

Ph.d.-afhandling:

**Multimodal Socialsemiotik
&
Levende Billeder**

**Morten Søndergaard Boeriis
Institut for Sprog og Kommunikation
Syddansk Universitet 2009
Vejleder: Carl Bache**

Tak til:

Carl Bache

Christian Mosbæk Johannessen

Nina Nørgaard

Flemming Smedegaard

Thomas Hestbæk Andersen

Uwe Helm Petersen

Theo van Leeuwen

Martin Lindø Westergaard

Kirsten og Torkild Boeriis

Christina Søndergaard Boeriis

Kollegaer og studerende

Til Mathilde og Bertram

Indholdsfortegnelse

7 1 Indledning

- 8 1.1 Indledning**
- 8 1.1.1 Introduktion**
- 9 1.1.2 Formål**
- 10 1.1.3 Implikationer**
- 11 1.1.4 Motivation**
- 12 1.1.5 Genstandsområde**
- 14 1.1.6 Problemformulering**
- 15 1.1.7 Tese(r)**
- 15 1.1.8 Fravalg og begrænsninger**
- 18 1.1.9 Tekst- / materialepræsentation**
- 18 1.1.10 Afhandlingens struktur**
- 21 1.1.11 Terminologi**

23 2 Teori

- 24 2.1 Socialemiotik og Systemisk Funktionel Lingvistik**
- 25 2.1.1 Systemisk Funktionel Lingvistik**
- 27 2.1.2 Tekst og kontekst**
- 31 2.1.3 Stratifikation og realisering**
- 32 2.1.4 Sproget som ressource - instantiering**
- 34 2.1.5 Deskription, systemnetværk og specificering**
- 36 2.1.6 Segmentering i rang**
- 37 2.1.7 Metafunktioner**
- 40 2.1.8 Tredobbelt perspektiv**
- 41 2.1.9 Overlevering**

- 45 2.2 Visuel socialemiotik**
- 46 2.2.1 Opgør med kunsteliten**
- 46 2.2.2 Tegn**
- 48 2.2.3 Visuel grammatik**
- 49 2.2.4 Det sociale aspekt**
- 51 2.2.5 Ressource**
- 52 2.2.6 Systembeskrivelse**
- 53 2.2.7 Kode eller ej**
- 54 2.2.8 Applikation af lingvistisk teori**
- 55 2.2.9 Verbalsproglig tekst versus billede**
- 56 2.2.10 Segmentering i rang**
- 57 2.2.11 Metafunktioner**

58	2.2.12	Kommunikationssituationen
59	2.2.13	Auditiv socialemiotik
61	2.2.14	Afrunding
63	2.3	Multimodal teori
64	2.3.1	Mode og multimodalitet – begrebsafklaring
67	2.3.2	Monomodalitet versus multimodalitet
71	2.3.3	Opgøret med lingvistikens dominans
74	2.3.4	Multimodalt kommunikationsperspektiv
76	2.3.5	Multimodal grammatikalisering
78	2.3.6	Den firedobbelte artikulation
84	2.3.7	Den seneste multimodale teoriudvikling
85	2.3.8	Ressourceintegrationsprincippet
87	2.3.9	Afrunding
89	2.4	Nye teoretiske implikationer af multimodalitet
89	2.4.1	Den multimodale kommunikationssituation
93	2.4.2	Sanseintegration og synæstesi
98	2.4.3	Ambiente og demarkerede semiotiske stimuli
102	2.4.4	Hierarkisering
106	2.4.5	Multimodal instantiering
110	2.4.6	Multimodal stratificering
112	2.4.7	Instantiering versus stratificering
115	2.4.8	Afrunding
117	2.5	Levende billeder
117	2.5.1	Definition
119	2.5.2	Alternationer
121	2.5.3	Teknologisk og semiotisk innovation
124	2.5.4	Sprog eller kunst
132	2.5.5	Lyd
137	2.5.6	Socialemiotisk multimodalitet og levende billeder
140	2.5.7	Segmentering i to perspektiver
151	2.5.8	Afrunding
153	2.6	Delkonklusion

157 3 Deskription

159 3.1 Ideationel betydning i levende billeder

- 159 3.1.1 Ideationel betydning i lingvistik
- 161 3.1.2 Narrative processer
- 169 3.1.3 Konceptuelle processer
- 175 3.1.4 Rangsegmentering og ideationel betydning
- 179 3.1.5 Levende billeders ideationelle potentiale
- 180 3.1.6 Repræsenteret væren og gøren
- 185 3.1.7 Auditiv Ideationel betydning
- 186 3.1.8 Eksistentielle processer
- 188 3.1.9 Aktionelle processer
- 191 3.1.10 Relationelle processer
- 194 3.1.11 Logisk metafunktion
- 200 3.1.12 Afrunding

203 3.2 Tekstuel betydning i levende billeder

- 203 3.2.1 Tekstuel betydning i lingvistik
- 206 3.2.2 Kompositionel betydning
- 207 3.2.3 Formatforhold
- 210 3.2.4 Saliens
- 217 3.2.5 Horisontal Informationsstruktur
- 220 3.2.6 Vertikal Informationsstruktur
- 222 3.2.7 Centreret Informationsstruktur
- 225 3.2.8 Kohæsion
- 235 3.2.9 Afrunding

241 3.3 Interpersonel betydning i levende billeder

- 241 3.3.1 Interpersonel betydning i lingvistik
- 243 3.3.2 Interpersonel betydning i levende billeder
- 246 3.3.3 Blikket
- 248 3.3.4 Kontakt
- 251 3.3.5 Modtagerkarakter
- 252 3.3.6 Dybde
- 254 3.3.7 Distansiv modtagerposition
- 260 3.3.8 Horisontal modtagerposition
- 264 3.3.9 Vertikal modtagerposition
- 267 3.3.10 Lateral modtagerposition
- 269 3.3.11 Modalitet
- 271 3.3.12 Kodningsorientering
- 277 3.3.13 Modalitetsmarkører
- 297 3.3.14 Afrunding

301 3.4 Delkonklusion

307 4 Afslutning

309 4.1 Afslutning

309 4.1.1 Teoretiske delkonklusioner

312 4.1.2 Deskriptive delkonklusioner

320 4.1.3 Konklusion

321 4.1.4 Afrunding /Perspektivering

323 Bibliografi

331 Resumé

337 English abstract

343 Læsning af systemnetværk

345 Eksempelliste

349 DVD-rom med eksempler

1 Indledning

1.1 Indledning

1.1.1 Introduktion

Denne afhandling handler om kommunikation med levende billeder. Visuel kommunikation har fået stadig større vægt i menneskers kommunikation, og information fra forskellige former for billeder er i høj grad med til at forme den enkeltes forståelse af verden. Tv er en af de mest udbredte former for massekommunikation i Danmark, og i første del af 2008 satte danskernes tv-forbrug rekord med gennemsnitligt to timer og 39 minutter om dagen (Dohrmann 2008). Det er de færreste, som er bevidste om, hvordan denne kommunikation med levende billeder er udformet, og hvilke strategier der er anvendt for at få budskabet frem. Denne afhandling forsøger at bibringe lidt mere viden om levende billeder som kommunikationsform.

Man kan ifølge Eisenstein (1959) overordnet antage tre forskellige analytiske perspektiver i forhold til levende billeder, kaldet *long shot*, *medium shot* og *close shot*. Det analytiske *long shot* er filmen set i sin kontekst med vurderingen af de ideologiske og moralske sandheder, og det analytiske *medium shot* er lægmandsblikket på "the living play of emotions" (Tudor 1973: 49), hvilket især betyder fokus på det narrative indhold. Denne afhandling beskæftiger sig i væsentlig grad med det sidste perspektiv, kaldet det analytiske *close-up*, hvilket vil sige opbrydningen af filmen i dens delelementer og analysen af, hvorledes disse spiller sammen i ønsket om at belyse, hvordan levende billeder kommunikerer.

Levende billeder er yderst komplekse, men samtidig umiddelbart forståelige. Ud af et virvar af fluktuerende former og farver (i bevægelse over tid) er vi i stand til, ikke blot at isolere og genkende repræsenterede elementer, men også at genkende gener, stemninger, handlinger, hændelser, forstå relationer, spring i tid og endda repræsentationer af drømme eller minder. Trods en ekstrem informationstæthed kan vi uden videre syntetisere alle de forskellige visuelle indtryk til en samlet betydning, og vi gør det simultant med ændringerne i løbet af den fremadskridende tid. Samtidig vil vi med stor sandsynlighed være mere eller mindre enige med hinanden om, hvad vi har set, hvis vi så det samme levende billede. Derfor må den komplekse syntetiserende betydningsdannelse være noget, vi på en eller anden måde har til fælles. Vi må dele en eller anden form for kendskab til, hvordan man skaber betyd-

ning i levende billeder. Denne afhandling tager afsæt i et ønske om at finde et egnet teoretisk udgangspunkt for at belyse det fælles fond af betydningsdifferentierende ressourcer, som vi har til rådighed i forståelsen af betydningsdannelsen i levende billeder.

Socialemiotikken (Halliday 1978, 2004) er blandt andet baseret på netop en ambition om at beskrive de kommunikative ressourcer for et sprog med udtalt fokus på detaljen, men også set i relation til konteksten. Den Visuelle Socialemiotik (O'Toole 1994, Kress og van Leeuwen 1996) viderefører dette i ønsket om at beskrive billeders potentiale, og den Multimodale Socialemiotik (Kress & van Leeuwen 2001, Baldry & Thibault 2006) fokuserer på, hvordan forskellige former for ressourcer syntetiseres i fælles betydning. I slutningen af det indledende kapitel i den nye 2nd edition af *Reading Images – the grammar of visual design* (2006) præsenterer Kress og van Leeuwen en antagelse, som kommer til at stå som afsæt for undersøgelserne i denne afhandling: "We assume that there is something like (...) a Western 'grammar of the moving image' " (Kress og van Leeuwen 2006: 15). Denne antagelse afprøves i afhandlingen, som dermed samtidig belyser den socialemiotiske multimodalitetsteoris potentiale i forhold til levende billeder.

Visuel socialemiotik og multimodalitetsteori beskæftiger sig i vid udtrækning med forskellige former for stillbilleders betydningsdannelse, men levende billeder har endnu kun været genstand for ganske få teoretiske og deskriptive undersøgelser. Dette kan blandt andet skyldes, at paradigmet endnu er meget ungt med sit udspring i visuel socialemiotik i begyndelsen af 1990'erne, og i begyndelsen af 2000'erne multimodalitet. Levende billeders betydning er dog også vanskeligt håndterbar på grund af informationstætheden. Den visuelle flade rummer utallige informationer, som kan forandres i løbet af de levende billeders temporale udstrækning. Dette skal også kunne beskrives deskriptivt i en socialemiotisk tilgang.

1.1.2 Formål

Formålet med afhandlingen er at undersøge, om det socialemiotiske paradigme, herunder visuel socialemiotik og socialemiotisk multimodalitetsteori, har teoretisk og analytisk potentiale i forhold til levende billeder.

Afhandlingen skal undersøge, om den socialsemiotiske tilgang kan afdække væsentlige træk ved de forskellige semiotiske systemer, som involveres i levende billeders betydningsdannelse, og belyse de indbyrdes relationer mellem systemerne.

Det skal afklares, om det er muligt at foretage en socialsemiotisk beskrivelse af levende billeders leksikogrammatisk potentialer ud fra en grundlæggende metafunktionel inddeling¹, som håndterer kompleksiteten af betydningsdifferentierende elementer og forandringer i et temporalt forløb.

1.1.3 Implikationer

Afhandlingen resulterer i en afklaring af, hvorvidt det er muligt at benytte Socialsemiotik og Multimodal Socialsemiotik som teoretisk tilgang til betydningsdannelse i levende billeder, hvilket i positivt fald kan være med til at bane vejen for videre forskning inden for dette felt. Samtidig vil en undersøgelse af levende billeder fra dette teoretiske paradigme også være med til at kaste lys over selve teorien, og kan derved være et bidrag til en fortsat teoretisk udvikling inden for paradigmet. Hvis det viser sig muligt at foretage beskrivelse af levende billeders leksikogrammatisk potentialer, vil der ligge et stort arbejde i at skabe et mere konsistent overblik over de systemer, som involveres i skabelsen af levende billeders betydning. Den indledende beskrivelse, som præsenteres i afhandlingen, kan tjene som inspiration eller modspil til fremtidige forsøg på at beskrive potentialer. Hvis afhandlingen viser, at den socialsemiotiske tilgang til levende billeder er frugtbar, vil den fortsatte forskning inden for dette felt kunne indgå i film- og medievidenskabelige sammenhænge. Den tekstnære forankring vil være et anvendeligt udgangspunkt for analyse, den direkte teoriforankring vil sikre metodologisk konsekvens, og inddragelsen af konteksten skaber forankring i virkeligheden. Denne afhandling kan være en del af udviklingen af et udfoldet multimodalt teoretisk system, som er anvendeligt i forhold til forskellige former for visuel kommunikation, og kan på længere sigt medvirke til større forståelse af samspillet mellem alle former for semiotiske systemer i kommunikationen. Hvis den socialsemiotiske multimodalitetsteori viser sig konsistent i denne sammenhæng, vil den endvidere med stor sandsynlighed kunne bringes i anvendelse i forhold til didaktiske tilgange til læren om levende billeder, hvad enten der er tale om medie-

¹ Hallidays hypotese om sprogets multifunktionalitet, hvor det altid udfører tre samtidige overordnede semiotiske funktioner i kommunikation (Se kapitel 2.1.7 om metafunktionelitet).

videnskabelige emner, praktisk produktionsundervisning ved medieskoler eller mediefag ved folkeskolens undervisning.

1.1.4 Motivation

Arbejdet i denne afhandling er drevet af et ønske om at komme tættere på detaljerne i levende billeder, således at analysen af levende billeder kan blive baseret på en tekstnærhed, som er direkte forankret i en stringent teori. Med andre ord skal tekst, teori og analyse knyttes tæt sammen. Der findes tilgange til levende billeder, som frem for tekstnærhed vægter andre aspekter. Dette kan være fokus på konteksten i forskellige historiske, kulturelle eller genremæssige perspektiver, fokus på afsenderen ud fra et auteurmæssigt biografisk syn, eller det kan være fokus på modtageren såsom receptionsteoretisk eller psykologisk analyse. Når opmærksomheden er vendt mod levende billeder som tekst, er det ofte mod de mere overordnede narrative strukturer såsom fortællestrukturer, montagestrukturer, udsigelsesstrukturer eller mytiske strukturer, hvilket ikke er et egentligt analytisk close-up på teksten. Produktionstekniske perspektiver på levende billeder tager trods tekstnærhed udgangspunkt i produktionstekniske muligheder og ikke i det betydningsmæssige potentiale, hvilket vil sige, at der faktisk er tale om et fokus på afsenderen frem for på selve teksten og det potentiale af andre mulige valg, den er udtrykt af. Selv de mest tekstnære tilgange til levende billeder, som især filmsemiologien er et eksempel på, er ikke baseret på stringent teoretisk forankring, men fungerer snarere som mere frie analyser på en semiotisk klangbund (Grodal 2000).

Denne afhandling søger først og fremmest at finde en tekstnær tilgang, som indgående og grundigt kan beskrive og behandle det, der er i billedfladen. Den udtrykte betydning i billedfladen må være baseret på nogle lovmæssigheder eller systemer, som fungerer på bestemte genkendelige måder i levende billeder, således at vi umiddelbart kan genkende og forstå deres betydning, når vi møder den. Hvis disse systemer findes og kan beskrives, vil det være muligt at komme tættere på betydningen i levende billeder set som tekst i kontekst.

Selvom det er en gængs antagelse inden for socialsemiotik og multimodal teori, at paradigmet lader sig anvende i forhold til levende billeder, har der endnu været forholdsvis få eksempler på forskere, som har arbejdet indgående med levende billeders teori. De hidtidige analyser af levende billeder i artikler og foredrag fore-

kommer hverken så stringent teorifunderede eller så tekstnære, som man kunne forvente af en socialemiotisk metodologi, og de er slet ikke baseret på den systemiske stringens, som paradigmet lægger op til. Blandt de ganske få, som har forsøgt at beskrive det leksikogrammatiske betydningspotentiale for levende billeder, er der ingen fuldt udfoldede forsøg på systemisk deskription af de levende billeders leksikogrammatiske potentiale (O'Halloran 2004, Baldry & Thibault 2006). Jeg vil undersøge, om dette er muligt, og om den manglende deskription skyldes, at teorien endnu er ung, eller om det skyldes mere grundlæggende vanskeligheder med at favne den komplekse betydningsdannelse. Hvis det første er tilfældet, må målsætningen være med til at føre teorien et lille skridt videre imod en mere fyldestgørende deskription, mens hvis det skyldes vanskeligheder med at håndtere kompleksiteten systemisk, kan afhandlingens medvirke til at føre paradigmet nærmere en løsning på dette. Hvis det derimod viser sig at være en uoverstigelig udfordring at beskrive systemerne i levende billeder, eller hvis det ikke er teoretisk og analytisk produktivt, kan afhandlingen medvirke til at afklare, at det systemiske aspekt af Socialemiotik og Multimodalitet ikke er anvendeligt i forhold til levende billeder.

1.1.5 Genstandsområde

Feltet er Socialemiotik, Multimodalitet og levende billeder, og denne afhandling fokuserer på den seneste udvikling inden for multimodal socialemiotik. Afhandlingen undersøger implikationerne af, at de socialemiotiske grundtanker fra Hallidays systemisk funktionelle lingvistik er blevet anvendt til at belyse andre kommunikationsformer. Udviklingen fra det lingvistiske ophav er således gået via billeder til komplekse audiovisuelle medier, hvilket har affødt en voksende udbredelse af multimodalitet inden for den socialemiotisk funderede teoridannelse. Multimodalitet som teoretisk felt, forskningsområde og paradigme er netop nu under rivende udvikling. Der arbejdes i skrivende stund på utallige områder inden for Multimodalitet over hele verden. Feltet er under voldsom ekspansion og er som sådan et yderst dynamisk område netop nu. Mange forskellige traditioner og felter forsøger at benytte en multimodal tilgang til netop deres område. Multimodalitetsteori er ikke så specificeret og går ikke så meget i detaljen, som det lingvistiske ophav lægger op til. De senere års multimodale teorier forholder sig først og fremmest til de overordnede dynamikker, som udspilles mellem forskellige semiotiske systemer, hvilket også er teoriens centrale felt, men jeg vil forsøge at kombinere det multimodale overblik med socialemiotikkens oprindelige blik for detaljen. Denne afhandling rummer der-

med mit forsøg på at nå et skridt længere i retning af en mere specificeret beskrivelse af systemerne bag levende billeder.

Teorien og deskriptionen vægtes ligeligt i mine undersøgelser, eftersom begge er essentielt væsentlige for denne afhandlings målsætning. Den hidtidige teori om socialemiotik, visuel socialemiotik og multimodalitet undersøges og diskuteres grundigt. Ved at belyse styrker og svagheder undersøges det, om fundamentet for den socialemiotiske tilgang til levende billeder er stabilt og konsistent. Som følge heraf vil jeg, hvor jeg finder det nødvendigt, skitsere andre mulige synsvinkler og mulige løsninger på de konkrete problemstillinger. Socialemiotikkens lingvistiske ophav, Systemisk Funktionel Lingvistik, fungerer som videnskabsteoretisk og kommunikationsteoretisk klangbund for undersøgelserne, men der er ikke tale om en sammenligning mellem levende billeder og verbalsprog med direkte overførte systemer. Derimod foretages en undersøgelse af, om der kan trækkes på de kommunikative grundantagelser fra lingvistikken til en dybere forståelse af betydningsdannelsen i levende billeder. Synsvinklen er først og fremmest visuel og multimodal, hvilket skal ses som et forsøg på at behandle levende billeder på deres egne præmisser og ikke tvinge verbalsprogets systemer ind.

Jeg forholder mig til det multimodale felt, som kan kaldes "levende billeder i tv", hvilket er et komplekst system af forskellige i sig selv komplekse semiotiske systemer. Dermed bliver fokus blandt andet netop samspillet mellem systemer, og hvilke implikationer dette medfører. Jeg fokuserer i denne sammenhæng hovedsageligt på fotografiske levende billeder, som den mest dominerende form for levende billeder i tv. Fokus er det, der udtrykkes i billedets ramme i den enkelte indstilling, fordi dette område er det hidtil mindst beskrevne i teori om levende billeder, herunder også inden for socialemiotikken. Flere af undersøgelserne kan også have relevans i forhold til andre former for levende billeder såsom tegnefilm, computeranimation eller andre grafiske levende billeder, som også kan transmitteres via tv, men potentielt også i forhold til enhver form for levende billeder i ethvert medie.

1.1.6 Problemformulering

Afhandlingen bygger på et overordnet undersøgelsesspørgsmål, som afføder en række delspørgsmål. Det overordnede hovedspørgsmål, som søges besvaret i afhandlingen er følgende:

- **Har multimodal socialemiotik teoretisk og deskriptiv anvendelighed i forhold til levende billeder?**

Delspørgsmålene som stilles i forlængelse af afhandlingens hovedspørgsmål for at besvare dette, er:

- Hvordan fungerer de grundlæggende teorier fra systemisk funktionel lingvistik som udgangspunkt for forståelse af levende billeder?
- Hvad bibringer de hidtidige appliceringer af teorien inden for Visuel Socialemiotik til et fundament for en socialemiotisk teori om levende billeder?
- Hvilke teoretiske implikationer har en multimodal forståelse af levende billeder?
- Hvilke ideationelle systemer kan udfoldes i en Multimodal Socialemiotisk beskrivelse af levende billeder?
- Hvilke tekstuelle systemer kan udfoldes i en multimodal socialemiotisk beskrivelse af levende billeder?
- Hvilke interpersonelle systemer kan udfoldes i en multimodal socialemiotisk beskrivelse af levende billeder?

1.1.7 Tese(r)

Tesen i denne afhandling er, at multimodal socialesemiotik i høj grad har teoretisk og deskriptiv anvendelighed i forhold til levende billeder. I forlængelse heraf antages det, at den systemisk funktionelle socialesemiotiske multimodale tilgang muliggør et nuanceret og tekstnært teoretisk fundament for analyse. Det er også min forventning, at jeg vil kunne foretage en indledende deskription af levende billeders leksikogrammatiske betydningspotentialer, som er specificeret og detaljeret nok til, at det er sandsynliggjort, at det er muligt og frugtbart at fortsætte med at lave mere udførlige deskriptioner af leksikogrammatikken i fremtidig forskning inden for feltet. I forlængelse heraf forventes det, at den multimodale tilgang vil være givende i forhold til håndteringen af samspillet mellem involverede semiotiske systemer.

1.1.8 Fravalg og begrænsninger

I de levende billeder involveres utallige semiotiske systemer, og i denne afhandling gør jeg mig ingen forhåbninger om at beskrive endelige nævne alle, men jeg koncentrerer mig i forlængelse af de hidtidige undersøgelser af feltet om nogle helt centrale systemer. Målsætningen er således ikke, at fremlægge en udtømmende teoridiskussion eller deskription, men derimod at begge er tilstrækkeligt udfoldede til fyldestgørende at kunne undersøge, om det kan sandsynliggøres, at den multimodale socialesemiotiske teori lader sig anvende i forhold til levende billeder. Systemet klarlægges dermed i sin bredde frem for at gå i dybden med enkelte detaljer. Undersøgelserne bliver så specifikke, som målsætningen fordrer. Hvis deskription af de overordnede trin i et subsystem er nok til at kunne afdække om og hvordan systemet virker, vil de mere detaljerede niveauer kun blive skitseret kort. Dette betyder, at undersøgelsen af potentialet ikke fører til empiriske undersøgelser af undersystemernes relative forekomst i denne sammenhæng, men dette vil også være vigtigt at forfølge i fremtiden. Jeg kan på grund af undersøgelsesfeltets omfang ikke forfølge alle de interessante problemstillinger, som måtte opstå undervejs, men kun diskutere de emner, som er mest centrale for afgørelsen af teoriens anvendelighed.

Applikationen er nedprioriteret i forhold til teori og deskription i denne afhandling, og analytiske eksempler optræder som sådan fragmentarisk i eksemplificeringen af forekomster af enkelte systemer i tv-programmers levende billeder. Dette skyldes afhandlingens fokus på netop teori og deskription, og applikationen optræder dermed først og fremmest som støtte for dette fokus.

Der bliver ikke foretaget udfoldet komparation med andre paradigmer, da målsætningen er at belyse paradigmets konsistens på dets egne præmisser, men andre teorier og traditioner inddrages sporadisk som relevante perspektiveringer på de forskellige diskussioner. Fremtidige undersøgelser må vise, hvordan paradigmet lader sig sammenligne med andre, og om det måske kan supplere andre metodologiske tilgange med tekstnærhed.

Når jeg har valgt at undersøge socialesemiotikkens potentiale i forhold til levende billeder, involveres en lang række semiotiske systemer, som deltager i en samlet fælles semiosis. Der må foretages en nødvendig prioritering af, hvilke af disse utallige involverede semiotiske systemer der vægtes, mens andre vælges fra i denne sammenhæng. De semiotiske systemer, som på den ene eller anden måde er underordnede andre, bliver ikke udfoldet i samme grad som de overordnede. Dette er hverken en underkendelse af betydning eller relevans af disse systemer, men beror blot på en praktisk afgrænsning af et meget stort og yderst komplekst undersøgelsesfelt. Verbalsproget i form af både tale og skrift får den måske mest iøjnefaldende stedmoderlige behandling. Dette skyldes først og fremmest, at jeg vurderer, at verbalsproget er behandlet og beskrevet så udførligt i så mange socialesemiotiske sammenhænge, at denne afhandling først og fremmest vil kunne bidrage med nyt i forhold til andre semiotiske systemer. Jeg fravælger også i vid udstrækning andre repræsenterede semiotiske systemer som for eksempel typografi, layout, mimik, gestik og intonation.

