.html>
- Giannetti, L. (2011). *Understanding movies* (12th ed. utg.). Boston: Allyn & Bacon.
- Gjelsvik, A. (2003). Fjernsyn og estetikk, en motsetning? I A. Gjelsvik & G. Iversen (Red.), *Blikkfang : fjernsyn, form og estetikk* (s. 13-29). Oslo: Universitetsforlaget.
- Halliday, M. A. K. (1978). *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold.
- Halliday, M. A. K. (1998). Situasjonskonteksten. I K. L. Berge, E. Maagerø & P. J. Coppock (Red.), *Å skape mening med språk : en samling artikler* (B. nr 112, s. 67-79). Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- Hausken, L. (2009). *Medieestetikk : studier i estetisk medieanalyse*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Hitching, T. R., & Veum, A. (2011). Introduksjon. I T. R. Hitching, A. B. Nilsen & A. Veum (Red.), *Diskursanalyse i praksis* (s. 11-39). Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Hvattum, T. (2015, 03.01.2015). Kampen om tungtvannet slutter aldri å fascinere, *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/kultur/Kampen-om-tungtvannet-slutter-aldri-a-fascinere-68055b.html>
- Iedema, R. (2004). Analysing Film and Television: a Social Semiotic Account of Hospital: an Unhealthy Business II. Theo Van & J. Carey (Red.), *The Handbook of Visual Analysis* (s. 183-204): SAGE Publications Ltd.
- Imeland, V. S. (2017, 25.06.2017). TV-anmeldelse «Skam», sesong 4: – Feiger ut, VG. Hentet fra <http://www.vg.no/rampelys/film/anmeldelse/tv-anmeldelse-skam-sesong-4-feiger-ut/a/24081561/>
- Jerijervi, D. R. (2017, 26.06.2017). NRK avslutter «Skam»-eventyret med ny rekord, *Kampanje*. Hentet fra <http://kampanje.com/medier/2017/06/skam-avslutter-med-ny-rekord/>
- Jewitt, C. (2012). *Technology, Literacy, Learning : A Multimodal Approach*. Hoboken: Taylor and Francis.
- Johnson, C. (2007). TELE-BRANDING IN TVIII: The network as brand and the programme as brand. *New Review of Film and Television Studies*, 5(1), 5-24.

- Johnson, C. (2012). *Comedia : Branding Television*. Florence: Florence, KY, USA: Taylor and Francis.
- Kress, G. (2010). *Multimodality : a social semiotic approach to contemporary communication*. London: Routledge.
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading images : the grammar of visual design* (2nd ed. utg.). London: Routledge.
- Kristiansen, M. (2015, 09.05.2015). Dette er Gullruten-vinnerne, NRK. Hentet fra <https://www.nrk.no/kultur/dette-er-gullruten-vinnerne-1.12352296>
- Kulturdepartementet. (2014). *NRK-plakaten*. Hentet fra https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/KKD/Medier/NRK_plakat.pdf
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (T. M. Anderssen & J. Rygge, Overs. 3. utg., 2. oppl. utg.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Kverndokken, K. (2012). *101 måter å lese leseleksa på : om lesing, lesebestillinger og tekstvalg* (B. nr. 188). Bergen: Fagbokforlaget.
- Larsen, P. (2013). *Filmmusikk : historie, analyse, teori* (2. utg. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Lavik, E. (2015). *Forfatterskap i TV-drama : showrunnermodellen, one vision – og Kampen for tilværelsen*.
- Liestøl, G., Fagerjord, A., & Hannemyr, G. (2009). *Sammensatte tekster : arbeid med digital kompetanse i skolen*. Oslo: Cappelen akademisk forl.
- Lægreid, S., & Skorgen, T. (2006). *Hermeneutikk : en innføring*. Oslo: Spartacus.
- Løvland, A. (2007). *På mange måtar : samansette tekstar i skolen* (B. nr. 168). Bergen: Fagbokforlaget.
- Maagerø, E. (1998). Hallidays funksjonelle grammatikk – en presentasjon av Eva Maagerø IK. L. Berge, P. J. Coppock & E. Maagerø (Red.), *Å skape mening en samling artikler av M.A.K. Halliday, R. Hasan og J.R. Martin* (B. nr 112, s. 33-63). Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- Maagerø, E. (2005). *Språket som mening : innføring i funksjonell lingvistikk for studenter og lærere*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Maagerø, E., & Tønnessen, E. S. (2010). Sosialesemiotikk - meningssskaping mellom funksjon og system. I B. Aamotsbakken & S. V. Knudsen (Red.), *Teoretiske tilnærminger til pedagogiske tekster* (s. 125-151). Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Maagerø, E., & Tønnessen, E. S. (2014). *Multimodal tekstkompetanse*. Kristiansand: Portal.
- Maasø, A., Sundet, V. S., & Syvertsen, T. (2007). "Fordi de fortjener det" ; publikumsdeltakelse som strategisk utviklingsområde i mediebransjen. *Norsk medietidsskrift*, 14(2), 126-154.
- Machin, D. (2010). *Analysing Popular Music: Image, Sound, Text*. London: United Kingdom, London: SAGE Publications Ltd.
- Machin, D. (2011). *Introduction to multimodal analysis*. London: Bloomsbury Academic.
- Magnus, M. (2016). SKAM - når fiksjon og virkelighet møtes. *Nordicom Information*, 38(2), 31-38.
- Markussen, B. (2010). Det multimodale monster. I M. Engebretsen (Red.), *Skrift, bilde, lyd: analyse av multimodale tekster* (s. 205-223). Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Mikaelsen, K.-E. (2015, 05.01.2015). - Tungtvann-serien med grov historieforfalskning, *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/kultur/--Tungtvann-serien-med-grov-historieforfalskning-67908b.html>
- Millman, D. (2013). *Brand thinking and other noble pursuits*. New York: Allworth Press.
- Mittell, J. (2013). The qualities of complexity: Vast versus dense seriality in contemporary television. I J. Jason & P. Steven (Red.), *Television Aesthetics and Style* (s. 45-56). New York: Bloomsbury Publishing.
- Mortari, L. (2015). Reflectivity in Research Practice. *International Journal of Qualitative Methods*, 14(5). doi: 10.1177/1609406915618045
- Moskvil, J. Ø. (2015). Musikkens meningssskaping i filmen Latcho Drom. I B. Markussen (Red.), *Lydspor : når musikk møter tekst og bilder* (s. 146-167). Kristiansand: Portal forlag.