Lyden er ikke en del af det levende billede i en snæver definition, men den er en del af de overordnede medier film og tv, hvor levende billeder optræder. Jeg vælger i nogen grad at inddrage lydens betydning i denne sammenhæng, dels fordi lyden siden tonefilmens fremkomst ofte optræder uløseligt forbundet med levende billeder, dels fordi det demonstrerer det multimodale samspil mellem forskellige semiotiske systemer. Det skal understreges, at det auditive aspekt af betydningsdannelsen i audiovisuelle medier er et væsentligt element i det samlede udtryk, og en tilfredsstillende analyse af film og tv fordrer opmærksomhed på lyden. Lyden spiller en væsentlig og ofte dominerende rolle i semiotisk samspil med de levende billeder, men i denne sammenhæng er feltet først og fremmest de levende billeder. Der foretages derfor ikke en undersøgelse af lyd som selvstændigt fænomen i denne afhandling, ej heller af forskellige lydige modes i sig selv. I undersøgelsen og diskussionen

af lyd og lydets betydningspotentialer er der således først og fremmest fokus på dens relation til de levende billeder.

Jeg ser i forlængelse af Eisenstein (1959) to grundlæggende overordnede dynamikker i levende billeder: en horisontal og en vertikal. Den horisontale er den temporalt syntagmatiske struktur, hvor blandt andet de levende billeders montage er i fokus. Denne vinkel på levende billeder er i høj grad beskrevet i anden teori (Pudovkin 1926, Eisenstein 1959, Metz 1974, Bordwell 1985), og derfor vælger jeg at fokusere på den anden vinkel i denne afhandling. Der hvor socialsemiotikken har sin nok største styrke er i den tekstnære forankring (sætningsniveau og gruppeniveau i Systemisk Funktionel Lingvistik). Derfor er min grundantagelse som nævnt, at visuel socialsemiotik netop vil kunne give interessant belysning af det tekstnære helt nede på det niveau, der svarer til sætningsniveau. Det tilsvarende niveau i levende billeder er efter min mening ikke sekvens eller scene, sådan som en række teoretikere har antaget, men derimod indstillingen (det der populært kaldes klippet). Multimodalitetsteori beskæftiger sig netop med den vertikale dynamik, hvilket konkret vil sige samspillet mellem samtidige udtryksformer (modes). Derfor vil denne afhandling fokusere på de områder, hvor den socialsemiotiske multimodalitetsteori med størst sandsynlighed vil have væsentligt nyt at tilbyde, nemlig den vertikale dynamik på indstillingsniveau. Dermed er det ikke montagen af indstillinger, som er i fokus, og heller ikke scener, sekvenser, eller hele værket. Afhandlingen belyser ikke kontekstuelle relationen til flowet i sendefladen og diskuterer hverken narrative strukturer, historiske perspektiver eller auteurmæssige vinkler på levende billeder. Alle disse væsentlige vinkler berøres i løbet af afhandlingen, men hovedvægten ligger på betydningsdannelsen i den enkelte indstilling set fra et socialsemiotisk multimodalt perspektiv.

I afhandlingen optræder enkelte navne oftere end andre, og specielt Kress og van Leeuwen er meget fremtrædende. Dette er hverken et udslag af positiv eller negativ særbehandling. Når de nævnes ofte, er det ikke for at ophøje dem, og når de konstant diskuteres og kritiseres, eller når der præsenteres alternativer til deres forslag, er det ikke en klapjagt på dem. Det skyldes deres helt dominerende centrale rolle i teoriudviklingen. Kress og van Leeuwens pionerarbejde har stået som inspiration og omdrejningspunkt for størsteparten af den efterfølgende socialsemiotiske multimodale teoriudvikling. En væsentlig årsag til deres fremtrædende rolle i beskrivelsesdelen er, at de til dato er de eneste, som har præsenteret et udfoldet bud på en

detaljeret systemisk deskription af stillbilleders leksikogrammatiske betydningspotentiale.

1.1.9 Tekst-/materialepræsentation

Afhandlingen belyser ikke verden, men præsenterer derimod en måde at belyse verden på. Derfor er der reelt to forskellige korpusser i denne afhandling. Eftersom dette er en teoretisk afhandling, er det materiale, som behandles i afhandlingen i virkeligheden først og fremmest det multimodale socialesemiotiske paradigme, som det manifesteres i det korpus af teoretisk litteratur, som refereres i løbet af afhandlingen. Jeg undersøger paradigmets teoretiske og deskriptive potentiale i forhold til levende billeder, hvorfor jeg har arbejdet med et korpus af levende billeder. Dette korpus tjener ikke et egentligt empirisk formål, men fungerer først og fremmest som afprøvning og demonstration af de teoretiske undersøgelser og resultater. De involverede levende billeder står således ikke som empirisk belæg for afhandlingens resultater, men de har fungeret som laboratorium til afprøvning og justering af de forskellige antagelser. Resultaterne er dermed afprøvet i forhold til blandt andet nyhedsprogrammer, reklameblokke, debatprogrammer og spillefilm, men for eksempel ikke dokumentarprogrammer, naturfilm, quizshows, fodboldtransmissioner og koncerter, hvorfor det udvalgte materiale ikke på nogen måde er eksemplarisk for sendefladen, blot tilstrækkelig forskelligartet til at tjene afhandlingens formål.

I afhandlingen fungerer en del af det anvendte korpus af levende billeder endvidere som eksempel materiale, hvorfra jeg uddrager og diskuterer konkrete eksemplariske eksempler på det beskrevne. Eksemplerne i afhandlingen er alle tv-reklamer fra TV2's sendeflade, som er optaget over et tilfældigt halvt døgn (kl. 14-02, den 14-15/3 2006), hvilket vil sige over 200 tv-reklamer af forskellig længde. Eksempel materialet er vedlagt på dvd, og der henvises i afhandlingen løbende hertil ved filnavn, minutter og sekunder (for eksempel: BAY001: 02:36-41).

1.1.10 Afhandlingens struktur

Afhandlingen falder i fire dele, som ud over indeværende kapitel 1) *Indledning*, består af 2) *Teori*, 3) *Deskription* og 4) *Afslutning*. I teoridelen foretages en bevægelse fra det oprindelige lingvistiske ophav over den første visuelle teori til multimodali-

tetsteorien. Dernæst diskuteres videre implikationer af den hidtidige teoretiske udvikling, hvorefter nogle bud på fortsættelsen af udviklingen præsenteres, for til sidst at diskutere denne i forhold til levende billeder. Deskriptionsdelen består af tre overordnede kapitler, et for hver type betydning, og en delkonklusion. Her diskuteres systemisk deskription af levende billeders leksikogrammatiske betydningspotentiale, og der præsenteres foreløbige bud på de væsentligste involverede systemer.

Teoridelens og deskriptionsdelens kapitler er følgende:

2.1 Socialsemiotik og systemisk funktionel lingvistik

I dette kapitel præsenteres og diskuteres afsættet i de overordnede teoretiske rammer i den systemisk funktionelle lingvistik. Hermed sættes forståelsesrammen for den senere udvikling af paradigmet. Behandlede emner er: Relationen mellem teksten og konteksten, stratifikation og realisering, sproget som ressource, instanciering, deskription, systemnetværk og specificering, rangsegmentering, metafunktionalitet samt det tredobbelte perspektiv.

2.2 Visuel socialsemiotik

Dette kapitel består af en undersøgelse og diskussion af de første visuelle socialsemiotiske teorier, med nye tilføjelser og ændringsforslag. De behandlede emner er: Antielitær kunstforståelse, tegnforståelse, visuel grammatik, det sociale aspekt, ressourcetanken, systembeskrivelser, kodeforståelse, applikation af lingvistisk teori, verbalsprog versus billede, rangsegmentering, metafunktionalitet, kommunikationssituationen og auditiv socialsemiotik.

2.3 Multimodal teori

I løbet af dette kapitel foretages en undersøgelse og diskussion af den socialsemiotiske multimodale teori, som forsøges klarlagt som samlet paradigme. I kapitlet behandles følgende emner: Begrebsafklaring af mode og multimodalitet, monomodalitet versus multimodalitet, opgør med lingvistikens dominans, kommunikationsperspektiv, grammatikalisering, firedobbelt artikulation, seneste teoriudvikling og ressourceintegration.

2.4 Nye teoretiske implikationer af multimodalitet

I dette kapitel skitseres den fortsatte fremtidige udvikling inden for multimodal teori. Den retning, som den multimodale teori i de seneste år har bevæget sig, peger mod en fortsat udvikling, som jeg præsenterer og diskuterer en tentativ udlægning af. Jeg

diskuterer væsentlige teoretiske implikationer af udviklingen og præsenterer forslag til måder at håndtere disse på. I kapitlet diskuteres følgende emner: Kommunikationssituationen, sanseintegration og synæstesi, ambiente og demarkerede semiotiske stimuli, hierarkisering, instantiation, stratificering samt en ny teoretisk model.

2.5 Levende billeder

Kapitlet diskuterer væsentlige egenskaber ved levende billeder set fra både en teknisk og en teoretisk synsvinkel. Der gives et rids af multimodal socialsemiotiks placering i forhold til tidligere teorier om levende billeder, og dernæst belyses de ganske få hidtidige multimodale teoretiske undersøgelser af levende billeder. De diskuterede emner er: Definition, alternation, teknologisk innovation, semiotisk innovation, sprog versus kunst, lyd, hidtidig multimodal teori og segmentering i to perspektiver.

2.6 Delkonklusion

Denne rummer en opsamling af de hidtidige undersøgelser og diskussioner inden næste dels beskrivelse.

3.1 Ideationel betydning i levende billeder

Dette kapitel består af en undersøgelse af den ideationelle betydning i levende billeder, som blandt andet tager afsæt i tidligere beskrivelse af især stillbilleder. Diskussionen af dette fører til et forslag til en ny beskrivelse af den ideationelle betydning i levende billeder. Kapitlet behandler følgende emner: Lingvistisk ideation, narrative processer, konceptuelle processer, ideationelt potentiale i levende billeder, repræsenteret væren og gøren, auditiv ideation, eksistentielle processer, aktionelle processer, relationelle processer og logisk metafunktion.

3.2 Tekstuel betydning

I dette kapitels foretages en undersøgelse af den tekstuelle betydning i levende billeder, som først og fremmest har udgangspunkt i diskussion af hidtidige teoretikers beskrivelse af stillbilleder og levende billeder, hvilket fører til et forslag til en ny beskrivelse af den tekstuelle betydning i levende billeder. Kapitlets emner er: Lingvistisk tekstuel betydning, kompositionel betydning, formatforhold, saliens, horisontal informationsstruktur, vertikal informationsstruktur, centreret informationsstruktur og kohæsion.

3.3 Interpersonel betydning

Kapitlet består af en undersøgelse af den interpersonelle betydning i levende billeder. Afsættet er først og fremmest hidtidig deskription af stillbilleder, som diskuteres i forhold til levende billeder. Dette fører til et forslag til en ny deskription af den interpersonelle betydning i levende billeder. Kapitlets emner er: Lingvistisk interpersonel betydning, blikket, kontakt, modtagerkarakter, dybde, distansiv modtagerposition, horisontal modtagerposition, vertikal modtagerposition, lateral modtagerposition, modalitet kodningsorientering og modalitetsmarkører.

3.4 Delkonklusion

Denne består af en opsamling af resultaterne i deskriptionsdelen inden afslutningen på afhandlingen.

1.1.11 Terminologi

Afhandlingen følger de fælles terminologiske normer for nordisk Systemisk Funktionel lingvistik (Andersen et al. 2008), men der præsenteres en række nye termer, som forklares efterhånden, som de indgår i løbet af afhandlingen. Notationen følger dog ikke de formalistiske traditioner fra Systemisk Funktionel Lingvistik, men derimod de mere enkle og frie traditioner inden for visuel socialsemiotik og multimodalitet. Dette gøres ud fra et ønske om lettere tilgængelighed og læselighed. For yderligere at lette læsningen vil jeg indledningsvis præcisere betydningen af de tre termer *semiotiske systemer*, *mode* og *multimodalitet*, selvom betydningen af de to sidste behandles yderligere i løbet af afhandlingen.

Semiotiske systemer er i denne sammenhæng en generel betegnelse for systemer, som bærer betydning, og det kan være alt fra overordnede kommunikationssystemer (modes) i den laveste specificeringsgrad til de mindste subsystemer i den højeste.

Mode bliver ofte brugt som det engelske ord i commonsense-betydningen "måde", og er i den sammenhæng ofte sammenligneligt med betydningen af den danske term "fremtrædelsesform", hvilket vil sige den formmæssige karakteristik. I Multimodal Socialsemiotik bliver et mode ofte snarere opfattet som en slags "betydnings-system" eller overordnet "semiotisk system". Termen diskuteres i løbet af afhandlingens anden del, og jeg foreslår mod slutningen af denne del en forståelse, som

indbefatter fællesmængden af både fremtrædelsesformen og betydningen. Jeg bruger den engelske term *mode* som intetkøn (pluralis: *modes*), og de danske termer *multimodalitet*, og *multimodal*. Dette er utilfredsstillende inkonsistent, men skyldes, at dette er blevet normen, fordi der endnu ikke er konsensus om egnede danske termer.

Multimodalitet er titlen på den teoretiske retning, men den anvendes også mere generelt i det socialesemiotiske paradigme om teori, deskription og analyse, som er baseret på samme tese om, at betydning (altid) skabes i og af samspillet mellem flere simultane modes.

2 Teori

2.1 Socialemiotik og Systemisk Funktionel Lingvistik

Indeværende kapitel tjener som afhandlingens afsæt i det oprindelige teoretiske ophav, hvor det grundlæggende teoretiske udgangspunkt i Systemisk Funktionel Lingvistik fører til udviklingen af den multimodale socialemiotik. Socialemiotikken er ikke den første semiotiske skole, som tager afsæt i indsigter fra et lingvistisk ophav, når andre kommunikationsformer end de verbalsproglige skal undersøges. Der har før været i hvert fald to større semiotiske skoler, som har analyseret ikke-verbalsproglig kommunikation ud fra et lingvistikinspireret udgangspunkt. Den første var Pragskolen i 1930'erne og begyndelsen af 40'erne, hvor inspirationen kom fra de russiske formalister, og den anden var Pariserskolen i 1960'erne og 70'erne, som først og fremmest havde afsæt i Saussures ideer (Kress & van Leeuwen 2006: 6). Tankerne fra især Pariserskolens tilgang anvendes i høj grad stadig i mange sammenhænge, og præsenteres blandt andet ofte i design- og medievidenskabelige sammenhænge under benævnelsen "semiologi" (Ibid.). Den socialemiotiske tilgang til kommunikation i bredere forstand, og ikke mindst den multimodale teori, er en forholdsvis ny skole, som har udviklet sig nærmest eksplosivt inden for de seneste år, og den vinder stadig større udbredelse inden for forskning og undervisning (Iedema 2003).

Det grundlæggende kommunikationssyn hos Hallidays Systemisk Funktionelle Lingvistik (SFL) præsenteres indledningsvis i dette kapitel som forståelsesramme for de senere års multimodale socialemiotiske teoriudvikling. Der er flere årsager til at netop SFL og dermed socialemiotikken står som det teoretiske udgangspunkt for de seneste års udvikling inden for teorier om visuel kommunikation og multimodalitet. Som det vil vise sig nedenfor, har det socialemiotiske kommunikationssyn, som ligger til grund for SFL, udtalt potentiale til at blive appliceret eller i hvert fald tjene som inspiration til teorier om anden kommunikation.

2.1.1 Systemisk Funktionel Lingvistik

Language does not passively "reflect" or "correspond to" some pre-existing reality. Language *constructs* reality; or rather, we, as human beings, construct reality in language. We do this through the meta-functional interplay of action and reflection: language both *enacts* interpersonal relationships and *construes* human experience. Thus the (speaking) subject, the multifaceted personae, the hierarchies and power structures that we call society are all created in language. Ideologies of class, gender, and the like are established and maintained – and also challenged – through the meaning potential of language.

(Halliday 1997: 43, orig. kursivering)

In the history of western linguistics, from its beginnings in ancient Greece, this was the direction that was taken: first the form of words were studied (morphology); then, in order to explain the forms of words, grammarians explored the forms of sentences (syntax); and once the forms had been established, the question was then posed: "what do these forms mean?". In a functional grammar, on the other hand, the direction is reversed. A language is interpreted as a system of meanings, accompanied by forms through which the meanings can be realized. The question is rather: "how are these meanings expressed?"

(Halliday 1994: xiv)

Den helt centrale figur inden for Systemisk Funktionel Lingvistik er grundlæggeren Michael Halliday. Han bygger i vid udstrækning sit arbejde på grundtanker fra sin læremester ved University of London, J.R. Firths videreudvikling af sin egen forgænger, antropologen B.K. Malinowskis tilgang til sprogforskning. Halliday overtager fra Firth Malinowskis vægtning af de sociale og funktionelle aspekter ved sproget. Firth regnes som en af grundlæggerne af moderne britisk lingvistik som en uafhængig autonom disciplin, og han blev den første professor i generel lingvistik i Storbritannien. Han mener, at lingvister skal lægge lige stor vægt på sprogets "anatom" og "fysiologi". Anatomien består af sammenkædningen af det syntagmatiske, det strukturelle, det formelle og det logiske, og det fysiologiske består af valgene mellem det paradigmatiske, det systemiske, det funktionelle og det retoriske. Firth er uenig med den samtidige amerikanske lingvistiske tradition strukturalismen (Bloomfield) og

Halliday er uenig med den amerikanske lingvistiske formalisme (Chomsky), fordi begge traditioner efter Firth og Hallidays overbevisning udelukkende fokuserer på sprogets anatomi¹. Således reagerer Halliday mod den amerikanske skoles negligering af sprogets fysiologiske aspekt. Ikke fordi han selv vil negligere det anatomiske aspekt, men for at udligne den ubalance, han ser, mellem fokuset på de anatomiske og det fysiologiske sider af sproget.

”systemic theory (...) is *comprehensive*: it is concerned with language in its entirety, so that whatever is said about one aspect is to be understood always with reference to the total picture. At the same time, of course, what is being said about any one aspect also contributes to the total picture (...)”

(Halliday og Matthiessen 2004: 19)

Inspireret fra Firth og Malinowski arbejder Halliday ud fra en tilgang til sprog hvor det opfattes som havende den grundlæggende egenskab at betydning opfattes som funktion i kontekst (meaning as function in context) (Steiner 1983). Ud fra dette kommunikationssyn udvikler Halliday den systemisk funktionelle teori i de tidlige 60'ere på University of London og videreudvikler den siden op gennem 70'erne ved Department of Linguistics på University of Sydney og er stadig delvis aktiv som emeritus. SFL har bredt sig til store dele af verden, hvor den systemisk funktionelle tilgang bliver anvendt inden for mange forskellige sprog, og i de seneste år også inden for andre kommunikationsformer end de verbalsproglige. Halliday viderefører mange af Firths tanker i en klar og konkret tilgang til sproget, som er langt mere detaljeret end Firths mere generelle betragtninger. Således har Halliday udviklet en udførlig systematisk holistisk sprogteori med tilhørende ny terminologi. Denne sprogteori kaldes som nævnt Systemisk Funktionel Lingvistik, og hvor termen ”systemisk” kommer af den omfattende brug af det deskriptive værktøj, kaldet systemnetværk, har det funktionelle blandt andet at gøre med sprogets multifunktionalitet, som Halliday blandt andet beskriver med begrebet metafunktioner.

Herefter følger en række af de væsentligste grundlæggende antagelser i Hallidays sprogsyn, som har haft grundlæggende betydning for den teoretiske udvikling af visuel socialsemiotik og multimodal teori.

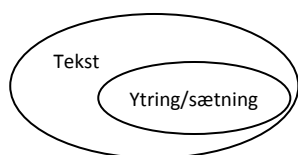
¹ Halliday ligger tættere på de europæiske funktionelle traditioner, herunder Pragskolen, hvorfra han for eksempel lod sig inspirere til Theme-Rheme-strukturen i den tekstuelle metafunktion (se nedenfor).

2.1.2 Tekst og kontekst

For a linguist, to describe language without accounting for text is sterile; to describe text without relating it to language is vacuous.

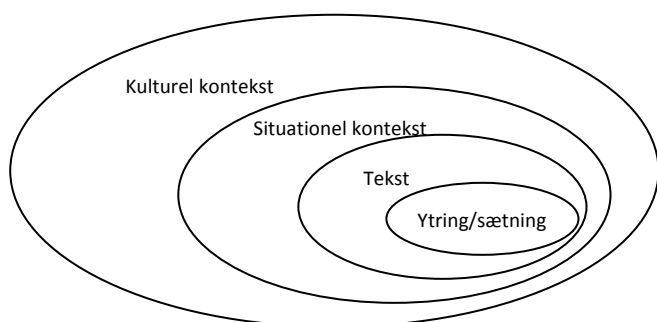
(Halliday 1985a: 10)

Systemisk Funktionel Lingvistik fokuserer på teksten som analytisk enhed, fordi betydningen af de enkelte leksikogrammatiske realiseringer skal udledes ud fra den tekst de indgår i, og den kontekst som denne tekst indgår i. Tekstens relation til sætningen er ikke blot at den består af sætninger, men at den realiseres af sætninger (Halliday 1976). Sætningen er dermed ikke blot en formmæssig enhed, den er snarere en betydningsmæssig enhed.



Figur 2.1.2a: Ytring og Tekst

Systemisk Funktionel Lingvistik er først og fremmest en funktionel sprogteori, hvilket blandt andet giver sig udslag i, at konteksten er helt central for sprogopfattelsen, idet konteksten indgår i et dialektisk forhold til sproget, og kan opfattes som udgangspunktet for betydningsdannelsen og forståelsen på flere niveauer. Den konkrete sproglige betydningsdannelse er således indlejret i konteksten og er helt afhængig af denne, samtidig med at den som sådan er en del af konteksten i sig selv. Hallidays kontekstbegreb er nedarvet via Firth fra dennes forgænger, Malinowski, som med afsæt i sit antropologiske perspektiv inddelte konteksten i to grundlæggende dele, nemlig 1) verbal kontekst og 2) ikke-verbal kontekst. Enhver sproglig ytring ses således både i lyset af den samlede omkringliggende tekst, som den indgår som en del af, og de ikke-sproglige omgivelser, teksten er formuleret i. Malinowski inddelte de ikke-sproglige omgivelser i yderligere to dele, nemlig situationel kontekst og kulturel kontekst.



Figur 2.1.2b: Kontekstualisering

Den situationelle kontekst er kommunikationssituationen, og den konkrete sproglige betydningsudveksling i form af ytringer i tekst er således altid udspillet i en konkret kommunikationssituation med tilhørende rollefordelinger og forventede kommunikative træk. Den situationelle kontekst er afgørende for, hvilke kommunikative valg, der er mest hensigtsmæssige i en ytring. Når en forsker holder foredrag om sit faglige felt i en forskningskreds, vil den måde sætningerne formuleres på, og de fagtermer der anvendes, være mere fagspecifikke, end hvis det samme emne skal præsenteres til de omkringsiddende ved en familiefest. Der er tale om to forskellige situationelle kontekster, som kræver forskellige udformninger. Den situationelle kontekst er ikke kun bestemmende for de mulige kommunikative valg, det omvendte er også tilfældet. Det er muligt at redefinere en situationel kontekst i kraft af de kommunikative valg, man foretager. Således kan samme forsker fra eksemplet ovenfor vælge en mere afslappet og afvæbnende form ved foredraget, hvorved han tilbyder en mindre formel og mindre distanceret kontakt med tilhørerne. Om dette modtages som klædelig ydmyghed, hjertelighed, eller mangel på selvtillid og faglig pondus er en endnu mere nuanceret diskussion af selve receptionen, som yderligere understreger kontekstens indflydelse på kommunikationen. På samme måde kan forskeren vælge at formulere sig i fagtermer og indviklede sætningskonstruktioner til familiemiddagen, hvilket kan opfattes som snobberi eller praleri, men kan måske også indgyde respekt og beundring afhængigt af modtageren. Som det ses, kan de kommunikative valg således også definere den situationelle kontekst.

Ud over at ytringer er indlejret i en kontekst af tekst og situation, er alle disse igen indlejret i en mere generel kontekst, som Malinowski og Halliday betegner den kulturelle kontekst. Den kulturelle kontekst er det kulturelle rum, som den situationelle kontekst, og i sidste ende den konkrete ytring udspilles i, og sproget kan dermed

skabe betydninger i bestemte situationer, udspillet i bestemte sociale sammenhænge, som er genereret af kulturen. Andersen og Smedegaard formulerer det således:

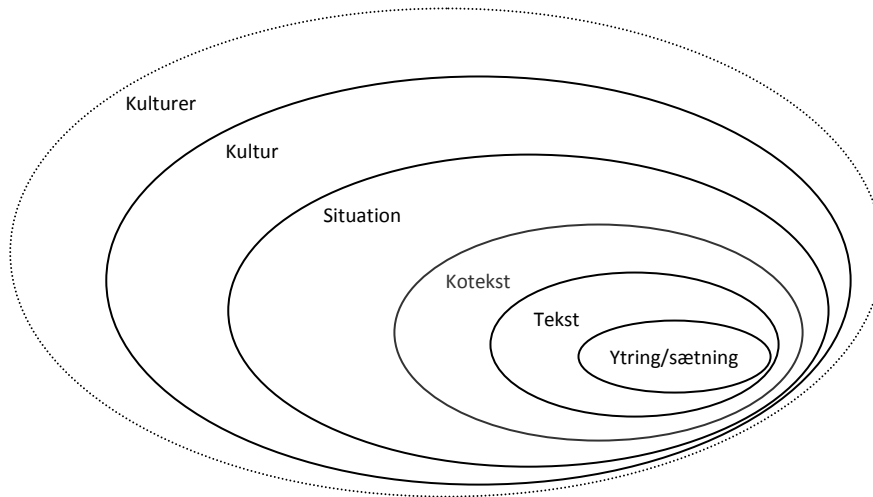
Kultur er således fællesmængden af den forståelse og betydningsbærende udveksling af tegn, som en række forskellige semiotiske systemer – såsom sprog, musik, grafisk fremstilling, arkitektur, mode, etc. – skaber potentialet for. Således er det kulturelle rum en bred betegnelse for alle de faktorer – den totale kulturelle baggrund – der har betydning for produktionen og receptionen af en tekst, men som ikke er en del af den umiddelbare situation omkring teksten.

(Andersen og Smedegaard 2005: 33).

Relationen mellem ytring og kultur er dobbelt, fordi samtidig med at kulturen udgør de altomsluttende omgivelser for teksten, som er bestemmende for den måde, ytringen kan realiseres på, eksisterer en kultur i sidste ende blot som summen af de ytringer, der er realiseret. Den situationelle og den kulturelle kontekst er bestemmende for betydningen af de enkelte leksikogrammatisk realiseringer, og de samme realiseringer kan dermed have forskellige betydninger i forskellige kontekstuelle sammenhænge. Dette reguleres af sociale situationsafhængige koder (Hodge & Kress 1988: 20).

Man kan i forlængelse af Halliday samt Hodge og Kress argumentere for, at når en given betydning er realiseret i en situationel og kulturel kontekst, er den kulturelle kontekst kun en blandt mange mulige. Således taler Kress og van Leeuwen også om en "almen-vestlig kultur" (2006: 35), som en given kommunikationssituation er indskrevet i. Dermed er der principielt foretaget et valg i overordnet kulturel kodning, hvorved andre kulturer som for eksempel "almen-nordafrikansk" eller "almen-mellemøstlig" er valgt fra. Tilsvarende kan en mere snæver lokal kultur, som for eksempel en organisationskultur, opfattes som en del af den bredere samfundskultur. Derfor foreslår jeg at udvide med et kontekstniveau kaldet *Kulturer*. Der kan muligvis også med fordel indføres et niveau mellem tekst og situation, som kan kaldes *Kotekst*, hvilket vil sige, den omkringliggende "med-tekst". Således er en sætning (ytring) i en artikel (tekst) en del af avisen set som overordnet tekst (kotekst). Koteksten er således den eller de omkringliggende tekst(er), som ikke er en del af selve ytringens tekst, men heller ikke en del af den situationelle kontekst. Disse forslag til udvidelse af detaljeringen er kun tentative ideer, som ligger inden for eller i umid-

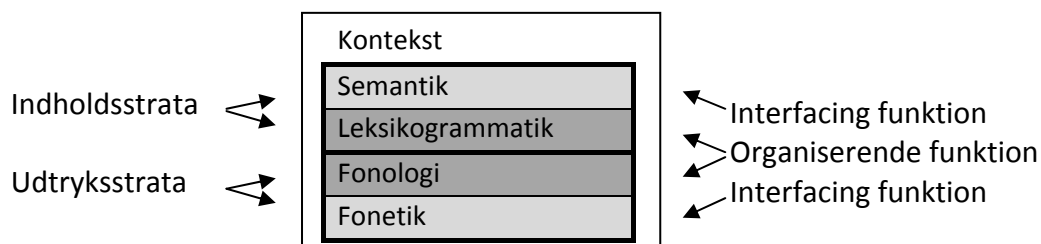
delbar forlængelse af teoriens hidtidige antagelser. En visuel fremstilling af det tentative forslag til inddeling af kontekstualiseringen kunne se således ud:



Figur 2.1.2c: Forslag til mere detaljeret kontekstualisering

2.1.3 Stratifikation og realisering

De mulige betydningsmæssige valg afhænger af aspekter af den kontekst, som sproget anvendes i, og kan udtrykke valg inden for forskellige sproglige niveauer, kaldet strata. De basale strata hos Halliday er semantik, leksikogrammatik, fonologi og fonetik. Disse er indlejret i konteksten, som udgør et overordnet stratum.



Figur 2.1.3: Stratifikation

Stratifikationen er udtryk for forskellige grader af semiotisk abstraktion (Andersen & Smedegaard 2005: 15), samt en adskillelse af den organiserende funktion og den funktion, som forbinder sproget med omgivelserne (interfacing) (Halliday 2004: 25). Inden for talt verbalsprog udgør fonetik og fonologien udtryksiden af sproget, som de laveste grader af abstraktion, hvor sproget ses som materiel manifestation i lyd. Sprogets indholdsside består af leksikogrammatikken og semantikken som den højeste sproglige abstraktion (Andersen & Smedegaard 2005: 15). Hvor fonetikken er de lydige egenskaber, er fonologien organiseringen af udtrykspotentialer i formelle strukturer og systemer på samme måde, som semantikken er betydningen, og leksikogrammatikken er organiseringen af denne (Halliday 2004: 24). Semantik og fonetik er sprogets interfaces til henholdsvis verden omkring os og kroppens ressourcer. Fonetikken er interfacet til kroppens evne som biologisk ressource til at frembringe lyd, og semantikken er interfacet til at tillægge erfaringer og relationer betydning. De enkelte strata er indbyrdes relaterede gennem et nært dialektisk realiseringsforhold. Et højere stratum realiseres af et lavere, og et lavere realiserer et højere. Således realiserer leksikogrammatikken for eksempel semantikken, mens leksikogrammatikken selv realiseres af fonologien. De forskellige valg inden for et stratum er reguleret af valgene på andre, og hver egenskab associeres med den strukturelle konsekvens af valget.

I formel grammatik opfattes grammatikken ifølge Halliday som syntaks, men han ønsker at udvide med den leksikalske dimension (vocabulary), hvorfor han beskæftiger sig med det, han selv benævner *leksikogrammatik* (Halliday 1994: xiv). Hvor erfaringer og relationer får betydning i semantikken, sprogliggøres dette i leksikogrammatikken. Leksikogrammatikken består således af de to akser 1) sprog som syntagmatisk struktur i grammatikken, og 2) sprog som paradigmatiske valg i leksikken. Leksikogrammatikkens syntagmatiske side har at gøre med organisering af ord til ytringer (utterances). Leksikogrammatikkens paradigmatiske side, har med valg fra et potentiale at gøre (se afsnit 2.1.4).

Stratifikationstanken er videreført i den visuelle socialesemiotik, og et helt essentielt punkt er derfor, at visuelle socialesemiotikere mener, at billeder også har en tvedeling i to indholdsstrata. Som det vil vise sig nedenfor, har visuel kommunikation dermed tilsvarende verbalsproget et mere eller mindre uendeligt betydningspotentiale. Stratifikationen er dog væsentlig mindre præcist defineret i visuel socialesemiotik og multimodal teori, hvilket jeg i kapitel 2.4 undersøger, om der kan rådes bod på.

2.1.4 Sproget som ressource – instantiering

Den konkrete ytring ses som sagt i forhold til den samlede tekst (og kontekst), til den kommunikative situationelle kontekst, og i en bredere kulturel kontekst, men helt centralt i SFL skal ytringen også ses i forhold til det, man kunne kalde konteksten af det, der ikke bliver ytret. Mere præcist skal den konkrete ytring ses i forhold til andre mulige ikke-realiserede valgmuligheder fra det sproglige betydningspotentiale. Halliday argumenterer for en (delvis) anden opfattelse af forholdet mellem sproget i brug og det bagvedliggende potentiale/sprogssystem end Saussures Langue-Parole-definitioner. Halliday siger således, at:

there is only one set of phenomena here, not two; langue (the linguistic system) differs from parole (the linguistic instance) only in the position taken up by the observer. Langue is parole seen from a distance, and hence on the way to being theorized about.

(Halliday 2005: 412)

I Hallidays Systemisk Funktionelle teori er sprogsynet socialesemiotisk, hvilket vil sige, at sproget ses som en ressource, der kan anvendes af individer til at opnå deres

kommunikative mål i forhold til at udtrykke betydning i en bestemt kommunikativ sammenhæng (kommunikationssituation / situationel kontekst). Relationen mellem systemet og den konkrete realisering kaldes *Instantiering* (Instantiation), og dette opfattes som et kontinuum gående fra system til tekst (instance). Systemenden er således det samlede bagvedliggende potentiale, og tekstenden er de konkrete eksempler på instantieret betydning (Frimann 2004).

Eftersom sproget først og fremmest ses som en ressource for instantiering af betydning, bliver "grammar" det værktøj, som anvendes til at beskrive og organisere dette potentiale teoretisk. Frem for at placere sprogets formelle komponenter som centrale, og fokusere på syntaktiske strukturer, tager SFL som sprogteori udgangspunkt i sprogets funktion, og som følge heraf i hvad og hvordan sproget kommunikerer. Dermed er grammatikken ikke et forudgående regelsæt, men skal derimod beskrive sproget i brug, og netop denne deskriptive tilgang til sproget er ifølge Halliday et af de væsentligste områder, hvor SFL adskiller sig fra de traditionelt mere præskriptive og normative grammatiske traditioner. Sprog er hvad sprogbrugere rent faktisk anvender i forskellige kontekster, og grammatik er sprog i brug i forskellige diskurser.

SFL tager udgangspunkt i den sociale kontekst og undersøger, hvorledes sproget både agerer ud fra og er reguleret af denne. Når sprog er en systematisk ressource til at udtrykke betydning i en kontekst, er lingvistik for Halliday studiet af, hvordan individer anvender verbalsproget til at udveksle betydning. Netop fordi sproget eksisterer i en kontekst, må det undersøges i forhold til denne kontekst. Dermed er de mulige valg fra betydningspotentialiet, det, der er kommunikativt velegnet i en given kommunikationssituation i en given kultur. Selvom hele betydningspotentialiet i princippet altid er til rådighed, vil der således typisk reelt ikke være adgang til hele sprogsystemet, da det kun vil være specifikke dele af potentialiet, som typisk vil være velegnet i bestemte situationelle kontekster. Disse typer af situationsafhængige "delpotentialer", som befinder sig mellem system og tekst på instantieringsaksen kaldes *registre* (Halliday 2005: 27). De er beskrivelsen af bestemte kategorier inden for lingvistisk variation set i forhold til den situationelt kontekstuelle sammenhæng, betydningsudvekslingen udspilles i. Andersen og Smedegaard definerer registre som "en konfiguration af semantiske ressourcer, som medlemmerne af en kultur associerer med en bestemt type af situation" (2005: 374). Registerne er en konsekvens af de metafunktionelle aspekter af konteksten, som Halliday kalder Field, Tenor og Mode, og afspejles gennem de leksikogrammatiske valg. Disse tre kon-

tekstuelle variable skal hjælpe analysanden med at forbinde de lingvistiske analyser til relevante kontekstuelle variable. Gennem forståelse af de mulige semiotiske egenskaber i en given situation, kan sprogbrugere forudsige hvilke sandsynlige betydninger der kan forventes udvekslet gennem hvilke sproglige valg. Det er ifølge Hallidays systemisk funktionelle lingvistiske kommunikationssyn ud fra disse forventninger, vi justerer vores kommunikation i forhold til hinanden i bestemte kommunikative situationer.

Synet på sproget som ressource er et af de helt centrale elementer fra Hallidays sprogsyn, som er overtaget af den visuelle socialesemiotik og multimodal teori. En stor del af det teoretiske arbejde går således ud på at undersøge de forskellige modes' betydningspotentiale. Van Leeuwen opsummerer disse centrale elementer i Hallidays sprogsyn

linguistic signifiers – words and sentences – have a signifying potential rather than specific meanings, and need to be studied in the social context. (...) 'meaning potential' focuses on meanings that have already been introduced into society, whether explicitly recognized or not

(van Leeuwen 2005: 5)

2.1.5 Deskription, systemnetværk og specificering

Eftersom sprog hos Halliday defineres som en systematisk ressource, bliver organiseringsprincippet i deskriptionen af sprog *systemet* og ikke strukturen, eller med andre ord, når sprog ses som semiotisk potentiale bliver beskrivelsen af det en beskrivelse af valg og valgmuligheder. Hallidays deskriptive fokus på sprog i brug er udsprunget fra Firth, og begrebet "system" er direkte overtaget fra Firths opdeling af sproget i struktur og system. Struktur er elementerne set som intern syntagmatisk relation hvor system er opstillingen af kommuterbare enheder til beskrivelse af de paradigmatiske værdier af de enkelte elementer (Firth 1968).

I deskriptionen af systemets egenskaber, registreres sprogbrugerens mulige valg til at udtrykke betydninger (i en given sammenhæng). Dette foregår i SFL ved hjælp af diagrammer kaldet systemnetværk. Systemnetværk anvendes i beskrivelsen af betydningspotentialets mange enkelte paradigmatiske valgmuligheder inden for forskellige funktionelle systemer, som sproget udgøres af. Dette værktøj anvendes

på flere niveauer i beskrivelsen af sproget, både i forhold til kontekst og tekst, og er i særdeleshed anvendt til at beskrive det leksikogrammatiske betydningspotentialer (se nedenfor).

Netværkenes systematisering af betydningspotentialer organiserer forskellige systemer fra venstre mod højre i en stigende detaljering. Aksen fra det mest generelle i venstre side af systemnetværket til det mest specifikke i højre kaldes *specificering* (delicacy) (Halliday 2005: 22-23). Jo længere netværket er udfoldet mod højre, desto mere specificeret er det. Systemnetværkene fungerer som en overskuelig og enkelt måde at beskrive det funktionelle potentialer i sproget, hvor man ud fra den analytiske målsætning definerer graden af specificering, eller med andre ord afgør, hvor langt mod højre systemet skal beskrives. Det kan diskuteres om en målsætning om at beskrive hele systemet så detaljeret som muligt, i yderste konsekvens gør de mest specificerede kategorier for komplekse, og måske også baseret på så få reelle sproglige forekomster, at der nærmest er tale om oprettelse af kategorier til enkelte tilfælde. Dette nærmest isomorfe ideal bunder i det bagvedliggende funktionelle grammatiksyn, hvor den deskriptive tilgang i princippet tilsiger, at alle sproglige forekomster er en del af grammatikken, hvorfor de skal være med i en beskrivelse af denne. Den systemiske funktionelle teori har dermed et iboende paradoks, idet den deskriptive målsætning om at beskrive hele sproget fuldstændigt i alle dets detaljer kan give anledning til praktiske vanskeligheder og principiel isomorfi. Dette paradoks forstærkes af yderligere to forhold. For det første er sproget under stadig fylogenetisk udvikling, hvilket i princippet gør det umuligt at lave en endelig fuldstændig beskrivelse af det, og for det andet vil semiotisk innovation altid komplicere en fuldstændig teoretisk beskrivelse af kommunikation (se kapitel 2.3 om multimodalitet). Frem for et ideal om så høj specificeringsgrad som muligt med så mange systemer som muligt, vil man således med fordel kunne operere med en ambition om så høj specificering, som er produktivt optimalt givende i deskriptionen.

Systemnetværket benyttes i nogen grad som værktøj i forhold til visuel og auditiv kommunikation (Kress & van Leeuwen 1996, 2006, van Leeuwen 1999, 2005), men slet ikke i så vid ustrækning og heller ikke så konsistent som i SFL, og endnu mindre i forhold til multimodal analyse generelt. O'Toole (1994) opererer i stedet med en matrixbeskrivelse med forholdsvis lav specificering, mens Kress og van Leeuwens (1996, 2001, 2006) systemnetværk er forholdsvis lokale og ligeledes med lav specificering. Dette skyldes en række egenskaber ved visuelle systemer, som gør dem mindre specificerede og samspillet mellem systemerne i multimodalt perspektiv

komplicerer denne beskrivelse yderligere. Dette belyses yderligere nedenfor i afsnittene om visuel socialemiotik (2.2), multimodalitet (2.3, 2.4) samt den deskriptive del af afhandlingen (3).

2.1.6 Segmentering i Rang

I modsætning til formel grammatik opfattes sætningen som nævnt principielt ikke som den centrale enhed inden for socialemiotik. Den centrale enhed for SFL er teksten, og selvom sætningen er den nok væsentligste analytiske rang, fungerer den stadig blot som en del af den overordnede tekst. I den forbindelse kan det forekomme overraskende, at SFL lægger hovedvægten på netop sætningsniveauet, men dette underbygges først og fremmest med en grundopfattelse af, at forståelsen af teksten skal forankres i næranalysen af betydningsdannelsen på sætningsniveauet.

Rang er i SFL inddelingen på sætningsniveau i det hierarkiske forhold mellem helhed og delelementer fra betydningsdannelsen, hvilket i praksis vil sige segmenteringen. Man kan tale om en form for tekstinternt kontekstniveau, eftersom opfattelsen er, at mindsteenhederne har en kontekst bestående af den overordnede sammenhæng. I forhold til verbalsprog opererer Halliday med fire niveauer kaldet *Sætning*, *Gruppe*, *Ord* og *Morfem* (Halliday 2004: 32), som indbyrdes indgår i realiseringsrelationer, hvor et overordnet niveau realiseres af et underliggende. Sætningen er det højeste niveau og defineres ved, at den ikke kan indgå som konstituent i andre sammenhænge på det leksikogrammatisk niveau. Gruppe er næste trin, hvor en sammenhængende gruppe ord fungerer som konstituent i en sætning. Der kan være tale om nominalgrupper, verbalgrupper, adverbiumgrupper og præpositionalfraser. Ord er det næste trin i segmenteringen, hvor vidt forskellige funktionelle elementer kan defineres, efterfulgt af ordets delelement, Morfemet, som (på dansk) kan bestå af Rod, Derivater og Flexiver (præfiks eller suffiks) (Andersen og Smedegaard 2005: 18).

Rang i billeder udfoldes især hos O'Toole (1994), som ligeledes opererer med en firedelt rangstruktur, men rangstrukturen fra Halliday er efter min mening også i nogen grad sammenlignelig med Baldry og Thibaults multimodale begreb *Clusters* (2006). Selve segmenteringen af visuel kommunikation og ikke mindst levende billeder bliver væsentligt mere kompleks, hvilket jeg vil udfolde nedenfor (2.2.10, 2.5.7).

2.1.7 Metafunktioner

Helt centralt i den systemisk funktionelle lingvistik står Hallidays hypotese om sprogets multifunktionalitet som et af de væsentligste funktionelle aspekter ved teorien. I denne opfattelse udfører kommunikation altid tre samtidige overordnede semiotiske funktioner, og dermed skabes der, når et individ kommunikerer (sprogligt), altid simultan betydning inden for disse forskellige områder med en række forskellige konsekvenser. De grundlæggende tre former for betydning kaldes *ideationel betydning*, *interpersonel betydning* og *tekstuel betydning*. Til at beskrive disse forskellige funktionelle betydningsformer introducerer Halliday begrebet metafunktioner (Halliday 2004: 31).

Den ideationelle betydning er for Halliday "Construing experience" (Halliday 2004: 29-30), hvilket vil sige evnen til "making sense of our experience" (Ibid.). Vi kan repræsentere virkelige og abstrakte erfaringer gennem sprogliggørelse, og dermed behandle og begribe det erfarede, hvorved vinklen bliver sprog set som rum for mental refleksion (Ibid.). En del af de leksikogrammatisk ressourcer er dedikeret til at realisere denne repræsentation af menneskelig erfaring, hvilket vil sige at repræsentere bestemte elementer fra vores erfarede verden (det være sig konkrete, abstrakte eller semiotiske erfaringer). Således drejer den ideationelle betydning sig om at repræsentere elementer og relationerne mellem disse, samt de omgivelser elementerne indgår som en del af. Den ideationelle betydning er delt i to undermetafunktioner, kaldet *den eksperientielle metafunktion* og *den logiske metafunktion*. Den eksperientielle metafunktion er sprogets evne til at repræsentere noget fra verden i en konkret ytring. Denne repræsentationelle betydning beskrives på det leksikogrammatisk niveau under som *Transitivitet*, hvorunder hører *Processer* og *Participanter* med tilhørende *Omstændigheder* (Circumstantials). Eller som Halliday definerer det: "Transitivity structures express representational meaning: what the clause is about" (Halliday 2004: 309). Den eksperientielle metafunktion diskuteres yderligere nedenfor (2.2, 3.1). Halliday argumenterer for, at man ikke blot skal ansue sætninger som kombinationer af ord, men snarere som kombinationer af ord og ordgrupper, hvor grupper af ord kan indgå som en enkelt fælles strukturel enhed. Den logiske metafunktion er "language as the expression of certain very general logical relations" (Halliday 2004: 310). Den logiske metafunktion er således systemer til beskrivelse af relationen mellem grupper og fraser i sætningsstrukturen, eller med andre ord relationen mellem grupperinger af ord set i forhold til hele sætningen. De leksikogrammatisk systemer er *Logico Semantic Relation*,

som er relation gennem enten projektion eller ekspansion og *Taxis*, som er relation som enten paratakse sidestilling eller over-underordning hypotakse (Halliday 2004: 445). Den subsegmentering som Halliday præsenterer som fortrinsvis ideationel funktion vil blive diskuteret yderligere i forhold til visuel og multimodal kommunikation nedenfor (2.2, 2.3, 2.4, 2.5, 3.1).

Den interpersonelle betydning er ifølge Halliday sprogets ressourcer til "Enacting interpersonal relations" (2004: 30), hvilket vil sige en anskuelse af sproget, som bærer af social handling. Denne betydning har at gøre med de kommunikative relationer, som udspilles mellem de kommunikerende parter. Den interpersonelle metafunktion konstituerer og fremfører relationerne mellem de involverede parter i kommunikationen, der bruger sproget til at gøre noget for eller ved andre (Ibid.). Det vil sige, at den interpersonelle metafunktion blandt andet bruges til at vælge hvilken form for sætning, og dermed henvendelsesform, der skal være tale om. "Mood structures express interactional meaning: what the clause is doing, as a verbal exchange between speaker/writer and audience" (Halliday 2004: 309), hvilket vil sige overordnet valg af semantisk ytringsfunktion. På leksikogrammatisk niveau beskrives den interpersonelle metafunktion gennem *Mood*, som er valg i sætningstype og herunder blandt andet indikativ eller imperativ og deklarativ eller interrogativ, *Polarity*, som er valget mellem positiv og negativ polaritet (for eksempel er/er ikke), og *Modality*, som er den betydning, som udtrykkes mellem de foregående polære yderpunkter, i *probability*, *usuality*, *obligation* og *inclination* (Halliday 2004: 618). Den interpersonelle betydning diskuteres yderligere nedenfor (2.2 og 3.3).

Den tekstuelle betydning har at gøre med de strukturelle valg, som gør det muligt at konstruere en tekst som en sammenhængende kombination af ideationel og interpersonel betydning. For Halliday er det den betydning, som relateres til selve konstruktionen af teksten, idet det er den, som sætter os i stand til at "build up sequences of discourse, organizing the discursive flow and creating cohesion and continuity" (Halliday 2004: 30). Den tekstuelle metafunktion konstituerer den valgte repræsentation og interaktion som en samlet fælles kommunikativ handling eller mere præcist netop som tekst. De tekstuelle leksikogrammatiske systemer er *Theme* og *Information*. "Theme structures express the organization of the message: how the clause relates to the surrounding discourse, and to the context of situation in which it is being produced." (Halliday 2004: 309). Theme er en strukturel inddeling af sætningen, hvor dele tildeles en bestemt funktion i et tematisk forløb (Halliday 2004: 87). I sætningen sættes bestemte delelementer forrest, hvilket i forlængelse af Prag-

skolens terminologi kaldes sætningens Theme. Theme fungerer som sætningens udgangspunkt eller afsæt, hvor resten af sætningen, som benævnes Rheme, på forskellige måder udfolder dette udgangspunkt. I forhold til dette kan systemet Information beskrive, hvorledes bestemte elementer i sætningen fremhæves på forskellige måder, hvorved de funktionelt fremstilles som det nye i sætningen, kaldet *New*, set som modsætning til det allerede kendte, som kaldes *Given*. Fremhævningen kan i skriftligt verbalsprog være for eksempel fed, understregning eller kursivering, mens det i mundtlig verbalsprog realiseres gennem bestemte valg i intonationen. Som udgangspunkt følges Thema og Given samt Rhema og Ny oftest ad, men der er mulighed for at konstruere andre markeringer af disse. Således er sætningen "Peter slog Jens" umarkeret en sætning, som blot rummer en beskrivelse af en handling. Hvis Peter fremhæves således: "*Peter* slog Jens", er der ekstra fokus på, at det var Peter, som slog. Hvis derimod Jens, fremhæves som: "Peter slog *Jens*", er fokus, at det var Jens, som blev slået. Dette er et interessant eksempel på, at forskellige semiotiske systemer (Modes), i dette tilfælde grafisk markering eller intonation, kan træde ind på forskellige niveauer i andre semiotiske systemer (dette uddybes i kapitel 2.3 og 2.4 om multimodalitet). Et tredje tekstuel leksikogrammatisk system er *Cohesion*, som har at gøre med sammenkædning af teksten i forhold til kotekst og kontekst, hvilket grundlæggende er et tekstuel system, selvom sammenkædning også fungerer på flere andre forskellige niveauer². Her opereres blandt andet med forskellige former for konjunktion og ellipse (Halliday 2004: 533).