- Tungtvannssaksjonen. (2017). I I. Kraglund (Red.) *Store norske leksikon*. Hentet 30.07.2017, fra <https://snl.no/tungtvannssaksjonen>
- NRK. (2016). *Opplevelse og innsikt*. (NRK årsrapport 2015). NRK. Hentet fra <https://www.nrk.no/aarsrapport/2015/drama--nrks-aarsrapport-2015-1.12820990>
- Otnes, H. (2012). Å sette sammen digitale tekster - multimodalitet, montering og miksing i skolen. I S. Vettenranta & V. Frantzen (Red.), *Mediepedagogikk. Refleksjoner om teori og praksis* (s. 59-81). Trondheim: Tapir akademiske forlag.
- Payne, A. (2013). Branding Television. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 2(1), 268-273. doi: 10.5117/NECSUS2013.1.PAYN
- Penne, S. (2010). *Litteratur og film i klasserommet : didaktikk for ungdomstrinn og videregående skole*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Penne, S. (2012). Når delen erstatter helheten : litterære utdrag og norskfagets lærebøker. I S. Penne (Red.), *Teorier om tekst i møte med skolens lese- og skrivepraksiser* (s. 163-174). Oslo: Universitetsforlaget.
- Penne, S. (2013). Skjønnlitteraturen i skolen i et literacy-perspektiv. I A. Veum & D. Skjelbred (Red.), *Literacy i læringskontekster* (s. 43-54). Oslo: Cappelen Damm
- Pettersen, E. B., & Flagtvedt, E.-K. (2013). *Utdanningsdirektoratets anbefalinger til endringer i læreplaner for gjennomgående fag – oppdrag 42-10*. Oslo: Utdanningsdirektoratet. Hentet fra http://www.udir.no/Upload/larerplaner/Utkast/gjennomgaende/forslag_KD_1004_13/Oversendelsesbrev_forslag_til_KD-42-10.pdf?epslanguage=no
- Postholm, M. B. (2010). Kvalitativ forskning på praksis. Fra opprinnelse til forskerfokus *Kvalitativ metode : en innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier* (2. utg. utg., s. 17-32). Oslo: Universitetsforlaget.
- Rushprint. (2017, 07.04.2017). Siste runde med Skam for Julie Andem. *Rushprint*.
- Rønnestad, K. (2016). Fortekstenes magi. *Rushprint*, 51, 28-31.
- Selander, S., & Skjelbred, D. (2004). *Pedagogiske tekster for kommunikasjon og læring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Selås, J. (2015, 04.01.2015). TV-anmeldelse «Kampen om tungtvannet»: Besettende krigshistorie, VG. Hentet fra <http://www.vg.no/rampelys/tv/nrk/tv-anmeldelse-kampen-om-tungtvannet-besettende-krigshistorie/a/23367365/>
- Sjøhelle, D. K. (2010). Arbeid med digitale fortellinger på ungdomstrinnet. I E. S. Tønnessen (Red.), *Sammensatte tekster - barns tekstpraksis* (s. 224-241). Oslo: Universitetsforlaget.
- Sjøhelle, D. K. (2013). Multimodal tekstforming – en nøkkel til økt leseforståelse? I D. Skjelbred & A. Veum (Red.), *Literacy i læringskontekster* (s. 109-119). Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Skjelbred, D., & Veum, A. (Red.). (2013). *Literacy i læringskontekster*. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Skovholt, K., & Veum, A. (2014). *Tekstanalyse : ei innføring*. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- SSB. (2017). Innvandrere og norskfødte med innvandrerforeldre, 1. januar 2017. Hentet fra <https://www.ssb.no/befolkning/statistikker/innvbef/aar/2017-03-02>
- Vignett- tegning. (2011). I C. Leborg & Ø. Rannem (Red.) *Store norske leksikon*. Hentet 27.07.2017, fra <https://snl.no/vignett>
- Sundet, V. S. (2017). «Det er bare du som kan føle det du føler» – emosjonell investering og engasjement i nettdramaet SKAM. 16:9.
- Talseth, T., Svendsen, M., & Johansen, Ø. D. (2017, 10.04.2017). NRK fikk tekniske problemer på premieren for «Skam»-sesong 4, VG. Hentet fra <http://www.vg.no/rampelys/tv/skam/nrk-fikk-tekniske-problemer-paa-premierer-for-skam-sesong-4/a/23972400/>
- Thagaard, T. (2013). *Systematikk og innlevelse : en innføring i kvalitativ metode* (4. utg. utg.). Bergen: Fagbokforlaget.