Halliday inddeler med afsæt i metafunktionerne den situationelle kontekst i *Field*, *Tenor* og *Mode*. Field refererer til de emner og handlinger, som udtrykkes ved hjælp af sproget. Tenor refererer til sprogbrugerne og deres indbyrdes relationer og målsætninger. Mode refererer til den kanal, hvorigennem kommunikationen gennemføres, herunder for eksempel om der er tale om monologisk eller dialogisk kontakt, og om det er talt eller skrevet. Field er den del af konteksten, som defineres gennem den overordnede handling den konkrete situation udgøres af, og hvilken grad af specialisering, regulering der trækkes på. I det ovenstående eksempel kan Field sammenfattes til "forelæsning" og "smalltalk". Tenor er relationen mellem afsender og modtager i situationen, hvilket blandt andet har at gøre med rollefordelingen mellem dem, med magtrelationer og med deres indbyrdes affektive engagement.

² Som for eksempel forskellige former for semantisk linking (Halliday 2004: 532).

Mode³ betegner den rolle, selve kommunikationens form har for interaktionen, altså den kommunikationsmåde som vælges.

Den visuelle socialsemiotik og socialsemiotisk multimodalitetsteori overtager meta-funktionstanken fra SFL, men med forskellige grader af hensyntagen til de andre semiotiske fremtrædelsesformers forskellige organisering (Uddybes i Del 3).

2.1.8 Tredobbelt perspektiv

Det trinokkulære perspektiv (trinocular perspective) er et af de væsentligste grund-elementer i systemisk funktionel teori (Halliday 2005: 31). Halliday beskriver, hvordan sproget kan og skal anskues fra tre forskellige perspektiver kaldet *fra neden* (from below), *fra oven* (from above) og *fra siden/omkring* (from around) (Ibid.). Fra neden er leksikogrammatikken anskuet fra formsiden (fonologisk vinkel), hvor sproget ses og beskrives ud fra de enkelte forekomster af formelle konstituentter, som dog stadig i denne optik ses som funktionelle størrelser i en kontekst. Fra oven er det semantiske perspektiv, hvor sproget ses som udtryk for en relation til betydningen (og til kontekst). Fra siden/omkring er den vinkel, hvor sproget beskrives gennem dets paradigmatiske omgivelser i de interne systemers relationer og grammatiske kategorier, herunder sammenhængen mellem valgene inden for forskellige metafunktioner. Disse tre perspektiver kan ofte være modstridende, hvorfor beskrivelsen af sproget er et kompromis mellem disse perspektiver. Halliday pointerer, at dette ikke i sig selv er et større problem inden for SFL, eftersom al lingvistisk beskrivelse bygger på forskellige grader af kompromiser, men forskellen til traditionel skolegrammatik er ifølge Halliday at "in school grammar the compromises were random and unprincipled, whereas in systemic grammar it is systematic and theoretically motivated" (Halliday & Matthiessen 2004: 31). Funktionel grammatik betyder ifølge Halliday høj prioritering af vinklen fra oven, fra "meaning-making"-siden, hvor grammatik er en ressource til at skabe betydning. (Ibid.)

De visuelle socialsemiotikere har overtaget det tredobbelte perspektiv, og anskuer visuel kommunikation fra alle perspektiver, men med meget forskellig vægtning af de enkelte perspektiver. O'Toole vægter perspektivet "from above", og hans be-

³ Hallidays benævnelse af denne kontekstuelle kategori med termen "mode" er blevet problematisk i forhold til multimodalitetsteorien fordi "mode" også er termen for overordnede semiotiske systemer inden for denne, hvilket uddybes i kapitel 2.3 og 2.4.

skrivelse er i høj grad semantisk forankret, men dog med mindre kontekstuel fokus. Baldry og Thibault har udtalt fokus på "from around"-perspektivet, idet de netop især beskæftiger sig teoretisk med samspillet mellem de forskellige systemer. Kress og van Leeuwen forsøger i de første værker et "from below" i ønsket om at beskrive et ny kommunikationsform, men ender med et kombineret "from around" og "from above"-perspektiv, idet de forsøger at applicere grammatiske kategorier fra SFL på visuel kommunikation. Nyere multimodal teori har også generelt en tendens til at vægte "from above"-perspektivet og i nogen grad "from around"-perspektivet, hvilket kan skyldes den voldsomme systemiske kompleksitet, som det multimodale kommunikationssyn afføder, samt den generelle interesse i at se sammenhængene og det samlede kommunikative resultat (se mere nedenfor).

2.1.9 Overlevering

Det følgende er en opsummering af ovenstående beskrivelse af væsentlige dele af det teoretiske arvegods, som overleveres til de nye socialesemiotiske teoridannelser. Ordet sprog repræsenterer i den forbindelse enhver anden kommunikationsform (mode): Sprog er en ressource. Grammatik er en beskrivelse af denne ressource, og dette kan gøres systemisk i netværk. Sproget er multifunktionelt med tre grundlæggende metafunktioner. Det kan ideationelt bruges til at udtrykke noget om eller fra verden, det kan interpersonelt bruges til at udspille relationer mellem afsender og modtager og det kan tekstuel bruges til at skabe struktur i det kommunikerede. Sproget udtrykkes altid i en kontekst, og som en del af denne. Konteksten er både den konkrete situation og hele den omkringliggende kultur, som situationen er en del af. Sprog beskrives i flere niveauer, kaldet strata, som realiserer hinanden. Semantik realiseres af leksikogrammatik, som realiseres af fonologi, som igen realiseres af fonetik. Sproget belyses gennem forskellige akser: Fra systemet bag til det konkrete tilfælde (Instantiering), fra et stratum til et andet (Realisering), fra store sætningskomplekser til ord (og morfemer) (Rang) og fra det overordnede til det mest detaljerede (Specificering).

Hallidays teorier har haft væsentlig indflydelse på anden teoridannelse, og i særdeleshed det særlige syn på semiosis har inspireret mange teoretikere. Semiosis er hos Halliday andet og mere end predefinerede relationer mellem et udtryk og dets indhold, og dette syn overtages hos langt de fleste forskellige teoretiske retninger, som lader sig inspirere af ham. Som ledema opsummerer:

Semiosis is not analysed in terms of discrete building blocks or structures, but in terms of socially meaningful tensions and oppositions which could be instantiated in one or more (structural) ways. In this sense, Halliday's work fused Firth's proposal for language analysis in terms of systems of oppositions (...) and Hjelmlev's (...) view of meaning making as both stratified (content plane/expression plane) and instantiating (system/instance).

(Iedema 2004: 31)

Forskellige former for SFL-inspireret socialemiotik har med varierende fokus fundet mere eller mindre udtalt anvendelse i en lang række forskellige teoretiske og metodologiske sammenhænge. Der er således udsprunget flere forskningsretninger, som udnytter det tekstnære afsæt til at beskæftige sig med kritisk sprogbrugsanalyse. Discourse analysis fokuserer på sprogbrug "above the sentence" (Iedema 2003: 29) og lægger dermed især vægt på tale og interaktion. En anden diskursanalytisk tradition, kaldet "text grammar", er blandt andet repræsenteret ved Halliday og Hasan, og fokuserer på tekstkohæsion i længere skrevne tekster (Ibid.). Hallidays systemisk funktionelle lingvistik åbner ligeledes mulighed for social kritik med det nære afsæt i sprogets grammatik. De to nok væsentligste nyere retninger i denne udvikling kaldes Critical Discourse Analysis og Multimodal Discourse Analysis (Ibid.:32). Førstnævnte er først og fremmest repræsenteret ved Fairclough og den anden ved O'Toole, Kress og van Leeuwen (Ibid.). Kritisk diskursanalyse bygger på Faircloughs (1989, 1995) fusion af Hallidays diskursanalytiske teorier med blandt andet Foucaults filosofi og Bhaktins litterære analyse (Ibid.: 29), mens den multimodale teori i sin visuelle oprindelse er baseret på en fusion af gestalt- og perceptionspsykologi (Arnheim 1933, 1969, 1974, Koffka 1935), semiologi (Barthes 1977, 1980, 2000) og SFL (Halliday 1978) og den visuelle socialemiotik (O'Toole 1994, Kress & van Leeuwen 1996).

Af andre væsentlige socialemiotisk inspirerede retninger, som udfoldes i og omkring de ovenstående hovedstrømme, kan nævnes ideologikritisk socialemiotik (Hodge og Kress 1988), feministisk diskursanalyse (Lazar 2005), interaktionsanalyse (Scollon & Scollon 2003, Norris 2004), content analysis (Bell 2001), computer analysis (Burford, Briggs & Eakins 2003, Thibault 2000, Baldry 2001, 2004), socialemiotisk etnografi (Vannini 2007), auditiv teori (van Leeuwen 1999), multimodal litteracy og lærings-teori (Baldry 2003, Jewit & Kress 2003), multimodal stilistik (Toolan 1997, Nørgaard

2009) og generel multimodal teori (Lemke 1998, Kress & van Leeuwen 2001, O'Halloran 2004, Baldry & Thibault 2006).

Denne afhandling er funderet på en forfølgelse af de to væsentligste retninger inden for visuel socialemiotik, repræsenteret ved O'Toole samt Kress og van Leeuwen, som i praksis gradvist er konvergeret i den spirende socialemiotiske multimodalitetsteori. Jeg vil nedenfor plædere for en forening af væsentlige elementer fra disse teorier, da dette giver en stærk samlet multimodal deskription. Næste kapitel belyser den tidlige visuelle socialemiotik, som første skridt fra SFL i retning mod multimodal teori.

2.2 Visuel socialsemiotik

Den socialsemiotiske tradition defineres af Kress og van Leeuwen (2006: 6¹) som den tredje større semiotiske skole inden for de seneste 75 år, der lader et lingvistisk udgangspunkt tjene som inspiration for at beskæftige sig med andre former for kommunikation. Pragskolen var i 1930'erne og 40'erne den første til at inddrage den lingvistiske basis i en videreudvikling af de russiske formalisters tankegods. Således kunne de forskellige semiotiske systemer, såsom malerkunst (Mukarovsky), teater (Honzl), film (Jacobson) og kostume (Bogatyrev) udfylde de samme grundlæggende kommunikative funktioner ("referentiel" og "poetisk"). Den anden skole var Pariser-skolen, som i 1960'erne og 70'erne applicerede blandt andre Saussures tankegods på områder så forskellige som for eksempel malerkunst (Shefer), fotografi (Barthes og Lindekens), mode (Barthes), film (Metz) musik (Nattiez) og tegneserier (Fresnault-Deruelle). Denne skole har været toneangivende i mange år, og benyttes stadig i mange sammenhænge inden for medievidenskaben.

Omkring starten af 90'erne opstod en gradvis større interesse for at overføre de socialsemiotiske grundtanker fra SFL til visuel kommunikation, og dermed indledtes forskningen i det, man kan kalde visuel socialsemiotik. Helt centralt og som foreløbig kulmination på det banebrydende pionerarbejde, der i denne periode foregik inden for denne forskning, står to værker, som udkom i midten af 90'erne: *The Language of Displayed Art* af Michael O'Toole (1994) præsenterede et bud på en systemisk funktionel visuel analyse, og *Reading Images – The Grammar of Visual Design* af Gunther Kress og Theo van Leeuwen (1996) var et bud på en samlet grammatik for visuel kommunikation i stillbilleder. Begge værker var skelsættende og har været grundlæggende for de to mest fremtrædende teoretiske retninger inden for visuel socialsemiotik, og udviklingen af multimodalitetsteori. De står stadig blandt de til dato mest ambitiøse forsøg på at beskrive den visuelle grammatik.

¹ Hele afsnittet bygger på denne reference.

2.2.1 Opgør med kunsteliten

Michael O'Toole (1994) tager afsæt i et opgør med, hvad han anser som den hidtidige udtalt elitære tilgang til visuelle kunstarter, som bygger på en forankring i kunst og kunsthistorie, og som dermed fordrer specialistkunderskaber. Han præsenterer i stedet, hvad man kunne kalde et mere demokratisk syn på den visuelle kommunikation med malerier, skulpturer og arkitektur. Dette syn bygger på opfattelsen af, at der ikke (nødvendigvis) fordres elitær specialiseret viden for at opnå kvalificeret afkodning. Der har ifølge O'Toole hidtil været tre mere eller mindre dominerende traditionelle tilgange til at diskutere kunst, nemlig 1) kunsthistorie, med fokus på omstændighederne omkring værkets originale opdrag og biografiske informationer, 2) ikonografisk tilgang, hvor indholdet søges beskrevet ved hjælp af henvisninger til litterære og filosofiske kilder og 3) studiet af ren komposition typisk uden relation til de to andre (O'Toole 1994: 170). O'Toole understreger, at disse tilgange ikke skal ses som modsætninger til socialesemiotik, men at de udmærket kan indgå i et frugtbart samarbejde. O'Tooles argument er, at disse tre tilgange til gengæld kan forenes gennem en (social)semiotisk optik, hvorved der opnås en mere komplet syntetiserende fortolkning af et værk (O'Toole 1994: 169). Han præciserer:

A semiotic analysis starts by studying the text of the art work. The underlying assumption is that what makes it art is the configuration of features in its structure and texture rather than the external circumstances of the time and the place where it was commissioned and executed, the social, political and economical conditions that made it possible, or the state of health, wealth or mood of the artist.

(O'Toole 1994: 170)

2.2.2 Tegn

Kress og van Leeuwen opfatter sig selv som videreførere af en semiotisk tradition, men frem for at fokusere på tegnet som sådan, fokuserer de snarere på tegn-brugen, eller tegn-skabelsen (sign-making) (Kress & van Leeuwen 2006: 6).

We see representation as a process in which the makers of signs (...) seek to make a representation of some object or entity, whether physical or semiotic, and in which their interests in the object, at the point of making the representation, is a complex one, arising out of the

cultural, social and psychological history of the sign-maker, and focused by the specific context in which the sign-maker produces the sign. That 'interest' is the source of the selection of what is seen as the critical aspect of the object, and this criterial aspect is regarded as adequately representative of the object in a given context. In other words, it is never the 'whole object' but only ever its criterial aspects which are represented.

(Kress & van Leeuwen 2006: 7)

Som det ses i ovenstående, er betydningsdannelsen i billeder en yderst kompleks repræsentation af dele af virkelige entiteters kendetegn. De mener, at det er vigtigt at være opmærksom på, at der netop er tale om dele af kendetegnene, som er udvalgt ud fra kriterier, som er mere end blot en tilfredsstillende mængde kendetegn til at opnå en genkendelse. Der ligger således en række langt mere komplekse kommunikative valg til grund for den måde entiteterne fremføres på, hvilket blandt andet indebærer en målsætning om at opnå en ønsket effekt, optimeret i forhold til en given gældende kontekst.

Sign-makers thus 'have' a meaning, the signified, which they wish to express, and then express it through the semiotic mode(s) that make(s) available the subjectivity felt, most plausible, most apt form, as the signifier. This means that in social semiotics the sign is not the pre-existing conjunction of a signifier and a signified, a ready-made sign to be recognized, chosen and used as it is, in the way that signs are usually thought to be 'available for use' in 'semiologi'. Rather we focus on the process of sign-making, in which the signifier (the form) and the signified (the meaning) are relatively independent of each other until they are brought together by the sign-maker in a newly made sign.

(Kress & van Leeuwen 2006: 7-8)

Som det ses, er motiveringen ikke adskilt fra tegn-produktionen (sign-making), hvilket er i modsætning til det Kress og van Leeuwen kalder "klassisk semiologi". De specificerer, at "It follows that we see signs as motivated – not as arbitrary – conjunctions of signifiers (forms) and signified (meanings)" (Kress & van Leeuwen 2006: 7-8). Kress og van Leeuwen finder det utilfredsstillende, når visuel "'semiologi' (...) described the relation between signifiers and signifieds as resting on inference or objective resemblance, or on the decrees of the social 'contract'" (Kress & van

Leeuwen 2006: 12). De savner således et fokus på den tegnskabendes interesse i kommunikationen og dermed på deres intentioner og subjektivitet.

2.2.3 Visuel grammatik

O'Toole argumenterer for, at en analyse af et billede må tage udgangspunkt i det, der er i billedet, og i forlængelse heraf, det, der ikke er der. Således defineres betydningen af et billede i høj grad ved det, der er valgt fra (fra det semiotiske betydningspotentiale). For O'Toole er semiotik dermed studiet af de mærker, der konkret er lavet på lærredet, de former, der er skabt i skulpturen eller de strukturer, der er skabt i en bygnings arkitektur. Han mener, at for nogle mere klassiske semiotikere (her hentydes til en lang tradition i forlængelse af Saussure herunder især Barthes) er et værks forskellige delelementer principielt ækvivalente "signifiers" for den samlede betydning, som er "signified". I forhold til dette argumenterer O'Toole for en funktionel semiotisk tilgang, hvor der, tilsvarende verbalsproget, er specifikke systemer (af tegn), som opfylder bestemte funktioner i (kunst)værket. (O'Toole 1994: 170). Det bygger på helt bestemte grammatiske strukturer og systemer, som lader sig beskrive gennem funktionel semiotik.

Kress og van Leeuwens har i *Reading Images* den erklærede målsætning at sætte den visuelle grammatik på den videnskabelige dagsorden.

In our view, most accounts of visual semiotics have concentrated on what linguists would regard as the equivalent of 'words' – what linguists call 'lexis' – rather than 'grammar', and then on the 'denotative' and 'connotative', the 'iconographical' and 'iconological' significance of the elements in images, the individual people, places and things (including abstract 'things') depicted there (...) we will concentrate, by contrast, on 'grammar' and on syntax, on the way in which these elements are combined into meaningful wholes. Just as grammars of language describe how words combine in clauses, sentences and texts, so our visual 'grammar' will describe the way in which depicted elements (...) combine in visual 'statements' of greater or lesser complexity and extension.

(Kress & van Leeuwen 1994: 1)

De lægger i forlængelse heraf vægt på, at grammatik ikke skal opfattes som en formel eller normativ størrelse i betydningen "regler" afsondret fra betydningen, men, ud fra en Halliday-inspireret socialsemiotisk tilgang, blot som en deskription af de lovmæssigheder, som udspilles inden for visuel kommunikation i forhold til betydning og kontekst. De mener, at der hidtil har været udtalt fokus på den visuelle kommunikations leksik frem for grammatik, herunder denotative konnotative ikonografiske og ikonologiske betydning af de afbildede elementer. De ønsker til gengæld at fokusere på den oversete visuelle grammatik og syntaks, hvilket vil sige hvordan afbillede elementer kombineres i visuelle ytringer på samme måde, som ord kombineres i sætninger til tekster. Visuel grammatik er snarere blevet beskrevet i ikke-semiotiske sammenhænge såsom kunsthistorie eller formel æstetisk kompositionsbeskrivelse eller perceptionspsykologi. (Kress & van Leeuwen 2006: 1)

(...) 'our' grammar is a quite general grammar of contemporary visual design in 'Western' cultures, an account of the explicit and implicit knowledges and practises around a resource, consisting of the elements and rules underlying a culture-specific form of visual communication.

(Kress & van Leeuwen 2006: 3)

Det er ikke en universel grammatik, idet visuel kommunikation langt fra er transparent og universelt forståelig. Den er kulturspecifik, men de mener dog, at "within Western visual design (...) our theory applies to all forms of visual communication" (Kress & van Leeuwen 2006: 4).

2.2.4 Det sociale aspekt

En væsentlig pointe i det socialsemiotiske kommunikationssyn, som videreføres i de visuelle traditioner, er, at den kommunikative form er et produkt af den sociale kontekst, hvilket blandt andet indbefatter, at deltagere i en given kommunikation forsøger at vælge de udtryksformer, som de forventer, vil være socialt passende og forståelige i en given kontekst.

Visual structures do not simply reproduce the structures of reality. On the contrary, they produce images of reality which are bound up with the interests of the social institutions within which they are produced,

circulated and read. They are ideological. Visual structures are never merely formal: they have a deeply important semantic dimension.”

(Kress & van Leeuwen 2006: 47)

Kommunikation er først og fremmest en social foreteelse. Det er social betydning udtrykt af et individ og er derfor både individuel og tilpasset til den sammenhæng og kultur, den indgår i. Visuel kommunikation er ikke blot ”in the eye of the beholder”, og er ikke bare æstetisk og ekspressiv, men struktureres lige så væsentligt af sociale, politiske og kommunikative dimensioner:

ifølge min overbevisning er den enkelte (...) bruger af et hvilket som helst menneskeligt repræsentationssystem (...) ikke bare passiv bruger af systemet. Vedkommende både *skaber* og *genskaber* systemet i kraft af en bestemt social og kulturel placering og en vifte af følelsesmæssige indstillinger, der udspringer af vedkommendes *interesse* i at producere tegn i et givent øjeblik. Individets interesse er i sig selv et komplekst udtryk for en oplevelse af forskellige sociale gruppers interesser. Som sådan er den konstant aktiv i produktionen af det enkelte tegn og udformningen af hele individets repræsentationelle system. De repræsentationssystemer, der bruges af den enkelte, er med andre ord både resultatet af vedkommendes sociale og kulturelle baggrund kombineret med hans eller hendes nuværende position i den sociale struktur og effekten af de sociale og kulturelle ressourcer, der står til rådighed i det givne øjeblik. Omvendt er en hvilken som helst social og kulturel grupperings repræsentationssystemer resultatet af individuelle tegnproducenters kollektive handlen.

(Kress 2003: 218)

Bag det socialesemiotiske projekt ligger et implicit ideologisk ønske om at bevidstgøre mennesket om de systemer, der gør sig gældende inden for kommunikation af forskellige former og gøre os til mere kvalificerede kritiske individer, som ikke behøver lægge det i hænderne på specialister at forholde sig kritisk til den måde, der kommunikeres på (Kress & van Leeuwen 2006: 20). Gennem udførlig beskrivelse af systemerne bag visuel kommunikation lægges således grunden for en bevidstgørelse om de visuelle kommunikative strategier. Didaktisk bibringer skolegang og uddannelse individet denne forskningsbaserede indsigt gennem overblik. Udbredelsen af kendskabet til hvilke mekanismer, der er i spil i visuel kommunikation, giver mulig-

hed for kritisk distance til de visuelle virkemidler, retoriske greb og argumenter vi udsættes for (Kress & van Leeuwen 2006: 20).

2.2.5 Ressource

Visuel socialemiotik bygger på samme grundtanker som SFL om sproget som ressource. Når der kommunikeres visuelt, sker det gennem valg fra en række potentielle betydningsmæssige valgmuligheder i en given kontekst. Ved at benytte termen "ressource" undgår man opfattelsen af, at et tegn står for noget på forhånd bestemt, som er upåvirket af anvendelsen (van Leeuwen 2005: 3).

Kress og van Leeuwens socialemiotiske kommunikationssyn opererer i umiddelbar forlængelse af semiologien med det, man kan kalde "mulige former" og "mulige klassifikationer". Disse kan sammenlignes med det semiologiske begreb "langue", ligesom de ser de individuelle eksempler på tegnproduktion som tilsvarende "parole". De argumenterer for, at disse begreber også fungerer i forhold til kommunikation med andre semiotiske systemer. Deres potentialebegreb adskiller sig dog fra Saussures og semiologien ved ikke at være begrænset til et system af fast sammenkoblede par af "mulige former" med tilhørende "betydninger". De definerer det mindre abstrakt ved at sige, at "a semiotic 'potential' is defined by the semiotic resources available to a specific individual in a specific social context" (Kress & van Leeuwen 2006: 9). Beskrivelsen af et semiotisk potentiale bliver i forlængelse af Halliday en sammensmeltning af, hvorledes mange individer kommunikerer i mange forskellige kontekstuelle situationer. Dermed er det sprog, eller mere præcist det sprogsystem, som beskrives, således principielt et produkt af en analyse, og skal opfattes som et værktøj til en form for overblik. Derfor bliver afgrænsningen mellem langue og parole ifølge Kress og van Leeuwen mindre skarp, og det at beskrive langue er at beskrive et specifikt sæt af semiotiske ressourcer, som er tilgængelige (valgbare) for en bestemt social gruppes kommunikative handlinger i en bestemt kontekst (Kress & van Leeuwen 2006: 10).

If there are fixed meanings, it is because people have fixed them (...) if we can objectify the signification, and say 'the sign x means y' (rather than 'in this particular instance so-and-so used the sign x to mean y') it is because at some stage people have objectified and decontextualised the sign, and made it into the 'coin' with which de Saussure compares signs: two sides (...) indissolubly

welded together, and given an abstract exchange value. (...) Fixing meaning is making rules, imposing authority (...) Authority of convention, tradition, origin, the author (...) the authority of tradition (...) linguists traditionally held this view of meaning, arguing that meanings are arbitrary, decided upon by some process of arbitration, and from then on to be obeyed.

(van Leeuwen 1999:193)

Hvor Saussures ser forholdet mellem signifier/signifiant og signified/signifié som arbitrær, er det i socialsemiotikken, og i denne sammenhæng for Kress og van Leeuwen, altid motiveret, traditionsbundet og betinget af konvention. Medlemmerne i en kultur har bestemte kulturelt producerede semiotiske ressourcer til deres rådighed, og kender de socialt betingede konventioner og begrænsninger, som gælder i forhold til tegnproduktionen, og forsøger i forhold hertil bedst muligt at opfylde deres kommunikative intentioner. Medlemmerne kan således transformere og kombinere allerede eksisterende semiotiske materialer i forhold til konventioner, begrænsninger og selvfølgelig egne intentioner, hvorved de producerer nye kombinationer af betydning og form, hvilket vil sige nye motiverede tegn. Dette foregår altid som et samspil mellem konvention og innovation, og dermed mellem den måde "signifiers" typisk har været kombineret med "signifieds" i en given kulturs historie og så de mere nyskabende og grænsebrydende, men stadig forståelige kombinationer. Individene kan således transformere og genskabe semiotiske ressourcer i forhold til de sociale konventioner, i en personligt motiveret, men socialt reguleret semiotisk innovationsdrevet udvikling af betydningspotentialitet (Kress & van Leeuwen 2006: 10-11).

2.2.6 Systembeskrivelse

Socialsemiotikken argumenterer for, at enhver form for kommunikation er baseret på et bagvedliggende system, som er kendt af dem som udtrykker sig, og forståeligt for dem, som skal modtage kommunikationen. Enhver ressource til at udtrykke betydning vil udvise regulariteter, som lader sig beskrive mere eller mindre formelt. Disse regulariteter er det, som betegnes grammatikken, altså som socialt betingede kulturelt producerede systematikker eller regler. Således er enhver form for semiosis defineret ved at have en grammatik. Denne grammatik er noget som tillæres i forbindelse med arbejdet med kunstformen på fuldstændig samme måde som verbalsproget tillæres i takt med, at det benyttes gennem barndommen. De semio-

tiske systemer, som endnu ikke har en udviklet grammatik, har det ofte ikke på grund af krav om høj specialisering og måske tekniske krav. Der er dog ifølge Kress og van Leeuwen en generel udvikling, man kunne kalde det en semiotisk demokratiseringsproces, hvor mange forskellige kommunikationsformer gradvist bliver mere tilgængelige for flere og flere. (Kress & van Leeuwen 2001: 2)

2.2.7 Kode eller ej

Kress og van Leeuwen stiller sig i eksplicit modsætning til Pariserskolen og især Barthes og Metz, som opfatter billeder (og i særdeleshed fotografier) som umiddelbart afkodbare og gennemskuelige forudsat, at beskueren kender motivet i forvejen. Således opponerer de imod, at Barthes ikke mener, det er nødvendigt eller muligt at opdele fotografiet i dets delelementer, og give dem tegnstatus hver især, da disse svarer præcis til det, de kommunikerer som "a message without a code" (citeret hos Kress og van Leeuwen 2006: 24), og opfattes som analoge gengivelser af virkeligheden, som ganske vist ikke er virkeligheden, men dens perfekte "analogon". Andre former for visuel kommunikation såsom tegninger, malerier, film og teater har dog en yderligere medbetydning, som kaldes "the style of the reproduction" – reproduktionens stil (Kress & van Leeuwen 2006: 24-25). Med dette mener Barthes, at gengivelsen er mindre analog, altså at der er en højere grad af reduktion mellem virkeligheden og det afbildede, som for eksempel når en blyantstegning af en person præsenterer lige nok linjer til, at det bliver muligt at genkende det som en person, og måske kendetegn nok til, at det bliver muligt at genkende vedkommende. Kress og van Leeuwen mener, at ethvert billede, fotografi såvel som maleri eller tegning, er struktureret og kan brydes op i delelementer, som hver især har betydning. Hertil mener de også, at ethvert billede uanset type er en ytring i sig selv og ikke blot en (referentiel) gengivelse af noget andet. Pointen er for Kress og van Leeuwen, at det blot ikke er sådan billeder og visuel kommunikation generelt opfattes i vores samfund/kultur, hvor billedets strukturelle sammenhæng underbelyses og ikke er en del af den daglige commonsense opmærksomhed, hvilket det ifølge dem burde være (Kress & van Leeuwen 2006: 26).

Visual communication is always coded. It seems transparent only because we know the code already, at least implicitly – but without knowing what it is we know, without having the means for talking about what it is we do when we read an image. A glance at the

'stylized' arts of other cultures should teach us that the myth of transparency is indeed a myth. We may experience these arts as 'decorative', 'exotic', 'mysterious' or 'beautiful', but we cannot understand them as communication, as forms of 'writing' unless we are, or become, members of these cultures.²

(Kress & van Leeuwen 2006: 34)

Visuel kommunikations rolle i et givent samfund kan ifølge Kress og van Leeuwen kun forstås i lyset af både konteksten af mulige former for kommunikation, samt den måde de bruges og vægtes på i det givne samfund, set som kulturel historisk udvikling. Denne kontekst kalder de det semiotiske landskab (Kress & van Leeuwen 2006: 35).

2.2.8 Applikation af lingvistisk teori

En direkte adaption af en lingvistisk teori til brug ved andre semiotiske ressourcer er blevet kritiseret (Saint-Martin 1990), men Sonesson (1993) argumenterer for, at det er naivt og uheldigt kategorisk at afvise enhver mulighed for perspektiverne ved at benytte en lingvistisk model. Teorier og koncepter fra lingvistikken kan være produktive i forhold til andre semiotiske ressourcer. SFL bygger på sprog som social semiotik, og opfattes som en semiotisk teori, mere end en konkret lingvistisk teori (O'Halloran 2004: 221). Man kan frygte, at Kress og van Leeuwens visuelle teori bliver for lingvistisk forankret, og i forsøget på at overføre lingvistiske kategorier og systemer til visuel kommunikation måske sommetider tvinger den visuelle kommunikation ind i systemets lovmæssigheder. De mener ikke selv, at det er tilfældet, eftersom at de, til trods for inspirationen fra den lingvistiske forskning, ikke anser deres egen forskning for at være egentlig grundlæggende lingvistisk (Kress & van Leeuwen 2006: 19). I udgangspunktet søger de således ikke efter kategorier, som er analoge med verbalsprogets, men antager, at verbalsproglig og visuel kommunikation i princippet kan anvendes til at realisere de samme fundamentale betydningssystemer i en given kultur, blot med forskellige udtryksformer. For eksempel følger de ikke stringent den stratificering, Halliday anvender til verbalsproget og adskiller således ikke eksplicit syntaks, semantik, og pragmatik³. Kress og van Leeuwens visu-

² Mere om verbalsprogets dominans i kapitel 2.3.3

³ Jeg argumenterer nedenfor for, at dette er et problem (2.3.6 og 2.4.6).

elle socialesemiotiks mulige tilknytning til det lingvistiske ophav belyses yderligere i del 3 nedenfor.

2.2.9 Verbalsproglig tekst versus billede

Den visuelle socialesemiotik og multimodalitetsteoriene opponerer mod Barthes' opfattelse af at billedet er polysemisk, forstået på den måde, at billeders udtryk har "en >>flydende<< kæde af indholdselementer" (Barthes 1980: 48) under sig, og derfor står i et afhængighedsforhold til verbalsproget for at kunne indsnævre betydningskompleksiteten til definitiv betydning. Forholdet mellem billede og tekst hos Barthes beskrives som todelt, som enten kan være en form for ekstension, hvilket Barthes benævner *Relay* (Barthes 1977: 38), eller en form for elaboration, oftest kaldet *Anchorage* (ibid.). Relay er når henholdsvis billede eller tekst udvider indholdet af den anden ved at tilføje ny betydning, som når en taleboble med tekst tilføjer ny betydning til billedet. Elaborationen ses, når tekst og billede elaborerer på hinanden, hvilket i praksis vil sige genformulerer og dermed præciserer indholdet, som det for eksempel i publikationers billedtekster eller skilte ved siden af kunstværker i en udstilling. Kress og van Leeuwen bemærker, at Barthes i diskussioner af elaboration taler om *Illustration* overfor *Anchorage*, hvor illustration er, når teksten kommer først og billedet uddyber, og Anchorage er, når billedet kommer først og teksten forankrer betydningen (Kress & van Leeuwen 2006: 18). Kress og van Leeuwen problematiserer Barthes' opfattelse af verbalsprogets forrang, hvor han ifølge dem diminuerer billedets egen betydning ved at sige, at når billedet kommer først, vil teksten forankre den flydende betydning af billedet, mens hvis teksten kommer først, bliver billedet populært sagt blot en form for demonstration af den verbalsproglige betydning (ibid.).

Verbalsproglig tekst og billeder ses i den visuelle socialesemiotik som havende grundlæggende ligeværdige relationer som to uafhængige semiotiske systemer. Dette udelukker ikke, at de kan indgå i bestemte relationer hvor den ene kan være dominerende i konkrete sammenhænge, men der er ingen forudgående hierarki, der som udgangspunkt prioriterer den ene frem for den anden, og der er heller ikke a priori tale om nogen form for afhængighedsforhold mellem dem (Kress & van Leeuwen 2006: 18). Martinec og Salway (2005) foreslår at anvende Hallidays "logico-semantic" system til at beskrive relationen mellem billeder og tekst i komposit-tekster, hvorved Barthes' problematiserede beskrivelse bliver udfoldet og specifi-

ceret i væsentlig grad. Som det vil vise sig nedenfor (2.3, 2.4 og 2.5), finder jeg dog relationen mellem forskellige elementer i billedet endnu mere kompleks set fra et multimodalt perspektiv, hvorfor jeg foreslår en anden tilgang til denne problemstilling.

2.2.10 Segmentering i rang

Et af O'Tooles væsentligste bidrag til den visuelle socialsemiotik er subsegmenteringen af billedets indhold, som har været inspiration for en væsentlig retning i visuel socialsemiotisk forskning. Hvor Kress og van Leeuwen ikke præsenterer en udfoldet segmentinddeling af billeders udtryk, ud over det, de kalder billedets entiteter, plæderer O'Toole for en subsegmentering af billedets elementer.

there are a great many of paintings where it does help to distinguish between the various ranks of unit, if only because we know our eyes tend to scan the surface of the canvas and "home in" on configurations we recognise as a member, a figure, or a discrete episode, so that a kind of "shuttling" process begins to take place between our images of each unit and of the picture as a whole.

(O'Toole p.12)

O'Tooles subsegmentering af billedets elementer fungerer principielt tilsvarende Hallidays inddeling af verbalsproget i sætninger, grupper, ord og morfemer. Han inddeler værket i fire trin, kaldet *Work*, *Episode*, *Figure* og *Member*, og under hvert af disse niveauer er det muligt at undersøge forskellige realiseringer af ideationel, interpersonel og kontekstuel betydning (O'Toole 1994: 11). Niveaueet *Work* er det overordnede og svarer til, at det er hele værket i dets helhed, som behandles. På dette niveau kan man analysere metafunktionelle funktioner såsom generel modalitet (interpersonelle) og kompositionelle (tekstuelle) organiseringer som indramning og diagonaler, eller blandt andet det repræsentationelle (ideationelle) sammenspil mellem Episodes. Niveaueet Episodes er grupperinger af Figures, som typisk er visuelt-spatialt samhørende. Figures er de enkelte afgrænsede ideationelle elementer i billedet, svarende til Kress og van Leewens partipanter, og de delelementer, som Figures er udgjort af, kaldes Members⁴.

⁴ For yderligere diskussion af segmentering, se kapitel 2.5.7.

O'Tooles segmentering er udtænkt i forhold til den klassiske malerkunst med særligt blik for menneskelige entiteter, men kan principielt anvendes i forhold til visuel kommunikation generelt. Segmenteringen er dog ikke uden problemer, idet der ikke er tale om endegyldige "billedgrammatiske" kategoriseringer, men derimod er segmenteringen i høj grad influeret af både kendskabet til det afbildedes elements virkelige egenskaber og ikke mindst kendskabet til lignende fremstillinger af samme motiv. O'Toole opererer oftest med menneskelige motiver og opfatter således altid hele mennesket som Figure, mens kroppens dele er Members. Dette gælder også ved utranærbilleder af et øje, som en del af et ansigt, hvor hele personen (uden for rammen) er Figure, og både øjet og ansigtet må opfattes som Member. I forhold til ikke-menneskelige elementer i billeder kan det være vanskeligt at afgøre afgrænsningen af de enkelte segmentniveauer. Det kan være svært at afgøre, om et billede af en dør i en husfacade, består af døren som Figure, og dørhåndtaget som Member, eller døren som Member og huset som Figure.

Jeg vil argumentere for, at det fra et metodologisk perspektiv ikke først og fremmest er kendskabet til genstandes virkelige proportioner eller funktioner, som definerer segmenteringen, men derimod billedets egen natur, herunder især beskæring og komposition. Dermed er det det enkelte konkrete billede, som definerer, hvorledes vi skal opfatte elementerne i billedet. Det forekommer mere analytisk produktivt at relatere segmenteringen til beskæringen, således at ansigtet i et (ultra)nærbillede kan opfattes som Figure, hvor dets delelementer er Member. Denne diskussion kan, som det vil vise sig nedenfor, kvalificeres med Baldry og Thibaults begreb *Clusters*, som giver mulighed for mere dynamiske perspektiver på subsegmenteringen i billeder (se 2.3.7 og 2.5.7).

2.2.11 Metafunktioner

Kress og van Leeuwen argumenterer for, at visuel kommunikation er ikke blot referentiel (ideationel), men også består af en række forskellige valg inden for interpersonelle relationer og tekstuelle strukturer. Dermed udfører billeder ligesom verbalsproget og i øvrigt alle andre semiotiske systemer (modes) tre overordnede grundlæggende kommunikative funktioner. Disse er at producere henholdsvis ideationel betydning, hvilket vil sige at repræsentere "the world around us and inside us", interpersonel betydning, hvilket er at forme de udspillede sociale relationer, samt en tekstuel betydning i skabelsen af en sammenhængende "world of

the text” som tekstmæssig strukturel tekstintern og tekstekstern sammenhæng. (Kress & van Leeuwen 2006: 15). Metafunktionerne fungerer således inden for alle former for repræsentation (Kress & van Leeuwen 2006: 20). Ideationel metafunktion er evnen til at repræsentere den menneskeligt erfarede verden, hvilket i praksis vil sige gengivelse af objekter og deres relationer (se 3.1). Interpersonel metafunktion vil sige evnen til at udtrykke relationer mellem producenten og ”reproducenten” af den semiotiske betydning, og dermed derigennem repræsentere bestemte sociale relationer mellem afsender, modtager og de repræsenterede elementer (se 2.2.12, 2.3.4 og 3.3). Tekstuel metafunktion er evnen til at forme tekster, hvilket vil sige komplekser af tegn, til at være strukturelt sammenhængende både internt og i forhold til den kontekst og kontekst de er produceret i (se 3.2). O’Toole benævner de tilsvarende metafunktioner henholdsvis Representational, Modal og Compositional metafunctions (O’Toole 1994), hvilket har forskellige fordele og ulemper, som jeg ligeledes vil uddybe i del 3.

Metafunktionerne er strukturerende for den deskriptive del af afhandlingen, og her vil de blive udfoldet væsentligt i forhold til levende billeder i forsøget på at afdække, hvorvidt levende billeders betydningspotentiale lader sig beskrive systemisk.

2.2.12 Kommunikationssituationen

Kommunikationssituationen er hos socialsemiotikerne rammen om en dobbelt semiosis, hvor både det, man kan kalde tegnproducenten (afsenderen) og tegnfortolkeren (modtageren)⁵, skaber betydning. “Sign producer and sign interpreter are involved in the same kind of activity, making meaning, and use the same semiotic principles to do so” (van Leeuwen 1999: 193). Tegnproducenten udnytter de semiotiske ressourcer, som er til rådighed i henhold til deres kommunikative interesse i den givne kommunikationssituation, og tegnfortolkeren bruger på præcis samme måde de fortolkningsmæssige ressourcer, som er til rådighed for dem i henhold til deres kommunikative interesse i den givne kommunikationssituation (Ibid.). Der foregår med andre ord betydningsdannelse hos både afsenderen og modtageren, hvorfor jeg vil argumentere for, at en socialsemiotisk teori og analyse bør tage højde for begge former for betydningsdannelse. Dette har konsekvenser for den interpersonelle metafunktion, og pointen er, at vi ikke har adgang til afsenderens

⁵ Kress og van Leeuwen benytter senest termene ”sign producer” og ”reciever” eller ”sign reproducer” (2006: 42).

semiosis, og ej heller modtagerens. Vi kan lave forskellige former for empiriske undersøgelser med diverse tilhørende fejlkilder, men vi kan reelt aldrig præcist aflæse afsender og modtagers betydningsdannelse. Det, en (social)semiotisk analyse kan gøre, er at beskæftige sig med det, der til gengæld er adgang til, nemlig teksten. Ud fra teksten kan man gisne om afsenders intentioner og retoriske strategier, samt om modtagerens reception og reaktion. Det, som kan kvalificere denne "gisnen", er antagelsen af, at afsenderen vælger de bedst kvalificerede kommunikative valg i en given kommunikativ situation (aptness), og at modtageren kender og anerkender disse. Jeg præsenterer i kapitel 2.4.1 en model, som forsøger at beskrive det (multi-modale) socialesemiotiske kommunikationssyn.

I forlængelse af den dobbelte semiosis er semiotikerens arbejde ifølge van Leeuwen 1) at indsamle, dokumentere og katalogisere semiotiske ressourcer og deres historie, 2) at undersøge hvordan disse ressourcer bliver anvendt i specifikke historiske, kulturelle og institutionelle kontekster, og 3) bidrage til opdagelse og videreudvikling af nye semiotiske ressourcer og nye anvendelser af kendte semiotiske ressourcer (van Leeuwen 2005: 3).

2.2.13 Auditiv socialesemiotik

I 1999 udgav van Leeuwen *Speech, Music, Sound*, som var det første bud på en socialesemiotisk tilgang til auditiv kommunikation. Denne bog er et ambitiøst forsøg på at bevæge sig ind på et nyt felt i forlængelse af det visuelle socialesemiotiks innovationer og kan implicit opfattes som startskuddet til et symbolsk skifte fra fokus på enkelte semiotiske systemer, til et fokus på sammenblandingen af semiotiske systemer, nemlig multimodalitet. Van Leeuwens værk er et af de mest anvendte teoretiske værker til belysning og analyse af det auditive aspekt af kommunikation i multimodalt perspektiv. Det er dog mere vanskeligt for van Leeuwen at beskrive lydens grammatik, end han havde forventet efter arbejdet med visuel kommunikation:

But the method did not work as well with sound as it had with vision. The resources of sound simply did not seem as specialized as those of language and vision, and the mode of sound simply did not seem so clearly structured along metafunctional lines as language and visual communication. I always ended up feeling that a given sound resource

was used both ideationally *and* interpersonally, or both ideationally *and* textually and so on. So I decided a different approach, and used the material aspects of sound as my entry point, rather than its communicative functions.

(van Leeuwen 1999: 190)

Van Leeuwen når således frem til, at det er vanskeligt at arbejde med lyd på samme måde som med visuel kommunikation, og at lyden ikke er så specialiseret som verbalsprog og visuel kommunikation, hvorfor han overraskende ender med at vælge et mere leksikalsk end decideret grammatisk perspektiv. Jeg vil argumentere for, at når van Leeuwen ser problemer i at opfatte lyden som struktureret omkring meta-funktioner, skyldes det, at han i dette værk endnu ikke har udviklet et klart multimodalt kommunikationssyn, men forsøger at beskrive lyd som et samlet autonomt semiotisk system ligesom han også gør med visuel kommunikation. Begge disse tilgange er teoretisk set højst problematiske, hvilket uddybes nedenfor (2.3).

Jeg vil argumentere for, at den auditive side af kommunikation faktisk kan beskrives socialesemiotisk langt mere teoretisk abstraheret, end van Leeuwen lægger op til, og at dette i allerhøjeste grad er anvendeligt i forhold til et multimodalt perspektiv, hvor det ud fra sammenhængen oplagt og uden større problemer lader sig beskrive ud fra en metafunktionel grundorganisering. Således er tale, fremført gennem et mode som for eksempel tv, repræsenteret tale. Det er iscenesat med et kommunikativt sigte, hvilket vil sige, at det fungerer som et element i en semiotisk ytring. I denne sammenhæng vælger jeg at anlægge det perspektiv, at der i overordnet semiotisk forstand principielt ingen forskel er på at repræsentere noget med ord, billeder eller lyd. I det visuelle billede er det et billedelement, som repræsenterer noget, i et lydligt billede er det et lydelement, som repræsenterer noget, og i et "ordbillede" er det et ord, der repræsenterer noget. Således kan afsenderen vælge bestemte genkendelige lydlige egenskaber til at repræsentere et givent element på helt tilsvarende måde, som et visuelt element også repræsenteres gennem udvælgelse og instantiering af bestemte visuelle karakteristika. Lyden er ikke objektet, men det er de andre repræsentationer, ordet eller billedet, heller ikke.

Van Leeuwens beskrivelse af det lydlige udtrykspotentialer tjener, trods hans egne forbehold, som udmærket fundament for beskrivelsen af det lydmæssige betydningspotentialer. Så jeg vil i denne sammenhæng tillade mig at tage afsæt i hans oprindelige ambition og anskue det auditive lag som fuldt ud grammatisk teoretiser-

bart med fuld metafunktionel udbredelse. Den lydlige side af levende billeder er således en del af det samlede udtryk og indgår i fælles metafunktionelle strukturer. Denne påstand eftervises i den deskriptive del af denne afhandling, idet jeg løbende inddrager de auditive aspekter under de enkelte metafunktioner.

2.2.14 Afrunding

Det epokegørende pionerarbejde i den visuelle (og auditive) socialesemiotik var i første omgang et forsøg på at beskrive visuel kommunikation og auditiv kommunikation som autonome semiotiske systemer. I virkeligheden var dette projekt vanskeligt, eftersom visuel kommunikation og auditiv kommunikation ikke er kommunikative modes i sig selv, men blot overordnede (sænbaserede) kategorier af modes. Multimodalitetsteoriens opståen er første skridt i retning af en løsning af dette problem. I forlængelse af at det socialesemiotiske kommunikationssyn blev appliceret på et gradvist større antal semiotiske systemer, opstod der nemlig et fokus på selve de dynamikker som skabes i sammenblandingen af forskellige semiotiske systemer. Der er i de seneste år vokset et teoretisk felt frem, som beskæftiger sig med netop samspillet mellem semiotiske systemer eller modes. Dette teoretiske felt kaldes multimodalitet, og det udfoldes og diskuteres i det næste kapitel.

2.3 Multimodal teori

Indeværende kapitel belyser forskningen i multimodal teori, som er opstået i de seneste år og har vundet stærkt stigende indpas inden for flere forskellige forskningsfelter. Afsættet er som nævnt socialemiotikken og Hallidays systemisk funktionelle lingvistik, men grundtankerne i teorien vinder indpas i meget forskellige discipliner. Dette er ikke overraskende i sig selv, eftersom teorien netop fordrer en form for flervidenskabelig tilgang, hvilket beskrives nedenfor.

Human message systems are typically multisemiotic, consisting of many kinds of synchronic syntagm, which have the contradictory quality of seeming so transparent as to be almost not perceived as messages, and yet they are peculiarly difficult to analyse or to resist.

(Hodge og Kress 1988: 175)

We seem to be at an odd moment in history, when frames are dissolving everywhere, and formerly clear boundaries are becoming ever more blurred. It is not therefore surprising that the same may be happening with representational resources.

(Kress & van Leeuwen 2001:125)

Helt centralt i den indledende del af udviklingen af multimodal teori står Gunther Kress og Theo van Leeuwen, som med *Multimodal Discourse – the modes and media of contemporary communication* (2001) præsenterede det første samlede bud på en multimodal teori. Allerede i deres mest kendte og centrale værk *Reading Images – The Grammar of Visual Design* (1996) ses et spirende multimodalt kommunikationssyn. De bruger ganske vist kun sjældent eksplicit selve ordet 'multimodality' (4 gange på 267 sider), og det er i dette værk endnu ikke et klart selvstændigt defineret og afgrænset forskningsfelt for dem, men er dog et helt evident implicit afsæt.

Den første gang ordet forekommer i *Reading Images* varsler allerede det opgør, som kan ses centralt i multimodalitetsteoriens første år. Sætningen lyder: "The multi-

modality of written text has, by and large, been ignored, whether in educational contexts, in linguistic theorizing or in popular common sense” (Kress og van Leeuwen 1996: 39). I forbindelse hermed argumenterer de for, at talt verbalsproglig tekst også består af visuelle elementer såsom for eksempel mimik og gestik, mens skrevet verbalsproglig tekst altid er skrevet på noget, med noget og i en bestemt typografi, hvilket også har væsentlig kommunikativ betydning i sammenhæng med det verbalsproglige. Dette fokus på verbalsprogets multimodale realisering kommer til at være omdrejningspunktet for argumentationen for en multimodal teori. Betydningsdannelse er ifølge Kress og van Leeuwen ikke snævert forbundet med verbalsproget:

Meanings belong to culture, rather than to specific semiotic modes. And the way meanings are mapped across different semiotic modes, the way that things can, for instance, be ‘said’ either visually or verbally, others only visually, again others only verbally, is also culturally and historically specific

(Kress og van Leeuwen 2006: 2)

Dette afsnit er en tilføjelse i forhold til førsteudgaven fra 1996, og er et eksempel på at Kress og van Leeuwens har fået et mere afklaret syn på modes og multimodalitet som følge af udviklingen af multimodal teori.

2.3.1 Mode og multimodalitet – begrebsafklaring

Der hersker en del uklarhed om betydningen af selve termen ”mode” og i forlængelse heraf også termen ”multimodality”. Halliday adresserer dette implicit:

We are still rather far from understanding even the basic properties of a semiotic system. What is important at this stage is to locate theories of grammar in the current intellectual context, so that as they continue to be elaborated and improved they move closer to, and not farther away from, the transdisciplinary concerns of thoughtful people as a whole.

(Halliday 1997: 43)

Det viste sig ovenfor, at Kress og van Leeuwen ser et helt klar semiotisk slægtskab mellem forskellige kommunikationsformer, idet ”common semiotic principles

operate in and across different modes” (Kress & van Leeuwen 2001:2). Med andre ord har de en opfattelse af, at der inden for andre former for kommunikation end verbalsproglig er kommunikative grundfunktioner, som er sammenlignelige med eller måske endda tilsvarende verbalsprogets. Når der er tilsvarende kommunikative grundfunktioner realiseret inden for forskellige semiotiske systemer, åbner dette mulighed for at beskrive disse forskellige semiotiske systemer samtidigt ud fra netop et afsæt i tilsvarende systemer. Spørgsmålet er i forlængelse heraf ikke så meget hvilke ”discrete modes are occurring together?”, som ”what ensembles of resources are being produced?” (Kress & van Leeuwen 2001:125).