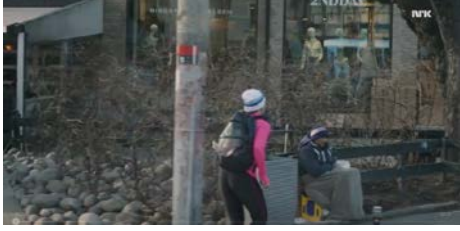

- Tønnessen, E. S. (2010). Tekstpraksis i bevegelse. I E. S. Tønnesen (Red.), *Sammensatte tekster : barns tekstpraksis* (s. 10-22). Oslo: Universitetsforlaget.
- Tønnessen, E. S. (2015). Analytisk blikk på mediet i analyse av multimodal kommunikasjon. I E. Maagerø, A. Veum & G. Kvåle (Red.), *Kontekst, språk og multimodalitet : nyere sosialsemiotiske perspektiver* (s. 25-40). Bergen: Fagbokforlaget.
- Utdanningsdirektoratet. (2012). *Rammeverk for grunnleggende ferdigheter*. Hentet fra http://www.udir.no/globalassets/upload/larerplaner/lareplangrupper/rammeverk_grf_2012.pdf
- Utdanningsdirektoratet. (2013). *Læreplan i norsk*. (NOR1-05). Hentet fra <http://www.udir.no/kl06/NOR1-05/Hele/Formaal>
- Vaage, O. F. (2017). *Norsk mediebarometer 2016*. Oslo/Kongsvinger: Statistisk sentralbyrå.
- van Leeuwen, T. (1999). *Speech, music, sound*. Basingstoke: Macmillan.
- van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. London: Routledge.
- Vassenden, E. (2007). Hva er "samtidslitteratur", og hvorfor leser vi den? ; noen historiske og fagkritiske bemerkninger. *Edda*.
- Villadsen, L. S. (2002). Dyre ord, men hvad dækker de? : teori, metode og model i retorisk kritik. *Rhetorica Scandinavica*(23), 6-20.
- Wingstedt, J. (2012a). Funktionell analys av musik i film och andra multimodalt berättande gestaltningar (s. 160-181).
- Wingstedt, J. (2012b). Metafunksjoner, dieges och interaktivitet. I G. Ternhag & J. Wingstedt (Red.), *På tal om musikproduktion - elva bidrag till ett nytt kunskapsområde* (s. 182-196). Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Wingstedt, J., Brändström, S., & Berg, J. (2010). Narrative Music, Visuals and Meaning in Film (B. 9, s. 193-210).
- Øierud, G. L. (2011a). Hvordan analysere multimodalitet? I T. R. Hitching, A. B. Nilsen & A. Veum (Red.), *Diskursanalyse i praksis* (s. 43-48). Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Øierud, G. L. (2011b). Slik lyder Herrens Ord multimodalt – om multimodal meningsskaping. I T. R. Hitching, A. B. Nilsen & A. Veum (Red.), *Diskursanalyse i praksis. Metode og analyse* (s. 49-78). Kristiansand: Høyskoleforlaget.