Kress og van Leeuwen definerer i *Multimodal Discourse* begrebet ’mode’ således: “Modes are semiotic resources which allow the simultaneous realisation of discourses and types of (inter)action” (2001:21) og fortsætter: “A mode is that material resource which is used in recognisably stable ways as means of articulating discourse” (Ibid.). “Mode” ses således som en abstrakt organisering af et specifikt materiale trukket ind i semiosis i en given kultur gennem bestemte praksisser. Betydningsdannelsen ses i forlængelse af socialsemiotikken i sammenhæng med verden omkring som en del af en kulturel sammenhæng. Med abstrakt organisering menes, at der er tale om et system, en kode, som styrer hvilke valg, man kan foretage, og hvad de betyder. Materialet er artikulationens fysiske form, altså det som betydningen så at sige ”hugges ud med”, hvilket kan være for eksempel stemme, skrift, maleri, fotografi, melodi, dans osv.

’Mode’ opfattes således i Kress og van Leeuwens terminologi som en form for overordnet semiotisk fremtrædelsesform, og det er samspillet mellem de forskellige samtidige fremtrædelsesformer, som er valgt i en given udveksling af betydning, der skal gribes og beskrives med multimodalitetsteorien. Jeg vil nedenfor argumentere for, at blandingen af forskellige semiotiske systemer har væsentlige (grammatiske) konsekvenser for det enkelte semiotiske system i betydningspotentialet.

Mode is used to refer to a regularised organised set of resources for meaning-making, including, image, gesture, movement, music speech and sound-effect. Modes are broadly understood to be the effect of the work of culture in shaping material into resources for representation.

(Kress & Jewitt 2003:1-2)

Begrebet "multimodalitet" rummer for Kress og van Leeuwen en opfattelse af, at der i alle former for kommunikation benyttes flere forskellige samtidige former for 'modes', flere samtidige semiotiske fremtrædelsesformer med forskellige semiotiske systemer. Valget af termen "multimodality" er en konsekvens af den gængse anvendelse af ordet 'mode', i betydningen 'måde', 'modus' eller "way or manner in which sth is done" (Oxford Advanced Learners Dictionary of current english, 4th Edition, Oxford University Press 1990), samt ordet 'modalities', hvilket forbindes med de forskellige "semiotiske måder", hvorpå man kan overføre kommunikation, altså den måde repræsentationen fremføres på. Flere af de seneste multimodale teoretikere, herunder Baldry og Thibault (2006), anvender begrebet 'modalities' om forskellige semiotiske betydningssystemer. Termen kan være problematisk i den socialesemiotiske kontekst, hvor udtrykket er opstået. Inden for systemisk funktionel lingvistik anvendes begrebet 'Modality' (og 'modalization') om et system under den interpersonelle metafunktion på det leksikogrammatisk niveau (se ovenfor). Dette kan give anledning til misforståelser og uklarheder omkring hvilken betydning, der er tale om, hvilket er tilsvarende inden for en dansk diskurs, hvor termen 'multimodalitet' er problematisk i forhold til "Modalitet", som "(...) betegner afsenders attitude i forhold til den propositionelle/proposal betydning i den afsendte ytring" (Andersen og Smedegaard 2005: 63). På engelsk er der samtidig også potentielle misforståelser i forhold til den kontekstuelle kategori 'Mode', som er et grundlæggende tekstuel anliggende (Halliday 2004). Der er netop ikke tale om en konkret teori til beskrivelse af enten rent tekstuelle eller interpersonelle betydningsforhold, men om det overordnede paradigmes kommunikationssyn.

Det forekommer mindre problematisk at vælge at benytte termen *semiotiske systemer* i stedet, hvilket flere multimodale teoretikere også gør (O'Hallaran 2004, Norris 2004). Dette baseres på det faktum, at der anvendes forskellige sprog i ordets (måske for) brede forstand, altså kombinationer af betydningsdannende systemer, som for eksempel kombinationen af systemerne "verbalsprog" og "fotografi" i trykte reklamer. Problemet er, at form og betydning ikke klart adskilt. Et semiotisk system svarer til det, der ofte kaldes "sprogsystem", men det skal her ses i en noget videre

betydning. Det, der kan opfattes som det overordnede system i betydningdannelsen (semiosis), kan kaldes et semiotisk system, og med andre ord er det faktisk alt, hvad vi kan bruge til at udtrykke og udveksle betydning mellem to individer, hvilket vil sige alt hvad vi kan kommunikere med. Der sker dermed en form for sammensmeltning af strata i den måde, mode anvendes i den multimodale teori. Matthiessen (2007) foreslår en inddeling i modalities over for modes, hvor modalities er relateret til udtrykspotentialer og dermed refererer til de forskellige fremtrædelsesformer, refererer modes til de overordnede semiotiske systemer og altså betydningspotentialer.

Af forståelsesmæssige årsager fastholde termen "mode" foreløbigt i denne sammenhæng. Ligeledes er det mest hensigtsmæssigt at benytte termen 'multimodalitet' eftersom forskningstraditionens bredest udbredte benævnelse er 'Multimodality' eller 'Multimodal theory'. Dermed bliver ordet "mode" og i pluralis "modes" udtalt på engelsk samt "multimodalitet" udtalt på dansk den valgte danske terminologi. Jeg præciserer definitionen på modes yderligere ved at indskærpe, at det er obligatorisk for modes, at de fungerer som overordnede fuldt metafunktionelle semiotiske resourcesystemer i en kommunikationssituation. Heraf ses det, at modes i denne definition er kontekstdefinerede og situationsbestemte. Definitionen af modes og multimodalitet udfoldes og diskuteres yderligere nedenfor samt i kapitel 2.4.

2.3.2 Monomodalitet versus multimodalitet

Udviklingen af multimodal teori vil jeg indledningsvis beskrive som et forløb gennem tre overordnede faser frem til det nuværende. Første fase består af det, som Kress og van Leeuwen benævner det traditionelle monomodale perspektiv, hvilket er fremtrædende i en lang række retninger inden for lingvistikken (2001: 4). Her instancieres bestemte elementer fra et potentialer i ytringer ud fra ønsket om at realisere en bestemt betydning. Undersøgelsesfeltet er således kun et enkelt mode af gangen, og som oftest er det verbalsproget. Som nævnt ovenfor, vokser der ud af Hallidays systemisk funktionelle lingvistik et ønske om at undersøge, hvorledes andre semiotiske systemer lader sig beskrive ud fra en tilsvarende kommunikationsforståelse. Herfra opstår undersøgelsen og teoretiseringen over forskellige ikke verbalsproglige visuelle og auditive kommunikationsformer (O'Toole 1994, Kress og van Leeuwen 1996, van Leeuwen 1999), og da det viser sig teoretisk og metodologisk

gangbart at applicere det socialesemiotiske perspektiv på andre modes, fører dette gradvist til den anden fase i udviklingen. Denne anden fase defineres ved det polymodale perspektiv, hvor et mode aldrig kan optræde i isoleret form. Enhver kommunikation er altid realiseret gennem flere parallelle samtidige modes med hver deres semiotiske system, som tilsammen skaber den samlede overordnede betydning. Fra dette perspektiv er analysen af betydningsdannelsen således et spørgsmål om simpel sammenlægning af observationer fra de enkelte modes.

De første polymodale teorier (O'Toole 1994, Kress og van Leeuwen 1996) har en problematisk distinktion mellem verbalsproglig og visuel kommunikation, hvor de principielt forstås som to forskellige modes. Problemet er, at hverken verbalsproglig eller visuel kommunikation kan regnes som modes. Fra et multimodalt perspektiv er det, man under et ofte benævner verbalsproget, faktisk to forskellige modes, nemlig talt verbalsprog og skrevet verbalsprog, som, selvom de har mange systemer til fælles, har vidt forskellige instantieringer af disse. Visuel kommunikation er ikke et mode, men blot et fokus på en bestemt sansepåvirkning. Skriftligt verbalsprog er et visuelt mode, ligesom fotografiet eller maleriet er det. Selvom disse første polymodale undersøgelser af tekster som multimodale objekter er problematiske, er de fundamentet for den sidste fase i udviklingen.

Det fulde multimodale perspektiv er udviklet gennem den seneste teoretiske udvikling i forlængelse af den polymodale forståelse for samtidigt udtrykte modes. I den multimodale teori tages skridtet fuldt ud, hvorfor modes i den multimodale tilgang ikke eksisterer som autonomt fænomen, men udelukkende som teoretisk abstraktion. De instantierede elementer lader sig stadig beskrive som dele af forskellige monomodale potentialer, men disse monomodes er udelukkende abstraherede ud fra en deskriptiv målsætning om overblik. Betydningen opstår ikke i sammenlægningen af fuldgyldige monomodes, men i samspillet mellem de enkelte systemer i de teoretiske monomodes. Derfor forsøger multimodal teori at beskrive, hvorledes de enkelte systemer forenes i betydningsskabelsen (Lemke 1998, Kress og van Leeuwen 2006, Baldry og Thibault 2006, Norris 2004, LimFei 2004, O'Halloran 2004). Den multimodale teori er langt fra færdigudfoldet, men er under stadig udvikling. Der er endnu ikke fuldstændige beskrivelser af mekanismerne i det komplekse

samspil mellem forskellige modes og deres semiotiske systemer, men der arbejdes over hele verden intenst på at beskrive forskellige aspekter heraf¹.

Ifølge van Leeuwen har der historisk set længe været en bred opfattelse af, at kommunikativ monomodalitet var en form for ideal (2005: 52). Gennem det monomodale skulle kommunikationen således opnå den reneste form for kommunikation med den højeste status. Skrevet tekst blev opfattet som mest lødig, når det kun bestod af bogstaver. De mest anerkendte store litterære værker eller videnskabelige afhandlinger, var uden billeder, og der var få valgmuligheder inden for typografi og sats. Tekster med billeder blev anset som mindre seriøse leflende og underlødige underholdning. I dag er valg af visuel fremtræden en væsentlig del af de overvejelser som gøres i forhold til at kommunikere med verbaltekst. I lærebøger benyttes for eksempel modeller, grafik og billeder til at aktivere både visuelle og verbalsproglige centre i hjernen i et forsøg på at opnå optimal læring. Universitetsforelæsninger har også undergået en gradvis forandring fra skriftnær tale frem mod mere anvendelse af pædagogiske hjælpemidler såsom narrativt hjælpende stemmeføring, afklarende tavlenoter, overheadslides eller Powerpoints. Inden for "fine arts" har der ifølge Kress og van Leeuwen ligeledes været et udtalt idealiseret monomodalt syn (Ibid.). Et maleri var uden tekst mv., skulpturer var rene former uden bevægelser eller lyd. I dag kan kunstværker bestå af alle mulige forskellige kombinerede udtryk. Malerier kan rumme fotografiske elementer eller bogstaver, og måske kombineres med lyd, eller være fremført på skærme, og måske være delvis interaktive.

Kress og van Leeuwen argumenterer for, at der i de senere år er sket en væsentlig ændring i det semiotiske landskab og ikke mindst i vores opfattelse heraf (Kress og van Leeuwen 2001:41). Computeren, som redskab til konstruktion og formidling af (multimedial) kommunikation, er en af de væsentligste årsager til, at vi alle kan producere forskellige former for kommunikation uden særlige håndværksmæssige kompetencer. Digital teknologi åbner således mulighed for, at en enkelt person i princippet kan varetage alle de forskellige modes og egenhændigt kan implementere multimodale produktioner (Ibid.). Vi bevæger os dermed væk fra en opfattelse af, at de forskellige modes kræver specialiseret ekspertviden og kundskab for at kunne aktiveres. På grund af ændringer i vores semiotiske landskab, som rummer mere og

¹ En stor del af den multimodalt inspirerede forskning er endnu forholdsvist løst funderet i ressourceforståelsen og fokuserer ikke på at beskrive systemet. Der foretages således mange tekstanalyser uden egentlig opmærksomhed på det betydningspotentiale, disse tekster er instantieret fra.

mere socialt og kulturelt komplekse diskursive praksisser er der en "blurring of boundaries among the different semiotic dimensions"(Kress og van Leeuwen 1996:34). Inden for stort set alle former for kommunikation er det således blevet muligt for den almindelige borger at kombinere flere forskellige kommunikative fremtrædelsesformer. Der kræves for eksempel ikke længere væsentlige håndværksmæssige kundskaber for at sætte en tekst op. Tekstbehandlingssoftware giver utallige forskellige muligheder for skrifttyper, størrelser og opsætninger af dokumenter. Software giver mulighed for at tegne eller importere grafiske elementer eller billeder, som så kan indsættes, og det er enkelt at skabe hyperlinks til andre tekster og sider. Digitalkamera og billedbehandlingssoftware giver mulighed for at skabe og bearbejde billeder. Resultatet kan printes på egen farveprinter, sendes som e-mail eller publiceres online på personlige hjemmesider (Kress og van Leeuwen 2001: 41).

De videnskabelige teoretiske traditioner har på samme måde gennemgået en udvikling fra oprindeligt at have været monomodalt orienterede, hvor der således i princippet har været en videnskabelig retning for hver mode. Lingvistik var til beskrivelse af sproget, kunsthistorie til beskrivelse af kunst, psykologi til beskrivelse af menneskets psyke og medicin til beskrivelse af kroppen osv. (Kress og van Leeuwen 2001: 1). Nu vinder nye videnskabelige områder frem, hvor det er et (eklektisk) spørgsmål om at finde den bedst mulige teoretiske måde at løse videnskabelige problemstillinger på, og det kan ofte være gennem at forene forskellige teorier i nye sammenhænge (Ibid.). Multimodaliteten er således på sin vis opstået uden at være blevet ekspliciteret og har gradvist vundet mere indpas i videnskabens verden, og det er først i de seneste år, ikke mindst i socialsemiotisk kontekst, at den er blevet beskrevet som paradigme. Det følgende afsnit vil vise, at centrale teoretikere alligevel har fundet det nødvendigt at vælge en mere offensiv strategi i udbredelsen af det multimodale kommunikationssyn.

2.3.3 Opgøret med lingvistikens dominans

Sprog eksisterer udelukkende som realiseringer i et eller andet materielt medium, lydligt, grafisk eller som gestik. Men det er ikke lige den indsigt, der springer i øjnene, når man læser nyere lingvistiske teori-dannelser.

(Kress 2003: 232)

Flere socialemiotikere og multimodalitetsteoretikere har haft en mere eller mindre implicit underliggende dagsorden, der går ud på at foretage et indledende opgør med verbalsprogets hidtidige videnskabelige placering som den vigtigste og måske eneste centrale kommunikationsform. Det drejer sig for eksempel om O'Toole (1994), Kress og van Leeuwen (1996, 2001), van Leeuwen (1999, 2005), Hodge og Kress (1988), Jewitt og Kress (2003), O'Halloran (2006), Norris (2004) og Baldry og Thibault (2006). De finder det nødvendigt først at løsrive den multimodale teori fra dens lingvistiske ophav, og Kress og van Leeuwen formulerer således allerede i *Reading Images*, at

Language is moving from its former, unchallenged role as *the* medium of communication, to a role as *one* medium of communication, and perhaps to the role of the medium of comment.

(Kress & van Leeuwen 1996:34, orig. kursiv.)

Kress og Jewitt stiller billedet overfor verbalsproglig tekst på papir og på skærm, og sætter udviklingen fra verbalsproglig til billedsproglig dominans noget på spidsen:

Image could and did appear on the page, but the page was the domain of the logic of writing; when image appeared there, it did so subordinated to its logic. Now the screen is a dominant medium; and the screen is the site of the images and of its logic. When writing appears on the screen, it does so subordinated to the logic of the image, and over time we suggest that the effect of the 'reversal' will have far reaching effects on the organisation of communication, not just on the screen, but also on the page, and on the mode of writing (...)
Now writing is often subordinated to image even on the page.

(Kress & Jewitt 2003: 16)

Hos Kress og Ogborn sættes sproget yderligere i periferien i diskussionen af det multimodale kommunikationssyn på tekster: "Language is likely to be a part of these semiotic objects – though it might not – and often it might not be the dominant or most significant mode" (Kress & Ogborn 1998).

Ifølge Kress og van Leeuwen havde verbalsproget før i tiden den højeste status, og billedet fungerede i bedste fald som illustration. Derfor blev billeder blot set som en samling, hvor verbalsproget var et system. I dag mener de, at billedernes anseelse stiger gradvist. Dermed bliver billederne også opfattet mere og mere kodificerede, og der kan derfor undervises præsriptivt i dem og foretages mere grundige kontrol af det, der "formuleres" visuelt. Visuel kommunikation er faktisk dominerende i kraft af nye tekniske muligheder i både print og især elektronisk tekst. Verbalsproget er samtidig faldet i status, det vægtes mindre, og der bliver undervist mindre stringent i korrekt formulering. Der laves og accepteres flere sproglige fejl, men samtidig er sprogbrugen til gengæld måske blevet mere kreativ og fri (van Leeuwen 2005: 52). Samtidig med at verbalsproget mister mere og mere af sin magt/dominans, er der flere lingvister, som ikke ser sproget som et minimalt sæt regler til at skabe uendeligt mange lingvistiske udsagn, men derimod et mere leksikalsk end grammatisk syn, hvor fragmenter af sprog set som et stort labyrintisk lager af ord og ordklynger udgør potentialet, på nøjagtig samme måde, som man traditionelt har opfattet det visuelle 'mode' (van Leeuwen 2005: 51). Ord og sætninger (og alle andre former for kommunikation) har således et "signifying potential rather than specific meanings, and need to be studied in the social context" (van Leeuwen 2005: 5).

any semiotic mode can either be used according to the principle of 'single articulation' or according to the principle of 'double articulation', either understood and used as a loose 'collection' of readymade signs, or understood and used as tightly structured, rule governed system, with a 'phonology' and a 'grammar'.

(van Leeuwen 2005: 51)

Verbalsproget er ikke længere ophøjet og baseret på specifik betydning til et bestemt udtryk, det er ikke det eneste sted hvor betydning dannes, og de øvrige kommunikationsformer er ikke blot "ekstra-lingvistiske", perifere eller mindre væsentlige. Verbalsproget er langt fra den eneste væsentlige form for semiosis, og hvad vigtigere er, og måske sværere at overbevise lingvister om, ofte langt fra den

væsentligste. Ligesom verbalsproget er i stand til at kommunikere ting andre modes ikke kan, er andre modes også i stand til at kommunikere ting, som verbalsproget ikke kan. Det som verbalsproget kan, er måske kun vigtigst, når det ses fra en lingvists synsvinkel.

På denne måde forsøger de socialesemiotiske og multimodale teoretikere at tilkæmpe sig arbejdsrum og arbejdsro til at arbejde ud fra et nyt kommunikationssyn. De vil forudgribe nogle af de forventelige diskussioner og opgør, som kan opstå, når man forsøger at ligestille andre former for kommunikation med verbalsproget. Strategien er forholdsvis offensiv, idet de i stedet for at argumentere for, at andre kommunikationsformer end verbalsproglige også er vigtige, fremhæves verbalsprogets gradvise marginalisering i forhold til andre kommunikationsformer. Efter at have påvist dette kan verbalsproget tildeles en langt mindre dominerende rolle i det kommunikationsteoretiske felt. Målet er naturligvis ikke at diminuerer lingvistikken som fagfelt, men det er et forsøg på en gang for alle at bryde den verbalsproglige dominans inden for forskning i kommunikation. Ethvert mode kan være lige så vigtige som et andet, og modes som for eksempel mimik og gestik er ikke blot "ekstra-lingvistiske" tilføjelser til verbalsproget, men fuldgældige modes, som er potentielt lige så (eller endnu mere) væsentlige i en given kommunikationssituation. Verbalsproget indgår fra nu af på lige fod med en lang række andre modes i komplekse sammenhænge. Håbet er, at videnskaben fremover kan undgå at diskutere, *om* man kommunikerer med andre modes og *om* der er bagvedliggende systemer, men få mulighed for mere frugtbare diskussioner om *hvordan* disse andre modes og deres bagvedliggende systemer fungerer.

Det er muligvis ofte tilfældet, at verbalsprogets rolle er mere tilbagetrukket, men jeg vil argumentere for, at verbalsproget lige så vel kan være det dominerende mode, og at de første multimodale teoretikere bliver for fokuserede på at diminuerer verbalsprogets rolle. Hertil er det formålsløst at argumentere mod lingvistikkenes fokus på sproget, da det netop er lingvistikkenes felt. Uanset om opgøret har været rimeligt og nødvendigt eller ej, kan man sige, at den indledende kamp for udbredelsen af et multimodalt kommunikationssyn i høj grad er vundet. Således er der på de store internationale lingvistiske konferencer et stadig stigende antal multimodale indlæg fra både plenary speakers og papers. Samtidig er der flere større internationale rent multimodale konferencer. Dermed er udviklingen af det nye kommunikationssyn nået så langt, at der ikke længere er brug for den samme politiske kamp for beret-

tigelse og overlevelse, men fokus kan til gengæld rettes mod henholdsvis teorierne (som i denne afhandling) og mod verden set gennem dem.

Et interessant eksempel på et eksperiment, hvor det multimodale kommunikationssyn for alvor diskuteres, er Crows visuelle videnskabelige artikel *Saved by the screen* (2005). Han gennemgår og behandler en række centrale pointer i det teoretiske værk *The Alphabet versus the Goddess: The conflict Between Word and Image* (Schlain 1999), som blandt andet omhandler forskelle i den måde venstre og højre hjernehalvdel udnyttes kognitivt i forhold til sprogtillæring og dysleksi. Det interessante ved Crows diskussion af værket er, at han i sin artikel ud over en forventelig verbalsproglig gennemgang af centrale pointer, søger at belyse værket gennem en form for piktografisk parafrase af værket. I stedet for tal og bogstaver består en stor del af artiklen således af en række abstrakte grafiske former samt piktografiske tegn og symboler, hvilket muligvis kan gøre teksten læselig for dyslektikere, selvom dette dog ikke ekspliciteres direkte. Samtidig med, at han tilsyneladende forsøger at oversætte et værk om dysleksi til dyslektikere, hvilket i sig selv er nyskabende, bliver artiklen til en implicit diskussion af verbalsproglig kommunikation overfor visuelle kommunikation og herunder de to modes evne til at overføre komplekse teoretiske betydningsammenhænge. Det kan diskuteres, om den valgte grafiske fremstilling er hensigtsmæssig til at kommunikere så eksakt viden (og det er netop det, han gør), men eksperimentet er i sig selv et spændende eksempel på, at selv en af de mest ophøjede former for verbalsproglig kommunikation, nemlig den videnskabelige tekst, også er under forandring.

2.3.4 Multimodalt kommunikationsperspektiv

Den multimodale optik åbner for en opfattelse af, at der findes mange forskellige former for semiotiske systemer på mange forskellige niveauer. Kress og Ogborn (1998) argumenterer for, at al kommunikativ praksis er multimodal, og at der må udvikles teori og metodologi baseret på dette faktum, som kan håndtere beskrivelsen af tekster, som involverer alle modes og deres samspil. Den multimodale teori skal således tage højde for, at al kommunikation er multimodal, og at betydningen instantieres gennem alle de enkelte modes:

If (...) there are always many modes involved in an event of communication (...) then all of these modes together will be representing significant meanings of the overall message.

(Kress & Jewitt 2003: 2-3)

En multimodal teori skal give mulighed for at gribe og beskrive de semiotisk komplekse repræsentationer, vi møder omkring os, bestående af forskellige semiotiske fremtrædelsesformer. Det er essentielt, at ingen semiotisk fremtrædelsesform a priori privilegeres frem for andre, selvom det i de konkrete realiseringer ofte er tilfældet, at nogle fremtrædelsesformer fremhæves, mens andre træder i baggrunden eller "automatiseres", så de bliver så upåfaldende eller "naturlige", at de nærmest er usynlige (Iedema 2003: 40).

Within a multimodal approach to communication an assumption is that any mode may become fore-grounded; that different modes have potentials that will make them better for certain tasks than others; and that not every mode will be equally 'useable' for a particular task.

(Kress & Jewitt 2003: 2-3)

En roman er hovedsagelig baseret på anvendelsen af verbalsproglig tekst, men årsagen til at denne tekst bliver "verbalsproglig", er i multimodalt perspektiv således ikke, at verbalsproget er det eneste mode, men blot at de andre involverede modes ikke træder i forgrunden, og dermed ikke påkalder sig opmærksomhed (gøres upåfaldende). På denne måde bliver den betydning, som udtrykkes gennem valg inden for de øvrige systemer helt selvfølgelig, og opmærksomheden rettes mod de dele af betydningsdannelsen, som ikke er bundne i samme grad. I produktionen af en roman kan de forskellige visuelle og taktile valg for eksempel være opsætning, skrifttype, punktstørrelse, knibning, farve, papirform, trykform, sidestørrelse, indbinding osv. Disse valg er væsentlige for oplevelsen af værket, herunder følelsen af kvalitet, men de må først og fremmest ikke være forstyrrende for læsningen af det litterære indhold. Dette er dog ikke altid tilfældet. Nørgaard (2009) præsenterer et interessant eksempel på en roman, som har et atypisk fokus på andre modes såsom farve, layout, fotografi og tegning. På samme måde består et fotografi af en række ikke deciderede fotografiske valg i form af blandt andet papirtype, fremkaldelse, printform og indramning, som alle er betydende valg i sig selv, men samtidig til sammen ofte skal være forholdsvis upåfaldende. Tilsvarende er et radioprogram på DR's P1 ganske vist monomedialt og henvender sig kun til en sans, nemlig hørelsen, men der er stadig

mange forskellige modes i brug. Tale, intonation, musik, den tekniske produktion af programmet, herunder mikrofonkarakteristik og mikrofonafstand, komposition af lydens grunde, stereoperspektiv er alle at regne som modes, idet de fungerer som fuldgyldige metafunktionelle overordnede semiotiske resourcesystemer (Kress og van Leeuwen 2001: 67).

Inden for verbalsproget er de "ekstrasproglige elementer", som det ofte kaldes af mere traditionelle lingvister, faktisk endda grammatisk bestemmende for flere af systemerne inden for SFL. Således kan Given og New bestemmes af intonation (eller fed og kursiv), ytringsfunktionen spørgsmål kan bestemmes ved tonefald i en sætning, tonen kan også bestemme om en spørgsmål i virkeligheden må opfattes som en opfordring (demanding goods and services), som i det klassiske eksempel: "Vil du række mig saltet?". På samme måde kan vi på dansk danne sarkasme og ironi, ved hjælp af tonefald: "flot!", "spændende!", "Den tror jeg på!", hvilket kan skabe en fuldstændig modsat betydning af den kongruente, som ikke er betinget af negativ polaritet i grammatisk forstand. Dette er forholdsvis enkle eksempler på, hvad der er på spil i helt konkret grammatisk forstand, men det er langt mere komplekst end som så i et multimodalt perspektiv.

2.3.5 Multimodal grammatikalisering

Et mode kan ifølge Kress og van Leeuwen være "grammatisk" for nogle og "leksikalsk" for andre (Kress og van Leeuwen 2001: 113). De taler dermed om en placering af potentialet og grammatikken i det enkelte individ. Hvorvidt et mode har grammatik eller ej, baseres i denne opfattelse på hvilken grad af (meta)kendskab til det givne mode de personer, som indgår i semiosis har. Professionelle har tillært professionel viden inden for deres fag, og de har derfor indgående kendskab til det 'mode' de udtrykker sig inden for. De ved, hvilke systemer, der er i spil, og hvilke konsekvenser de enkelte valg i undersystemerne har, og har dermed grammatisk forståelse for det givne mode. Amatører udtrykker sig og afkoder mere på basis af egne erfaringer fra tidligere tilsvarende eksempler på semiosis, hvorfor deres forståelse ifølge Kress og van Leeuwen er mere leksikalsk funderet (2001: 124).

Jeg må i forlængelse af Halliday (1994) opponere imod at lade den multimodale ontogenese være afgørende for, om et mode har grammatik eller ej, som Kress og van Leeuwen argumenterer for, eftersom grammatik, og mere specifikt leksiko-

grammatik, i det socialesemiotiske perspektiv er et grundlæggende fylogenetisk anliggende. Potentialer ligger ikke først og fremmest i det enkelte individ, men i summen af den kommunikative brug af et givent mode. Det fælles potentialer står til rådighed for det enkelte individ og er kun begrænset af individets kendskab til potentialer. Man kunne kalde det 'modetilegnelsen'. Det giver ikke mening at forestille sig et mode uden grammatik, da det er konstituerende for modes, at det netop bruges til at skabe betydning, hvilket fordrer en form for kendskab til et fælles betydningspotentialer og deraf også en form for systematik i leksikogrammatikken. Kress og van Leeuwens argument er, at et mode først bliver til, når det udvikler en udfoldet grammatik, men jeg vil præcisere, at ethvert element, som bruges til at skabe betydning i en kommunikativ udveksling, har en grammatik. Komplexiteten af en grammatik kan være forskellig afhængigt af et modes udviklingstrin, men betydningsdannelse fordrer grammatik. På samme måde er individkendskabet til et semiotisk potentialer ikke afgørende for, om et mode er grammatisk eller ej. Potentialer er netop altid til stede, og som sådan er enhver ytring en del af de samlede mulige valg i en given kontekst, uafhængigt af om afsender har mere eller mindre kendskab til grammatikken og dermed aktiv bevidsthed om den.

For en ikke-grammatikkyndig person er der måske mindre forskel på forskellige modes som for eksempel fotografi, maleri, tegning og grafik, men amatører er stadig klar over at der er forskel på de forskellige modes. De er til gengæld ikke klar over hvad forskellene er i detaljen, så de trækker måske på samme grundlæggende ressourcer til forståelse af alle de forskellige former for visuel kommunikation i deres modtager-semiosis. På den måde lægger jeg mig således tættere op af denne senere formulering hos Kress og Jewitt:

These resources [for representation] display regularities due to that cultural work, and due to their more or less frequent use in social (inter)action. These regularities are what have been called 'grammars' traditionally. The more work a culture has put into such a resource, for whatever reasons, and the more it has been used in the social life of a particular community, the more fully and finally articulated it will have become.

(Kress & Jewitt 2003:1-2)

Det ville være interessant at beskæftige sig med et modes udbredelse i demokratiseringsperspektiv. Der er ingen tvivl om, at Kress og van Leeuwens fokus på netop

udbredelsen af nye modes, og som resultat heraf udviklingen af disse modes, som hidtil har været forbeholdt specialister, er et væsentligt undersøgelsesfelt. Efterhånden, som omfanget af den semiotiske konsensus for et nyt semiotisk mode udvikles, forfines grammatikken gennem udvidelsen af kompleksiteten af de semiotiske ressourcers leksikogrammatik. I forlængelse heraf ligger konsekvenserne hos det enkelte individs fylogenetiske "modetilegnelse" også som et væsentligt og interessant undersøgelsesfelt, som allerede diskuteres i det multimodale forskningsmiljø, hvor mennesket oftest ses som prædisponeret for multimodal afkodning og derfor gennemgår en multimodal ontogenese, hvor verbalsproget kun er et mode blandt mange i denne udvikling (Iedema 2003: 33). En udfoldelse af disse diskussioner ligger dog uden for denne afhandlings målsætning.

2.3.6 Den firedobbelte artikulation

Kress og van Leeuwen afviser ideen om den dobbelte artikulation i betydningen en entydig fast betydning, der svarer til et bestemt udtryk, som det for eksempel er som to sider af en mønt i Saussures udlægning. De mener, at alene fordi der altid vil være tale om betydende valg fra alle semiotiske systemer, som det uddybes nedenfor, er der ikke på forhånd én absolut betydning af ét udtryk (Kress og van Leeuwen 2001:111). De definerer således ikke sprog som dobbelt artikulation, men snarere en form for "firedobbelt artikulation", hvor betydningsniveauet og formniveauet hver deles i to strata², altså fire strata i alt. Disse benævnes *Discourse, Design, Production* og *Distribution* (Kress og van Leeuwen 2001: 4).

Diskursstratummet er i Kress og van Leeuwen "socially constructed knowledges of (some aspects of) reality" (2001: 4), og med socialt konstruerede menes, at kendskabet er udviklet i bestemte sociale kontekster, og tilpasset de sociale aktører i disse, både i bredere kulturel forstand og i smal konkret situationsafhængig forstand³. Diskurs er for Kress og van Leeuwen i sproget, men "er" også bare i sig selv, som abstrakt uartikuleret erkendelse. Diskursen bliver udtrykt i mange forskellige semiotiske systemer.

² De vælger benævnelsen strata for at vise deres inspiration fra Halliday (Kress og van Leeuwen 2001:4), men jeg vil nedenfor diskutere, om slægtskabet faktisk er endnu tættere, end de selv udtrykker.

³ Dette gælder i både institutionaliserede og uformelle sammenhænge.

discursive practise in a multimodal environment consists in the ability to select the discourses which are to be 'in play' on a particular occasion, in a particular 'text'.

(Kress og van Leeuwen 2001: 30)

Diskurs kan realiseres på mange forskellige måder og er forholdsvis uafhængig af genre, semiotisk system og design. Et eksempel på en diskurs kan være Muhammed-krisen i Danmark 2005-2006. Denne diskurs kan artikuleres i en flere forskellige kommunikative sammenhænge og niveauer, såsom en samtale over aftensmaden i hjemmet, en avisartikel, en tv-transmitteret debat, eller det kan være i et kunstværk, som kommenterer emnet. Diskurser kan kun udtrykkes i de semiotiske modes, der har udviklet måder til at artikulere dem. Kress og van Leeuwen (2001: 5) giver således et eksempel fra tiden omkring den russiske revolution hvor filmen ifølge de russiske filmteoretikere og filmskabere som Pudovkin og Eisenstein endnu ikke havde udviklet metoder til at udtrykke marxistisk diskurs. Det forsøgte de at råde bod på ved at udvikle den "dialektiske montage" (Eisenstein 1959), som var i stand til at vække folket til kamp, i modsætning til den borgerlige narrative film, som forførte til lystfyldt apati. Denne nye editeringsform udviklede selve det semiotiske potentiale i filmsproget og har haft store konsekvenser for filmen siden.

Diskursen er med andre ord det kompleks af socialt skabte bagvedliggende betydninger, herunder tidligere oplevede og delte emnegrupper, som aktiveres i en bestemt sammenhæng. Det kan virke overraskende, at Kress og van Leeuwen i dette stratum adskiller diskursen helt fra formen, da diskurs ofte opfattes som et produkt af netop indholdet og den måde, det er udformet på. Kress og van Leeuwens diskursbegreb er en mere abstrakt størrelse og anskues således som resultatet af flere ytringer om denne diskurs, men relationen til formen opstår i og med, at valget af diskursen former forventningerne til udformningen af kommunikationen, fordi forventningen er baseret på erfaringer fra tidligere møder med denne diskurs.

Designstratummet er niveauet mellem indhold og udtryk og anskues som metoden til at realisere diskurser i en given kommunikativ kontekst. Design er således den konceptuelle side af udtrykket og den udtryksmæssige side af det konceptuelle (Kress og van Leeuwen 2001: 5).

Design refers to how people make use of the resources that are available at a given moment in a specific communicational environment to realise their interests as makers of a message/text.

(Kress & Jewitt 2003: 17)

Design er med andre ord et abstrakt begreb, som har med de mulige valg fra de semiotiske systemer at gøre. Man kan vælge at udtrykke den samme diskurs gennem forskellige designs i forsøget på at opnå den bedst mulige modtagelse. Hermed er interaktionen i centrum. Der kan vælges konventionelle og velafprøvede realiseringer eller innovative og nyskabende, og dermed er det med andre ord en form for praktisk kommunikationsstrategi, som planlægges på designniveau. Design er organiseringen af det, som skal udtrykkes i en handlingsplan for udførelsen, et blueprint eller et manuskript for produktionen.

Communication practice consists in choosing the realisational modes which are apt to the specific purposes, audiences and occasions of text-making. That is what we address under the heading of 'design'.

(Kress og van Leeuwen 2001: 30)

Kress og van Leeuwen opsummerer den semiotiske praksis, som udføres under Design i tre helt centrale forskellige semiotiske valg: 1) En formulering af diskursen, hvilket vil sige, at der vælges en bestemt diskurs, eller kombination af diskurser, som skal realiseres, 2) en bestemt (inter)aktivitet, hvilket vil sige, at der foretages en række kommunikative valg i forhold til afsender-modtager-relationer, og 3) en bestemt kombination af modes, hvilket vil sige den optimale multimodale blanding af de rette modes til det optimale semiotiske system i denne konkrete kommunikative situation. Design får den kommunikative ytring til at fungere inden for konteksten af en given kommunikativ interaktion og udvælger herunder hvilke modes, der skal anvendes til at realisere hvilke aspekter af den kommunikative interaktion (Kress og van Leeuwen 2001: 119).

Produktionsstratummet er ifølge Kress og van Leeuwen selve organiseringen af udtrykket, hvilket vil sige den aktuelle fysiske artikulering af den semiotiske handling eller det semiotiske produkt. Det er dermed det første udtryksstratum og rummer selve processen i den faktiske fysiske manifestation og skabelse af det semiotiske produkt. De påpeger, at der fordres "skills", altså håndværksmæssige kundskaber, for at kunne udtrykke sig gennem et konkret semiotiske medie (medium of

execution) (Kress og van Leeuwen 2001: 6). Produktion er således den kommunikative brug af ressourcerne medie og materiale, hvor mediet er kroppen og stemmen eller hvilken som helst forlængelse af disse. Produktion er dermed altid en fysisk aktivitet, et arbejde som udføres af enten mennesker eller maskiner i fremstillingen af et kommunikativt produkt. Kress og van Leeuwen argumenterer samtidig i forlængelse af Halliday for at modtagelsen også er en fysisk aktivitet, hvor mennesket gør brug af sine forskellige sanser til at modtage kommunikationen (2001: 67)⁴.

Lingvister og semiotikere har ifølge Kress og van Leeuwen generelt opfattet produktion som simpel realisering af design ud fra devisen "matter doesn't matter" (Kress og van Leeuwen 2001: 69), hvilket principielt ikke vægter forskellen på, om en tekst er håndskrevet eller bøjlet i neon. Kress og van Leeuwen er uenige i denne opfattelse og argumenterer for at selve de produktionsmæssige valg også har semiotiske implikationer i sig selv.

Communication never just 'communicates', 'represents' and 'expresses', it also always and at the same time affects us. The two cannot be separated. Even when communication seeks to do the opposite, the very fact of negating materiality affects us – by failing to engage us affectively.

(Kress og van Leeuwen 2001: 71)

Fravalg er således også et valg. Mediet er ganske enkelt semiotisk i sig selv og dermed bærer af betydning i kraft af sin blotte tilstedeværelse. Der er stor forskel på om teksten er skrevet på papir, i sand, i neon eller med blod.

Distribution, som er det andet af de to "udtryksstrata", er måden hvorpå kommunikationen ankommer til modtageren. Genkodning af indholdet til optagelse og/eller transmittering, eller det, at en bestemt distributionsform vælges, har også i sig selv semiotisk konsekvens. Enhver gengivelse påvirker udtrykket på en bestemt måde. Som når en lydtekniker klargør råbåndet med optagelsen af et orkester til cd-distribution, eller komprimerer det til mpeg3 til distribution via nettet, og forsøger at opnå en lyd, som svarer til den bedste position i koncertsalen. Tilsvarende justerer en grafiker farver, kontraster og opløsning for at tilpasse et fotografi til tryk eller til brug på Internettet. Den tekniske "re-kodning" af det semiotiske produkt for op-

⁴ For yderligere diskussion af sansernes involvering i multimodal kommunikation se 2.4.2.

tagelse og distribution fordrer håndværksmæssig ekspertise til fremstilling prototyper, masterkopier, trykklare eksemplarer osv., og de håndværksmæssige løsninger har også semiotisk betydning i kraft af finish, look, kvalitet osv⁵. Der er således f.eks. inden for musikverdenen anerkendte producernavne, som ansættes for at "tilføje" deres specielle lyd-mæssige fingeraftryk til musikken. I film indhentes kendte navne i "colorgrading", hvilket vil sige farvejustering til at give filmen lige netop det ønskede look. I Lars von Triers *Breaking The Waves* (1994) hentede von Trier maleren Per Kirkeby ind til et samarbejde om de stærkt farvede indstillinger, som markerede kapitelovergangene. Inden for moderne elektronisk musik er distributionen endda på det nærmeste blevet et instrument i sig selv, hvor forskellige justeringer af lyden, udføres fra scenen under koncerter, hvor man så at sige "spiller" på lydfiltre af forskellig art.

Inddelingen i 2 udtryksstrata og 2 indholdsstrata er for Kress og van Leeuwen en direkte følge af en forening af den sociale-semiotiske teori og det multimodale kommunikationssyn. Således er det en meget produktionsorienteret beskrivelse af semiosis, hvor vægten lægges på at de forskellige niveauer, alle er betydningsbærende og betydnings-skabende. Det har indflydelse på den samlede kommunikation mellem afsender og modtager hvilken diskurs, der er valgt som bagvedliggende emne, hvilke designmæssige valg der er gjort, som (meta)kommunikative overvejelser om udformningen af diskursen, hvilke produktionsmæssige valg der er foretaget, som selve den fysiske udførelse af de valgte design af diskursen og hvordan det i distributionen "omkodes" efter produktionen til overførsel til modtageren.

En logisk konsekvens, som Kress og van Leeuwen dog ikke ekspliciterer, af at produktion såvel som postproduktion/distribution er betydnings-skabende i sig selv, og er en væsentlig del af semiosis, er, at disse forskellige 'strata' i virkeligheden trækker på en hel række forskellige modes. Man kunne således, som i deres eksempel med musik ovenfor, argumentere for et mode, kaldet noget i retning af "produktion/fremføring (af lyd)/spille instrument", og et mode kaldet "distribution af lyd". Alle er unikke semiotiske systemer, bragt i spil i den konkrete kommunikative situation. I forhold til Design, kan der måske være anvendt et andet mode, som "noder", som blueprint til at udtrykke, hvordan musikken skal produceres, eller verbalsproglig tekst i en becifring og måske beskrivelse af musiknummerets forløb.

⁵ Jeg præsenterer i kapitel 2.4 et andet bud på dynamikken mellem de forskellige strata.

Kress og van Leeuwens firedobbelte artikulation giver en god belysning af den semiotiske kompleksitet, der gør sig gældende i kommunikation. Det er et interessant bud på en mere kompleks opfattelse af forholdet mellem indhold og udtryk, og herunder at udtryksiden af mønten har et formmæssigt semiotisk indhold i sig selv. Til gengæld skaber deres firedobbelte artikulation ikke et overblik over det komplekse sammenspil mellem forskellige mode i (multimodal) kommunikation. *Multimodal Discourse* (Kress og van Leeuwen 2001) er den første udfoldede beskrivelse af multimodalitet som teoretisk felt, men har ganske få konkrete forslag til metodologiske tiltag i forhold til at beskrive multimodal kommunikation. Når de argumenterer for, at den multimodale teori har som vigtigste opgave at søge at beskrive relationerne mellem de forskellige modes, som bringes i spil i en given betydningsudveksling (kommunikativ situation), fungerer den firedobbelte artikulation mere som teoretisk beskrivelse end som anvendelig metodisk platform. Afsættet er netop ikke integreringen af flere modes i betydningsudvekslingen, selvom dette ligger implicit bag, men snarere en mere teknisk-produktionsorienteret præsentation af den multimodale semiotiske kompleksitet fra et afsenderperspektiv.

Som det vil vise sig nedenfor, har samspillet mellem forskellige semiotiske systemer eller modes udtalt komplekse teoretiske og metodologiske konsekvenser. Dette er emnet for flere af de allerseneste teoretiske overvejelser inden for multimodalitets-teori, og der ligger endnu et stort arbejde i at undersøge og beskrive dette felt. I de følgende kapitler (2.4 og 2.5) vil jeg foreslå en anden kompleks forståelse af multimodal kommunikation.

Lemke opsummerer det multimodale socialesemiotiske kommunikationssyn således:

All meaning-making acts make three kinds of meaning simultaneously: (a) they present some state-of-affairs, (b) they take some stance toward this content and assume an orientation to social others and their potential stances to it, and (c) they integrate meanings as parts into larger wholes. In doing each of these things, they make use of cultural conventions which distinguish and often contrast the potential meaning of one act or sign with those of others that might have occurred in its place, and the meanings of each act or sign shift depending on the acts and signs that occur around it and are construed as parts of the same larger whole. The complex process by which the

range of conventional meanings that any act or sign can have gets specified by context and co-text until we are satisfied that some consistent pattern has emerged is simplified by our reliance on familiar, recognizable idioms and genres.

(Lemke 2005: 3)

2.3.7 Den seneste multimodale teoriudvikling

A question about the fundamental issue of whether grammars of distinct modes are quite so uncontentiously 'there' as our own efforts in relation to images, for instance, suggests.

(Kress og van Leeuwen 2001: 124)

Dette citat fra *Multimodal Discourse* varsler udviklingen i de allerseneste års forskning inden for multimodalitet, hvor de teoretiske og metodologiske konsekvenser af, at de enkelte modes ikke anskues som autonome semiotiske systemer gradvist tages fuldt ud, og tanken om autonome monomodale semiotiske systemer bliver en endnu mere akademisk konstruktion. Kress og van Leeuwens hidtidige arbejde har været baseret på en implicit antagelse af, at forskellige modes kan beskrives og behandles i deres helhed, før de 'kombineres' med de andre modes' input. Men med ovenstående citat antydes et skifte, hvor konsekvenserne af det multimodale kommunikationssyn bliver, at man kun kan beskrive modes i deres samspil i den multimodale kontekst, de udspilles i. Dette bliver omdrejningspunktet for den seneste udvikling inden for multimodal teori. Multimodalitetsteori er under udvikling som en ny teoretisk og metodologisk tradition, som samler en lang række forskellige forskningsmæssige retninger under en fælles opfattelse af, at enhver kommunikation er en multimodal handling. De nyeste publikationer omkring emnet rummer nyskabende teoretiske, metodiske og terminologiske overvejelser om, hvorledes en multimodal metodologi kan udvikles, når de enkelte modes ikke eksisterer i sig selv, men kun i kombinationer med andre. Kress og van Leeuwen står stadig centralt i denne udvikling, men især forskere som O'Hallaran (2004), Norris (2004), Lemke (2005) samt Baldry & Thibault (2006) er væsentlige inden for denne nyeste udvikling.

2.3.8 Ressourceintegrationsprincippet

Helt centralt i de seneste års udvikling i multimodal forskning står Baldry og Thibault, som med *Multimodal Transcription and Text Analysis* (2006) præsenterer et epokegørende bud på en samlet multimodal teori. I forlængelse af Kress og van Leeuwen (1996) argumenterer Baldry og Thibault (2006) ligeledes eksplicit for, at der i praksis ikke findes monomodal kommunikation, men at det som teoretisk abstraktion kan være hensigtsmæssigt og givtigt at betragte de enkelte modes som autonome:

The separation of different resources into different modalities is an *analytical abstraction*. Different resources are analytically, but not constitutively, separable in actual texts.

(Baldry og Thibault 2006: 19)

Multimodalitet beskæftiger sig ifølge Baldry og Thibault med, hvordan et antal bestemte semiotiske ressourcer både er "codeployed" og "co-contextualised" i skabelsen af teksts specifik betydning (2006: 21). I forlængelse af Halliday siger Baldry og Thibault, at "text is a constitutive part of some meaning-making event or activity in which the text participates" (ibid.: 3), og videre, at "the definition of text readily extends to multimodal texts and even to texts in which there is no language whatsoever" (ibid.). Man kan analysere enhver (multimodal) tekst i forhold til dens "context of situation" og til dens "contexts of culture" (ibid.: 2).

In practice, texts of all kind are *always* multimodal, making use of, and combining, the resources of diverse semiotic systems in ways that show both *generic* (i.e. standardised) and *text-specific* (i.e. individual, even innovative) aspects.

(Baldry og Thibault 2006: 19. Orig. kursiv)

Gestaltpsykologiens opfattelse af, at helheden altid er større end summen af del-elementerne (Gombrich 1960), overtages i den multimodale teoridannelse. Baldry og Thibault beskriver med *ressourceintegrationsprincippet*, hvorledes forskellige semiotiske systemer sammenflettes i betydningsdannelsen. Der er typiske mønstre af ressourceintegration, men også mange variationer.

the selections from the different semiotic resource systems in multimodal texts relates to, and affect each other, in many complex ways

across many different levels of organisation. Multimodal texts are composite products of the combined effects of all the resources used to create and interpret them.

(Baldry og Thibault 2006: 19)

Baldry og Thibault definerer en semiotisk ressource som noget, der anvendes til at skabe betydning og nævner eksempler på forskellige semiotiske ressourcer hvilket de kalder "Semiotic modalities" eller "modes" (2006:18-19). Således kan såvel verbalsprog som gestik, afbildning (depiction), blik (gaze) osv. formaliseres og beskrives som resourcesystemer. Et semiotisk resourcesystem er således et system af semiotiske former (forms), som kan anvendes til formålet at skabe tekst. Formerne har bestemte *funktioner* i de tekster, de anvendes i. Ressourcebegrebet rummer således både anvendelse og funktion. Systemet pre-eksisterer ikke anvendelsen i en abstrakt forstand, men de semiotiske resourcesystemer er distribueret over mange individer i en bestemt kulturel kontekst, set som et samfund af individer, der benytter bestemte semiotiske ressourcer. Betydningsdannelsen kan ikke forstås ud fra de enkelte semiotiske ressourcer, men bygger i stedet på kombinationerne af dem (Baldry & Thibault 2006: 7). Et semiotisk resourcesystem er således et system af mulige former og betydninger, som typisk anvendes inden for en bestemt given kontekst.

Individerne manøvrerer selv i den kultur, de lever i, og akkumulerer deres eget semiotiske resourcesystem ud fra erfaringer og interaktion i forskellige sociale kontekstuelle situationer, møder med tekster samt gennem undervisning og professionel erfaring. På denne måde opøves semiotiske færdigheder gennem øget kendskab, og individer kan gradvist opnå ekspertkendskab (nativness / teoretisk og praktisk kundskab), tilsvarende den ovenfor præsenterede diskussion af Kress og van Leeuwens opfattelse af en mulig graduering af individuel grammatikalitet.

Opblødningen af grænserne mellem forskellige semiotiske dimensioner har en række væsentlige konsekvenser for den måde, vi må opfatte de enkelte semiotiske systemer på. Således er det væsentligt, at der ikke blot er tale om polysemiosis, hvor flere semiotiske systemer aktiveres samtidigt i en kombineret realisering af betydning, svarende til $1+1=2$.

Multimodal texts integrate selections from different semiotic resources to their principles of organisation. (...) These resources are not simply

juxtaposed as separate modes of meaning making but are combined and integrated to form a complex whole which cannot be reduced to, or explained in terms of the mere sum of its separate parts.

(Baldry og Thibault 2006: 3)

Den multimodale betydningsdannelse i al kommunikation er således med Lemkes formulering ikke additiv, men snarere multiplikativ (Lemke 1998). Således er betydningen andet og mere end de enkelte monomodes lagt sammen, men snarere en større fælles betydning skabt i det komplekse sammenspil mellem forskellige semiotiske systemer (modes). Det essentielle i multimodaliteten er netop forståelsen og beskrivelsen af systemernes indbyrdes samspil i betydningsdannelsen.