Vedlegg


Vedlegg 1: Transkripsjon av Skam-vignetten







Vedlegg 2: Transkripsjon av Kampen om tungtvannet-vignetten

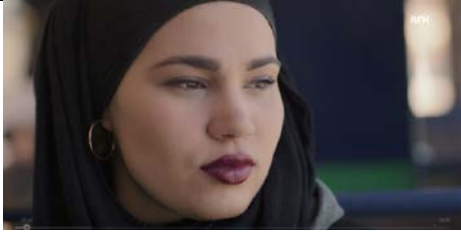
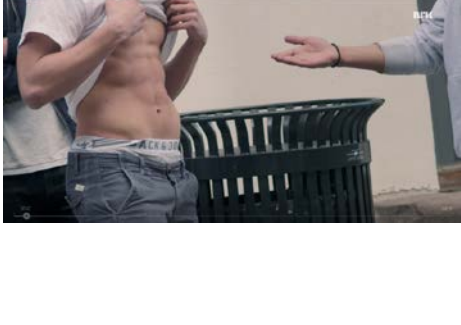

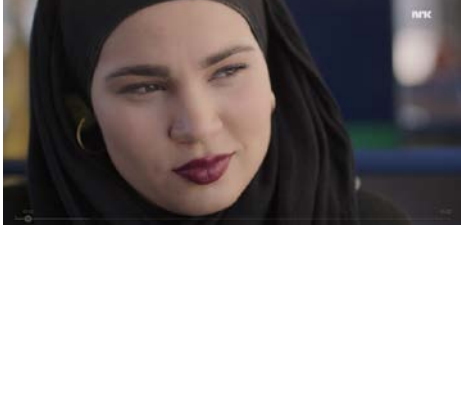
Vedlegg 1

	BILDERAMME (KAMERAINNSTILLINGER)	VISUELT BILDE	BEVEGELSE	MUSIKK
1. (0.01)		<ul style="list-style-type: none"> -Trikkestasjon, høst -Ultratotalt bildeutsnitt -Svakt overvinklet kamera -Tidsforlengelse -Hurtig, sømløs klipping 	<ul style="list-style-type: none"> -Mennesker i bevegelse, danner diagonal vektor mot høyre -Bildeutsnitt kjørende i bevegelse mot høyre 	<ul style="list-style-type: none"> -Ikke-diegetisk musikk -Mørk elektrisk musikkmelodi med og hard rytme -Rytmen kan opp
2. (0.01)		<ul style="list-style-type: none"> -Donald Trump-tale -Nærbilde -Normalperspektiv -Tidsforlengelse -Svært hurtig kryssklipping -Indirekte blikkontakt 	<ul style="list-style-type: none"> -Mindre bevegelse opp og ned fra høyrearmen og munnen til Trump. 	<ul style="list-style-type: none"> både rask og samtidig -Digitale instrumenter -Basstromme (trommemaskin),
3. (0.01)		<ul style="list-style-type: none"> -Trikkestasjon. -Ultratotalt bildeutsnitt -Svakt overvinklet kamera. -Tidsforlengelse -Hurtig, sømløs klipping 	<ul style="list-style-type: none"> -Mennesker i bevegelse, danner diagonal vektor mot høyre -Bildeutsnitt kjørende i bevegelse mot høyre 	<ul style="list-style-type: none"> synthesizer dominerer lydbildet gjentagende orienterte klingende melodier -Mørk klangfarge
4. (0.02)		<ul style="list-style-type: none"> -Mennesker på flukt -Ultratotalt bildeutsnitt -Svakt overvinklet kamera -Svært hurtig kryssklipping 	<ul style="list-style-type: none"> -Blikkfang: Person midt i bildet ser mot person som hopper over gjerdet til høyre i bildeutsnittet, danner diagonal vektor mot høyre 	<ul style="list-style-type: none"> -Minimalistisk produksjon
5. (0.03)		<ul style="list-style-type: none"> -Joggende dame og person som tigger -Totalbilde -Svakt overvinklet kamera -Tidsforlengelse -Elliptisk klippeteknikk -Roligere klipperytme 	<ul style="list-style-type: none"> -Joggeren beveger seg mot høyre, danner vektor diagonalt mot høyre -Bildeutsnitt kjørende i bevegelse mot høyre 	
6. (0.04)		<ul style="list-style-type: none"> -Karl Johans-gate i Oslo -Ultratotalt bildeutsnitt -Svakt overvinklet kamera -Elliptisk klippeteknikk -Tidsforlengelse -Svært hurtig klipperytme 	<ul style="list-style-type: none"> -Mennesker beveger seg både mot og bort fra kameraet -Bildeutsnitt kjørende i bevegelse mot høyre, men 	







			kameraet panoreres svakt mot venstre	
7. (0.04)		-Krigsherjet område -Ultratotalt bildeutsnitt -Svakt overvinklet kamera -Svært hurtig kryssklipping	-Ingen bevegelse	
8. (0.05)		-Karl Johans-gate i Oslo -Ultratotalt bildeutsnitt -Svakt overvinklet kamera. -Tidsforlengelse -Litt roligere klippertyme	-Mennesker beveger seg i ulike retninger -Bildeutsnitt kjørende i bevegelse mot høyre, men kameraet panoreres svakt mot venstre	
9. (0.06)		-Sentrumsgate, trikk -Ultratotalt bildeutsnitt -Svakt overvinklet kamera -Elliptisk klippeteknikk -Tidsforlengelse	-Trikk kommer kjørende fra høyre mot venstre, danner vektor horisontalt mot venstre -Personer som går i retning bort fra kamera -Bildeutsnitt kjørende i bevegelse mot høyre	
10. (0.07)		-Lyskryss i sentrumsgate -Halvttotalt bildeutsnitt -Svakt overvinklet kamera -Elliptisk klippeteknikk -Tidsforlengelse -Roligere klippertyme	-Mennesker krysser en vei i ulike retninger -Bildeutsnitt kjørende i bevegelse mot høyre	
11. (0.09)		-Hovedperson Sana -Nærbilde -Normalperspektiv -Tidsforlengelse -Lang kamerainnstilling, rolig klippertyme -Indirekte blikkontakt	-Blikket beveger seg sakte mot høyre -Lukker og åpner (blunker) øynene	-Vokalstemme introduseres. Direkte vokal, nesten hip-hop og snakkende <i>None of these boys can dance.</i> <i>Not a single one of them stand a chance.</i> -Samme repeterende, lydbilde fortsetter i tillegg til vokalstemmen






12. (0.16)		<ul style="list-style-type: none"> -Person med plakat med kvinne som har hijab i fargene til det amerikanske flagget -Nærbilde -Normalperspektiv -Svært hurtig kryssklipping -Direkte blikkontakt 	<ul style="list-style-type: none"> -Ingen bevegelse i bildet, men møtende blikk danner vektor 	All of
13. (0.16)		<ul style="list-style-type: none"> -Kvinne med sladdet ansikt holder opp et klesplagg mens en bevæpnet politimann noterer -Halvnært bildeutsnitt -Svakt overvinklet kamera -Svært hurtig kryssklipping 	<ul style="list-style-type: none"> -Ingen bevegelse i bildet 	
14. (0.17)		<ul style="list-style-type: none"> -Mennesker som går på fortau -Halvtotalt bildeutsnitt -Svakt overvinklet kamera -Elliptisk klippeteknikk -Tidsforlengelse -Lengre kamerainstilling, rolig klipperytme 	<ul style="list-style-type: none"> -Mennesker som beveger seg mot høyre, danner vektor -Blikkfang: Kvinne i bunad -Bildeutsnitt kjørende i bevegelse mot høyre 	I'm not impress
15. (0.20)		<ul style="list-style-type: none"> -Mennesker som venter på trikken -Halvnært bildeutsnitt -Normalperspektiv -Elliptisk klippeteknikk -Tidsforlengelse -Rolig klipperytme forts. 	<ul style="list-style-type: none"> -Personer fortrinnsvis i bevegelse mot høyre -Bildeutsnitt kjørende i bevegelse mot høyre 	
16. (0.23)		<ul style="list-style-type: none"> -Soldat og traktor -Totalbilde -Svakt overvinklet kamera -Tidsforlengelse -Elliptisk klippeteknikk -Hurtig, sømløs klipping 	<ul style="list-style-type: none"> -Soldat og traktor i diagonal bevegelse mot høyre, danner vektor -Bildeutsnitt kjørende i bevegelse mot høyre 	None
17. (0.24)		<ul style="list-style-type: none"> -Militærkjøretøy som avfyres rakett -Ultratotalt bildeutsnitt -Normalperspektiv -Svært, hurtig kryssklipping 	<ul style="list-style-type: none"> -Rakett fyres av gårde diagonalt mot høyre, danner vektor -Kamera tiltes nedover 	





18. (0.25)		<ul style="list-style-type: none"> -Personer i sentrumsgate -Halvtotalt bildeutsnitt -Svakt overvinklet kamera -Elliptisk klippeteknikk -Tidsforlengelse -Lengre kamerainnstilling, rolig klippertyme 	<ul style="list-style-type: none"> -Dame som beveger seg mot høyre og mann som vender kroppen og blikket mot høyre, danner vektor -Bildeutsnitt kjørende i bevegelse mot høyre 	<i>of them get my sex.</i>
19. (0.27)		<ul style="list-style-type: none"> -Mann sittende på benk. Mann som står på fortauet -Halvnært bildeutsnitt -Svakt overvinklet kamera. -Elliptisk klippeteknikk -Tidsforlengelse -Rolig klippertyme forts. 	<ul style="list-style-type: none"> -Blikket til mannen mot høyre, danner vektor -Bildeutsnitt kjørende i bevegelse mot høyre 	<i>None of them move my intellect.</i>
20. (0.31)		<ul style="list-style-type: none"> -Gutter som sammenligner magemuskler på fortauskant -Halvnært bildeutsnitt -Normalperspektiv -Realistisk klippeteknikk -Tidsforlengelse -Rolig klippertyme forts. 	<ul style="list-style-type: none"> -Den ene gutten klapper seg på magen mens den andre vifter med hånden. -Kameraet tiltes skrått oppover mot høyre, og deretter svakt ned og opp 	<i>None of them work for me.</i>
21. (0.34)		<ul style="list-style-type: none"> -Hovedperson Sana -Nærbilde -Normalperspektiv -Tidsforlengelse -Rolig klippertyme forts. -Indirekte blikkontakt 	<ul style="list-style-type: none"> -Sana løfter på hodet 	<i>None of them make me feel</i>
22. (0.36)		<ul style="list-style-type: none"> -Gutter som sammenligner magemuskler på fortauskant -Halvnært bildeutsnitt -Svakt undervinklet kamera -Tidsforlengelse -Rolig klippertyme forts. 	<ul style="list-style-type: none"> -Gutten løfter t-skjorten og klapper seg på magen med hånda -Blikkfang: magen til gutten -Kameraet panoreres sakte mot venstre 	<i>anything.</i>
23. (0.38)		<ul style="list-style-type: none"> -Gutter som sammenligner magemuskler på fortauskant -Halvnært bildeutsnitt -Normalperspektiv -Realistisk klippeteknikk -Tidsforlengelse -Rolig klippertyme forts. 	<ul style="list-style-type: none"> -Bevegelse i armene til de to guttene som sammenligner magemuskler 	Melodi forts.







24. (0.40)		<ul style="list-style-type: none"> -Hovedperson Sana -Nærbilde -Normalperspektiv -Rolig klippertyme forts. -Indirekte blikkontakt 	-Sana senker og fokuserer blikket	-Musikken øker intensitet. vokalstemme i tal skurrelignende elektroniske musikklyder
25. (0.42)		<ul style="list-style-type: none"> -Gutter som sammenligner magemuskler på fortauskant -Nærbilde -Under- og skråvinklet kamera -Tidsforlengelse -Rolig klippertyme forts. 	<ul style="list-style-type: none"> -Magen vendes langsomt mot kameraet som zoomer langsomt inn. -Gutten til høyre har hånden i retning av magen, danner vektor horisontalt mot venstre 	Forts.
26. (0.44)		<ul style="list-style-type: none"> -Gutter som sammenligner magemuskler på fortauskant -Nærbilde -Under- og skråvinklet kamera -Realistisk klippeteknikk -Tidsforlengelse -Hurtigere, sømløs klipping 	-Hånda til den ene gutten slår på magen til den andre, hvorav han beveger seg svakt mot venstre. Danner vektor diagonalt ned mot venstre	Forts.
27. (0.45-0.48)		<ul style="list-style-type: none"> -Hovedperson Sana -Nærbilde -Normalperspektiv -Tidsforlengelse fram til hun skvetter av bønnerop fra mobilen -Lengre kamerainnstilling, rolig klippertyme -Indirekte blikkontakt, smiler 	-Beveger hodet ned når tilskueren hører reallyden.	Melodi og vokals forts., før reallyd (lyd fra mobilen avslutter musikkvignetten)

Vedlegg 2








	BILDERAMME (KAMERAINNSTILLINGER)	VISUELT BILDE	BEVEGELSE	LYD/MUSIKK
1. (0.01)		-Dråper av tungtvann -Ultranært bildeutsnitt -Normalperspektiv -Tidsforlengelse -Hurtig sømløs klipping	-Dråpene beveger seg nedover	-Pianomelodi og strykere med økende dynamikk. Dyster stemning
2. (0.01)		-Eksplisjon -Nærbilde -Svakt overvinklet kamera -Tidsforlengelse -Hurtig sømløs klipping	-Flammer i bevegelse i alle retninger	-Reallyd av eksplosjon
3. (0.02)		-Dresskledd mann og soldater -Halvnært bildeutsnitt -Normalperspektiv -Rolig klippertyme, lang kamerainnstilling -Sømløs klipping	-Mannen går med ryggen til kamera forbi soldatene	
4. (0.05)		-Big Ben i London -Ultratotalt bildeutsnitt -Normalperspektiv -Tidsforkortelse -Rolig klippertyme, lang kamerainnstilling	-Kameraet panoreres sakte mot venstre	
5. (0.08)		-Rose som oppløses, samt en av hovedpersonene flettes inn i bildet. -Nærbilde -Normalperspektiv -Tidsforlengelse -Rolig klippertyme, lang kamerainnstilling -Direkte blikkontakt	-Rosepartiklene beveger seg i alle retninger -En av hovedpersonene kommer til syne	
6. (0.12)		-Eksplisjon -Ultranært bildeutsnitt -Normalperspektiv -Tidsforlengelse -Hurtig klipping	-Flammer i alle retninger	-Reallyd av noe som knuses eller går i oppløsning

7. (0.13)		<ul style="list-style-type: none"> -Rose som oppløses -Nærbilde -Normalperspektiv -Tidsforlengelse -Hurtig klipping 	<ul style="list-style-type: none"> -Rosepartikler spres 	<ul style="list-style-type: none"> -Reallyd av flamm
8. (0.14)		<ul style="list-style-type: none"> -Adolf Hitler, autentisk klipp -Halvnært bildeutsnitt -Svakt, undervinklet kamera -Dokumentarisk klipp -Kort innstilling -Indirekte blikkontakt 	<ul style="list-style-type: none"> -Bilen kommer kjørende diagonalt fra venstre mot høyre 	
9. (0.15)		<ul style="list-style-type: none"> -Tyske soldater under 2. verdenskrig, autentisk klipp -Halvnært bildeutsnitt -Svakt overvinklet kamera -Kort innstilling -Indirekte blikkontakt 	<ul style="list-style-type: none"> -Kameraet kjøres fra venstre mot høyre 	
10. (0.16)		<ul style="list-style-type: none"> -Tidsriktig fotoapparat tar bilde og fotograferer -Nærbilde -Undervinklet kamera -Sømløs klipping -Kort innstilling 	<ul style="list-style-type: none"> -Blitzlyset fra fotoapparatet blender bildet 	<ul style="list-style-type: none"> -Popinspirert med strykere og p
11. (0.17)		<ul style="list-style-type: none"> -Ansiktet til en person med et militært hodeplagg -Nærbilde -Normalperspektiv -Tidsforlengelse -Direkte blikkontakt 	<ul style="list-style-type: none"> -Flammene sirkler omkring personen 	
12. (0.19)		<ul style="list-style-type: none"> -Et nazistisk dekorert lokale -Ultratotalt bildeutsnitt -Overvinklet kamera -Sømløs klipping -Kort innstilling, hurtig klippertyme 	<ul style="list-style-type: none"> -Menneskene reiser seg og klapper 	<ul style="list-style-type: none"> -Reallyd av blitz

				<p>-Enkel harmonikk, enkel melodi</p> <p>-Rask takt på fiolinene, tregere takt på pianoet</p>
13. (0.20)		<p>-Eksplasjon. Trær i flammer</p> <p>-Ultratotalt bildeutsnitt</p> <p>-Normalperspektiv</p> <p>-Tidsforlengelse</p> <p>-Hurtig klippertyme</p>	-Eksplasjonen går fra høyre mot venstre	-Reallyd av flammer og eksplosjon
14. (0.20)		<p>-Eksplasjon</p> <p>-Ultratotalt bildeutsnitt</p> <p>-Normalperspektiv</p> <p>-Tidsforlengelse</p> <p>-Kort innstilling</p>	-Kameraet kjøres sakte mot venstre	
15. (0.22)		<p>-Flere hvitklede personer som står på ski i snødekt landskap</p> <p>-Ultratotalt bildeutsnitt</p> <p>-Fugleperspektiv</p> <p>-Hurtig og sømløs klipping</p>	-Personene kjører framover og nedenfra-opp i bildet	
16. (0.23)		<p>-Hydro-direktøren, en av seriens hovedpersoner</p> <p>-Nærbilde</p> <p>-Normalperspektiv</p> <p>-Sømløs klipping</p> <p>-Litt lengre kamerainnstilling</p> <p>-Indirekte blikkontakt</p>	-Flammen fra en eksplosjon kommer ovenfra og ned i bildet, mens små partikler går nedenfra og opp	<p>-Lydbildet kler tidsepoken</p> <p>-Strykerne gir fylde til melodien</p>

<p>17. (0.26)</p>		<ul style="list-style-type: none"> -Personer som går på ski mens de bærer med seg noe tungt -Ultratotalt bildeutsnitt -Svakt undervinket kamera -Sømløs klipping -Roligere klippertyme 	<ul style="list-style-type: none"> -Skiløperne beveger seg diagonalt mot venstre -Små partikler beveger seg nedenfra og opp 	
<p>18. (0.29)</p>		<ul style="list-style-type: none"> -Hovedperson Leif Tronstads ansikt avdekkes delvis -Nærbilde -Normalperspektiv -Sømløs klipping -Rolig klippertyme -Direkte blikkontakt 	<ul style="list-style-type: none"> -Lyset skifter og beveger seg -Små partikler beveger seg nedenfra og opp 	
<p>19. (0.32)</p>		<ul style="list-style-type: none"> -Følger skrittene til fysiker Werner Heisenberg idet han går gjennom et utbombet område -Halvnært bildeutsnitt -Normalperspektiv -Sømløs klipping -Rolig klippertyme forts. 	<ul style="list-style-type: none"> -Heisenberg beveger seg framover, mens soldater løper mot kameraet 	<ul style="list-style-type: none"> -Reallyd flyalarm
<p>20. (0.35)</p>		<ul style="list-style-type: none"> -En klokke omgitt av flammer -Nærbilde -Normalperspektiv -Tidsforlengelse -Kort innstilling 	<ul style="list-style-type: none"> -Flammene beveger seg i ulike retninger 	
<p>21. (0.36)</p>		<ul style="list-style-type: none"> -En buss eksploderer -Totalbilde -Overvinklet kamera -Tidsforlengelse -Hurtig klippertyme 	<ul style="list-style-type: none"> -Bevegelse i røyk og flammer 	
<p>22. (0.37)</p>		<ul style="list-style-type: none"> -Hovedperson Werner Heisenberg omgitt av røyk, før ansiktet dekkes med flammer -Nærbilde -Normalperspektiv -Tidsforlengelse -Lengre innstilling, roligere klippertyme -Direkte blikkontakt 	<ul style="list-style-type: none"> -Flammer beveger seg oppover og dekker til Heisenbergs ansikt 	

23. (0.40)		<ul style="list-style-type: none"> -En rose omgitt av flammer -Nærbilde -Normalperspektiv -Tidsforlengelse -Kort innstilling 	-Flammene beveger seg i ulike retninger	-Ingen trommer eller vokal i musikken
24. (0.41)		<ul style="list-style-type: none"> -En mann i militæruniform bærer på en kasse -Totalbilde -Normalperspektiv -Sømløs klipping, litt lengre kamerainnstilling -Indirekte blikkontakt 	-Mannen beveger seg mot kameraet	
25. (0.44)		<ul style="list-style-type: none"> -Vinterlandskap. Kan så vidt skimte lysene fra en hytte i venstre billedkant -Nærbilde -Svakt overvinklet kamera -Sømløs klipping 	-Snøpartikler blåser mot kameraet	
26. (0.46)		<ul style="list-style-type: none"> -Et armbandsur kommer til syne -Ultranært bildeutsnitt -Overvinklet kamera -Sømløs og hurtig klipping 	-Personen trekker votten over klokken idet det klippes til neste innstilling	
27. (0.47)		<ul style="list-style-type: none"> -Kamouflasjetildekkede personer beveger seg bortover dalen. Kan skimte brua over til tungtvannsfabrikken -Ultratotalt bildeutsnitt -Normalperspektiv -Sømløs og hurtig klipping 	-Personene beveger seg nedover dalen i retning vekk fra kameraet	
28. (0.48)		<ul style="list-style-type: none"> -Rose som ser ut til å ligge i vann -Ultranært bildeutsnitt -Normalperspektiv -Tidsforlengelse -Roligere klippertyme, lengre kamerainnstilling 	-Vanndråper/partikler beveger seg oppover	
29. (0.51)		<ul style="list-style-type: none"> -Hydrodirektørens kone -Halvnært bildeutsnitt -Normalperspektiv -Tidsforlengelse -Rolig klippertyme -Indirekte blikkontakt 	<ul style="list-style-type: none"> -Hvite partikler og flammer beveger seg oppover -Kameraet zoomes sakte utover 	

30. (0.54)		<ul style="list-style-type: none"> -Vann- og flammepartikler -Ultranært bildeutsnitt -Normalperspektiv -Tidsforlengelse -Sømløs og hurtig klipping 	-Partiklene beveger seg	
31. (0.55)		<ul style="list-style-type: none"> -En mørk og ukjent gjenstand -Ultranært bildeutsnitt -Normalperspektiv -Tidsforlengelse -Sømløs klipping, kort innstilling 	-Kameraet panoreres sakte mot høyre	
32. (0.57)		<ul style="list-style-type: none"> -To hender holder rundt en klokke -Nærbilde -Svakt overvinklet kamera -Sømløs klipping, kort innstilling 	-Klokken blir lagt ned i fanget, før personen tar grep om noe på toppen av klokken	-Musikken bygges opp mot klimaks
33. (0.59)		<ul style="list-style-type: none"> -Ekspløsjon -Ultratotalt bildeutsnitt -Fugleperspektiv -Sømløs og hurtig klipping 	-Flammer beveger seg på seg omkring en eksplosjonskjerne	-Reallyd av eksplosjonen -Symbaler
34. (1.00)		<ul style="list-style-type: none"> -Jagerfly i formasjon over snødekt landskap -Ultratotalt bildeutsnitt -Fugleperspektiv -Lengre kamerainnstilling 	-Flyene beveger seg fra bunnen av bildet mot toppen av bildet	-Reallyd med motorkraft fra flyene
35. (1.03)		<ul style="list-style-type: none"> -Person går ut av noe som kan minne om et mørkt fabrikkrom -Ultratotalt bildeutsnitt -Normalperspektiv -Sømløs klipping -Rolig klippertyme 	-Personen går diagonalt oppover mot høyre	-Dynamikken i musikken kommer gradvis fram til tross for at melodien er rolig
36. (1.06-1.11)		<ul style="list-style-type: none"> -Seriens tittel og logo -Ultratotalt bildeutsnitt -Normalperspektiv -Tidsforlengelse -Vignettens lengste innstilling 	-Logoen kommer gradvis til syne blant mørke skyer	gradvis fram til tross for at melodien er rolig -Rytmen i musikken oppbygges tones ned