2.3.9 Afrunding

Multimodalitetsteoriens radikale opgør med dominansen af de verbalsproglige modes inden for semiotisk kommunikationsteori generelt, og inden for de systemisk funktionelle rammer, har en række konsekvenser af teoretisk og metodologisk art, som endnu langt fra er bearbejdet. Frigørelsen fra verbalsproget giver måske frihed, men også kolossale udfordringer med at forsøge at begribe og beskrive de semiotiske mekanismer, som udspilles mellem systemer i multimodal kommunikation. Foreløbig har forskningen netop skiftet fokus fra blandt andet at være bagudrettet i opgøret med lingvistikken, til at være mere fremadrettet mod opgaverne med at favne den multimodale kompleksitet. Indtil nu har forskningen hovedsagelig påpeget, at der er komplekse mekanismer i spil (teori), og beskrevet dem i konkrete kommunikative situationer (analyse), men der er endnu ikke udfoldede specificerede beskrivelser af selve systemernes konstellationer i betydningspotentialiet. Dermed er deskriptionen endnu stort set uberørt område i multimodal teori, og de foreløbigt mest udfoldede beskrivelser er endnu på et overordnet niveau (lav specificering) (O'Halloran 2004, Lim Fei 2004, Baldry og Thibault 2006). Den deskriptive del af denne afhandling (Del 3) er et forslag til en første deskription af et komplekst betydningspotentialie, som det ses i levende billeder på tv.

Før jeg kan fortsætte til deskriptionen, finder jeg det nødvendigt at føre de begyndende teoretiske overvejelser omkring multimodal teori et skridt videre. Derfor vil de næste kapitler være et forsøg på at pege videre i den retning, udviklingen af den multimodale teori tager netop nu. Jeg vil foreslå nye tilgange, som er baseret på de hidtidige, men jeg forsøger at skærpe dem ved at give mere slip på det lingvistiske

ophav og dermed forsøge at tage konsekvensen af de multimodale tanker i højere grad i kommunikationssyn og teoriudvikling.

2.4 Nye teoretiske implikationer af multimodalitet

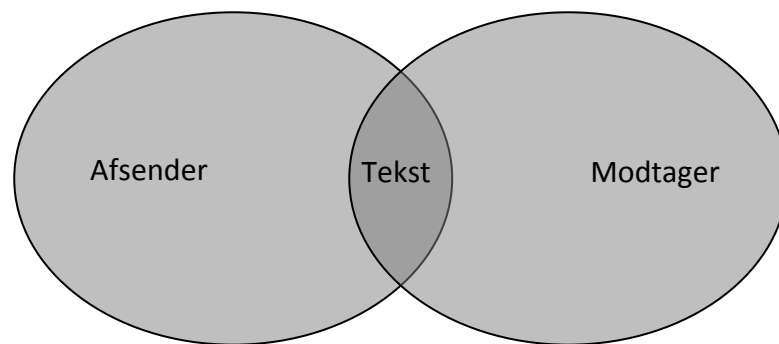
I det foregående kapitel diskuterede jeg den multimodale teori, som den har udviklet sig frem til i dag. Teorien er endnu på så indledende et stadie, at jeg finder det nødvendigt at vende blikket fremad. Indeværende kapitel rummer derfor diskussioner af implikationerne af en fortsat udvikling i den teoretiske retning, som er udstukket til nu. Jeg forsøger dermed at tage de hidtidige antagelser et lille tentativt skridt videre, og skitsere nogle nye teoretiske implikationer af multimodal teori.

Jeg vil i det efterfølgende præsentere forslag til, hvordan den multimodale forståelse af kommunikationssituationen kan se ud i forlængelse af den hidtidige teoriudvikling, og jeg vil skitsere, hvorledes et udgangspunkt i sansernes perceptive samspil set fra et multimodalt perspektiv kan være en givende måde at nærme sig en dybere forståelse for ressourceintegrationen. Kommunikationssituationen og sansernes synæstetiske logik danner derefter samlet grundlag for en tilgang til forståelse af den indbyrdes hierarkisering mellem stimuli på forskellige sanser og dermed mellem forskellige modes og semiotiske systemer. Herefter præsenterer jeg, hvad jeg anser som nødvendige diskussioner af multimodal instantiering og stratificering, hvor jeg blandt andet udfolder en ny beskrivelse af multimodal instantiering, hvor betydningsdannelsen ikke er resultatet af kombinationen af betydning fra pre-eksisterende monomodes, men derimod opstår i selve kombinationen af semiotiske systemer. Dette kapitel munder ud i mit forslag til en ny og forhåbentlig skærpet forståelse af modes og multimodal instantiering i relation til multimodal stratificering.

2.4.1 Den multimodale kommunikationssituation

Kress og van Leeuwen taler som ovenfor nævnt (2.2.12) om en dobbelt semiosis, hvor der skabes betydning både hos afsender og modtager (tegnproducent og tegnfortolker), og hvor den semiotiske aktivitet principielt er den samme begge

steder. De to semiotiske processer hos henholdsvis afsender og modtager er dog ikke nødvendigvis ens, idet de for eksempel kan bero på vidt forskelligt kendskab til potentialet bag de involverede modes, hvilket er en kompleksitet den multimodale analyse nødvendigvis må tage højde for. Den dobbelte semiosis kan repræsenteres således visuelt:



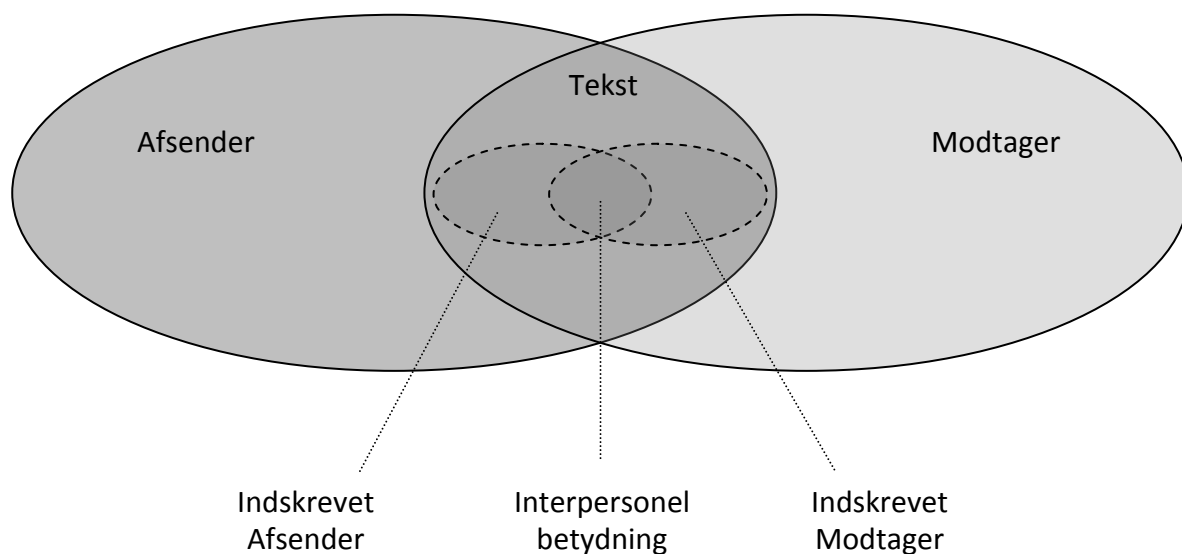
Figur 2.4.1a: Dobbelt semiosis i multimodalt kommunikationssyn

De overlappende cirkler er et forsøg på at visualisere hvorledes betydningsdannelsen sker i to separate instanser, og det de har til fælles, er det, de udveksler, hvilket er selve det semiotiske produkt, teksten. I analytisk henseende har dette den konsekvens, at den semiotiske analyse kun har adgang til det semiotiske produkt, og analysen derfor kun kan forholde sig til de aftryk af en afsender og modtager, som teksten giver. Den semiotiske analyse "måler" således ikke direkte på afsender og modtager (som virkelige individer), men fokuserer på, hvordan afsender og modtager samt ikke mindst deres indbyrdes relationer repræsenteres i teksten. Inden for SFL og multimodal teori er der generelt ikke meget fokus på adskillelsen af det, der er repræsenteret i semiosis, og det der er i den omkringliggende verden, hvilket kan give u hensigtsmæssige sammenblandinger af tekstens univers og kommunikationskonteksten. Den socialsemiotiske teori har som ovenfor nævnt udtalt fokus på, at den betydning som skabes i teksten, altid er konstitueret af den kontekst, den udspilles i, men det betyder ikke, at de afsendere og modtagere, som kan læses ud af teksten er ikke det samme som de personer, som er til stede i det fysiske kommunikative rum.

Kress og van Leeuwen sonderer som nævnt ovenfor allerede i første udgave af *Reading Images* (1996) mellem det, de kalder de repræsenterede partcipanter og de

interaktive partcipanter. Dette svarer til adskillelsen mellem det semiotisk repræsenterede univers og den omkringliggende virkelighed i kommunikationssituationen. Denne sondring er langt mere ekspressiv hos dem, end det ofte ses, men de lader alligevel de to adskilte sfærer smelte delvis sammen i forsøget på at beskrive genblikkets funktion. De taler om at en repræsenteret participant kan se direkte på en interaktiv participant i det, de kalder en *demand image acts* (se kapitel 3.3 om interpersonel betydning). Dette svarer til en commonsense beskrivelse af det fænomen, at noget i billedet kigger direkte på modtageren. I et teoretisk perspektiv er dette dog en problematisk betragtning, idet de repræsenterede og de interaktive partcipanter ikke tilhører samme verden og ikke kan udveksle blikke. At det er den oplevelse beskueren kan få, er en anden sag.

Jeg finder det essentielt i forlængelse af blandt andre Thorlacius' kommunikationsmodel (2002) at også et socialemiotisk kommunikationssyn, er baseret på en afklaret bevidsthed om adskillelsen af tekstens univers og den kommunikative situation. Jeg vil derfor plædere for en øget (teoretisk) eksplicitering af denne adskillelse, hvilket blandt andet lader sig gøre ved at bruge termene afsender, modtager, indskrevet afsender og indskrevet modtager. Når jeg ikke bruger termene "repræsenteret afsender" og "repræsenteret modtager" i min model, er det udelukkende for at undgå den opfattelse, som delvis kan læses hos Kress og van Leeuwen (2006), at den afsender og den modtager, som udtrykkes i teksten repræsenterer afsenderen og modtageren i kommunikationssituationen direkte. Det kan de gøre, men de tilhører som nævnt to væsensforskellige sfærer. Mit forslag til en model, som beskriver adskillelsen mellem afsender og modtager på den ene side og den indskrevne afsender og den indskrevne modtager på den anden, ser således ud:



Figur 2.4.1b: Model til beskrivelse af adskillelsen mellem afsender/modtager og indskrevet afsender/modtager

Som det ses forsøger jeg med denne model at beskrive, hvorledes de repræsenterede partcipanter først og fremmest er en del af teksten, og dermed ikke er det samme som de interagerende partcipanter. De indskrevne afsendere og modtagere er en konstruktion skabt i teksten af afsenderen. Det er således ikke de to yderste ovaler, som er genstand for semiotiske undersøgelser, men det midterste semiotiske produkt. Det er vigtigt at understrege denne sondring og være afklaret om, at de afsendere og modtagere, vi møder implicit eller eksplicit i teksten ikke er de ontologisk virkelige. Der er en relation, som kan være mere eller mindre kongruent, men det er stadig en indirekte relation. Modellen skal ses som et supplement til de forskellige beskrivelser fra først og fremmest SFL og multimodalitet, og den skal netop præcisere, at der i en given kommunikation er en omgivende situation. En tekst rummer forskellige repræsenterede instanser, som netop er konstruerede i teksten. Modellen viser ligeledes, hvordan den interpersonelle betydning, som er realiseret med kongruente leksikogrammatisk valg kun er en del af den kommunikationssituation, som beskrives i en multimodal tekst. Tekstens fremstilling af den indskrevne afsender og den indskrevne modtager opstår også som resultat af både ideationelle og tekstuelle valg.

2.4.2 Sanseintegration og synæstesi

Jewitt og Kress skriver, at "Anything may come to serve as signifier, just so long as it is judged apt for the meaning-makers' purpose" (Jewitt og Kress 2003: 11). Derfor kan det være givende i beskrivelsen af multimodal kommunikation at være opmærksom på, hvilke fremtrædelsesformer der anvendes, på menneskets fysiologi og de sanser der påvirkes samt på de betydningsskabende ressourcer, der anvendes i semiosis (Kress og van Leeuwen 2001: 28).

Norris foretager i forbindelse med sin multimodale interaktionsanalyse en interessant inddeling i to grundlæggende former for modes, kaldet *embodied modes* og *disembodied modes* (Norris 2004: x-xi). Denne inddeling er hendes bud på en strukturering af de samlede interaktionelle modes, som indgår i den samlede betydningsdannelse i multimodal interaktion. Dialogisk interaktion redefineres til at være en multimodal aktivitet, hvor verbalsprogets rolle er væsentlig, men ikke nødvendigvis central. Embodied modes er de modes, som så at sige udgår fra kroppens egne motoriske kommunikationsmidler, hvilket for eksempel vil sige gestik, blik, positur og talt verbalsprog¹. Disembodied modes er for eksempel skrevet verbalsprog, musik, print og det hun kalder "layout"², som udføres ved hjælp af forskellige kommunikative "værktøjer", som ikke er en del af kroppens eget semiotiske potentiale, men er en forlængelse eller tilføjelse til denne (Ibid.).

Norris beskriver hermed modes ud fra et produktionsperspektiv, og denne afsendersemiotiske fokusering kan i forlængelse af ovenstående suppleres med et modtagersemiotisk perspektiv. Multimodal teori fokuserer på de fælles betydninger fra instantieringer i forskellige modes, og eftersom denne betydning ofte kan være resultatet af stimuli gennem forskellige sanser, vil det være teoretisk givende også at fokusere på netop integrationen af forskellige sanser i kommunikation.

socialsemiotikken [er] specielt interesseret i de processer, hvor forskellige sanseindtryk »oversættes« i hjernen. Det drejer sig med andre ord om fænomenet synæstesi, som i en lang periode har været

¹ Hermed påviser hun i øvrigt implicit det centrale argument for, at talt og skrevet verbalsprog er to forskellige modes med to forskellige semiotiske systemer, hvor det verbale samtidig ikke sættes over for noget nonverbalt.

² Med layout mener Norris de interagerende personers omgivers beskaffenhed, altså rummets layout.

fuldstændig ignoreret, selv om det spiller en central rolle i mentale processer. Den akademiske fortrængning og klassificering af synæstesi som et sekundært fænomen, der er så karakteristisk for sprogfokuserede institutioner i den vestlige verden (...) er den alvorligste hindring for, at der kan udvikles adækvate teorier om læring og erkendelse.

(Kress 2003: 215)

Somatiske stimuli skaber sammen med de repræsenterede og psykosomatiske stimuli komplekse samlede stimuli, og det er muligt at fremkalde bestemte sensoriske stimuli gennem andre sanser eller gennem repræsentation (synæstesi). "McGurk-effekten" er et klassisk eksempel på multisensorisk integration, som er beskrevet af McGurk og McDonald (1976). De påviste fænomenet i en række forsøg, hvor det viste sig, at visuelle og auditive stimuli interagerer på yderst komplekse måder i den samlede perception. Forsøgspersoner blev præsenteret for inkongruente lyd-billedkombinationer, hvor et fonem afspillet på lydsporet ikke svarer til det, der bliver formet visuelt på en videosekvens af en persons mund. Disse audiovisuelle indtryk resulterede i yderst overraskende oplevelser af fonemkonstellationer hos modtageren. Således opfattede forsøgspersonerne for eksempel et visuelt "ga", kombineret med et auditivt "ba" oftest som et samlet "da". De to forskellige sansninger opfattes ikke som to adskilte stimuli, men som en samlet helhed, som kognitivt sammenkobles til en ny fælles betydning. Den multisensoriske integration og synæstesi er et komplekst område i sig selv, som ligger uden for, hvad der er muligt at udfolde i denne sammenhæng, men tjener dog som argument for at den multimodale teori skal tage højde for integrationen af sanserne og i forlængelse heraf integrationen af ressourcerne (se 2.3.8).

Når Kress og van Leeuwen påpeger, at der i designfasen skal foretages valg af hvilke modes der skal involveres i kommunikationen (2001: 51), er det samtidig et implicit valg af hvilke sanser, der aktiveres for opnå det mest effektfulde kommunikative resultat. Multisensorisk integration er, at mennesket baserer sin oplevelse af verden på komplekse kombinationer af perception af sanseindtryk.

Jeg vil foreslå en sondring mellem direkte somatiske sanseoplevelser og indirekte psykosomatiske sanseoplevelser. Somatiske sansninger er enkle eller komplekse sanseoplevelser, som er kongruente med de stimuli, kroppen udsættes for. Indirekte sansninger er, når sanseoplevelser opstår psykosomatisk som følge af andre

(inkongruente) stimuli. I forlængelse af de indirekte påvirkninger vil jeg argumentere for, at man også kan tale om deciderede meta-perceptoriske betydningselementer, svarende til Baldry og Thibaults *Offline perceptual experiences*, hvilket er, når en perceptuel oplevelse rekontekstualiseres i et andet semiotisk mode, altså når et mode benyttes til at beskrive en sansning fra et andet. Således kan man beskrive musik med tekst, beskrive dagligdagsinteraktion i en roman eller omsætte en roman til film, vise en rutsjebanetur på tv osv. (Baldry og Thibault 2006:3).

Når man præsenterer personer for en tv-optagelse af en tur i en rutsjebane, kan de opleve sug i maven og svimmelhed til trods for, at der reelt ikke er nogen påvirkning af hverken balance, kropspostition eller indre organer, ligesom der mangler både følelsen af fartvind og duften af jern og strøm. Ligeledes kan en meget detaljeret eller dramatisk beskrivelse af en ubehagelig eller smertefuld oplevelse næsten påføre tilhøreren en fornemmelse af smerten eller stærkt ubehag i kroppen som følge af reaktionen på fortællingen. Disse eksempler har naturligvis at gøre med menneskers erfaringer med lignende oplevelser og med menneskers evne til empati, hvilket er mere komplekse fænomener, end de beskrives her, men det er tydelige eksempler på, at man kan have sanseoplevelser, som er indirekte fremkaldt gennem andre inkongruente stimuli.

Muligheden for at skabe kropslige oplevelser gennem andre stimuli kan udnyttes i forskellige sammenhænge. I Lars von Triers film *Breaking the Waves* (1996) gav de urolige håndholdte optagelser med væltende horisontlinier, forvrænget lyd og abrupt editering beskueren en oplevelse af at være desorienteret eller utilpas. Når dette blev kombineret med ekstreme nærbilleder og helt nære ufiltrerede lydoptagelser gav det yderligere en klaustrofobisk tilføjelse, så oplevelsen blev klaustrofobisk utilpashed. Det var naturligvis hensigten med den kaotiske form, at beskueren skulle opleve handlingen i denne stemning, hvorved oplevelsen bliver yderligere dramatisk. Der var ingen direkte påvirkning af hverken balancen eller de indre organer, så de kropslige reaktioner, som fik nogle folk til at udvandre fra biograferne var udelukkende opstået på baggrund af audiovisuelle stimuli.

De væsentlige somatiske sanser fra sansefysiologien og perceptionspsykologien, som jeg foreslår måske med fordel kan belyse multimodal analyse er synssansen, høresansen, lugtesansen, smagssansen, følesansen, balancesansen, smertesansen, temperatursansen, kropspostitionssansen og organfornemmelsessansen (dette afsnit baseres på Trantum-Jensen 2003, Jütte 2005 og Rønn 2006). Sansninger ses således

som resultatet af stimuli, som optages gennem bestemte specialiserede sansemotoriske enheder i kroppen og processeres i specialiserede centre i hjernen. Synssansen opfanger visuelle stimuli som lys fra verden omkring gennem øjet. Dette vil sige både den enkelte sakkades midterste foveale felt, hvor vi fokuserer skarpt, det parafoveale felt udenom, som opfattes mindre skarpt, og det non-foveale område omkring, som er uskarpt i øjets enkelte fikseringer. Høresansen opfanger auditive stimuli, som det vi hører gennem luftens vibration som følge af lydbølger. Her opfanges både de lyde, som er i forgrunden og deres umiddelbare lydæssige omgivelser, og de svageste baggrundslyde, som har indflydelse på det samlede lydbillede. Med lugtesansen opfanges de olfaktoriske stimuli som kemisk reaktion på bestemte molekyler i luften omkring os. Der er både tale om distinkte forgrundsdufte, som kan bemærkes, men også bagvedliggende svagere duftgrunde, som tilsammen skaber duftbilledet. Smagsansen bruges til at opfange gustatoriske stimuli og fungerer ofte i nært samarbejde med duftesansen. Med smagsløgene dechifrerer bestemte smage som resultat af påvirkning fra bestemte kemiske molekyler. Her er også tale om flere forskellige niveauer, idet nogle smage kan være fremtrædende, mens andre ligger mere i baggrunden. Følesansen er evnen til at opfange taktile stimuli gennem bestemte nerver i hudens evne til at føle tryk. Balancesansen opfanger equilibrioceptive stimuli gennem væskebevægelse i buegangene i det indre øre. Balancesansen er nært knyttet til både synssansen og kroppspositionssansen, idet de samlede stimuli herfra fortæller om kroppens relative placering i forhold til en balancetilstand. Smertesansen opfanger nociceptive stimuli gennem specialiserede nerver og kan også inddeles i forskellige niveauer af fremtrædenhed, hvor en smerte for eksempel kan tage opmærksomheden fra en anden. Temperatursansen opfanger thermoceptive stimuli gennem specialiserede nerver i huden, og kroppen kan opfatte forskellige temperaturer samtidigt, men de vil ikke få samme relative opmærksomhed. Kroppspositionssansen er kroppens evne til at opfange proprioceptive stimuli, hvilket vil sige opfattelsen af i hvilken position kroppen er placeret. Her er tale om både korpus og de enkelte ekstremiteters og leds position i sig selv, samt ikke mindst i forhold til hinanden. Organfølelsessansen er kroppens evne til at opfange kropsinterne organrelaterede stimuli, hvilket først og fremmest kan være forskellige tilstande fra tarmenes fordøjelsesproces, hjertets slag, irritation i luftvejene, sidestik og lignende.

Et eksempel kunne være når mennesker interagerer med hinanden ansigt til ansigt. Den kommunikation, som foregår verbalsprogligt gennem tale, er væsensforskellig fra den skriftlige, alene ud fra de konstellationer af modes som benyttes. Der sker i

talt verbalsprog ligeledes en påvirkning af de forskellige sanser gennem bestemte valg af forskellige modes. Selve påvirkningen af høresansen i den auditive fremføring af ordene er den oplagte stimuli, men der er som bekendt en lang række andre auditive påvirkninger, som er med til at skabe den samlede kommunikation. Således har for eksempel karakteren af stemmen, tonelejet, artikulationen, tempoet, pauseringen og volumen også væsentlig betydning for kommunikationen. De har med andre ord semiotisk potentiale og som nævnt ovenfor, kan betydningen af en verbalsproglig ytring i visse tilfælde være en helt anden end den (monomodalt) kongruente afhængig af tonefald mv. Frem for at opfatte dette som en monomodal verbalsproglig ytring, som farves eller ændres af ekstrasproglige elementer, lægger den multimodale teori op til, at det skal ses som en multimodal ytring, som består af forskellige modes, som tilsammen skaber betydningen. Således er der ikke tale om to ens verbale ytringer med forskellige intonationer, men to forskellige multimodale ytringer med et vist verbalsprogligt sammenfald. Mundbevægelser er et andet helt centralt selvstændigt mode, som i øvrigt endnu er forholdsvis overset i selv multimodale sammenhænge. Dette akkompagneres af blandt andet mimik, gestik, proxemik mv. Hertil vil ansigtskulør og duft også have semiotisk konsekvens, selvom det ikke er noget afsenderen er i stand til at kontrollere bevidst. Det betyder noget for nogen, og vi er i stand til at aflæse personers sindstilstand, som for eksempel voldsom ophidselse, ud fra deres mimik og ansigtskulør. Skuespillere er i stand til at fremkalde disse signaler på kommando, hvorfor det for dem må være en del af et betydningspotentiale, de kan trække på i deres professionelle virke. Dette ligger i forlængelse af Kress og van Leeuwens sondring mellem det kendskab, som eksperter og lægfolk kan have til bestemte modes (2001: 113). For de fleste er mimik og gestik noget man i bedste fald forsøger at kontrollere eller minimere, men for en skuespiller, som er trænet i at benytte sin krop til at kontrollere kommunikation, er det et fuldt udbygget og beskrevet vokabular af forskellige kombinerbare udtryks-elementer. Mennesker udsender også en masse bevidste og ubevidste gustatoriske signaler. Man kan udtrykke sig gustatorisk ved hjælp af sæbe og parfume. En person kan forsøge at tillægge sig bestemte værdier ved at udsende bestemte dufte. Når vi taler med en anden person på forholdsvis intim afstand, bliver vi måske opmærksom på ånden. Duften af ånden har stor indflydelse på, hvorledes personen opfattes og dermed på kommunikationen. Blandt andet derfor børster man tænder, undgår hvidløg og bruger mundskyllemidler og tyggegummi. En samtale mellem et par kan også føre til kys, og derved resultere i (delvis) gustatorisk påvirkning. Det kan også være, at man kan mærke spytdråber i ansigtet fra den anden talende, mærke smerte i øret, hvis en anden råber kraftigt, og det kan være, man kan mærke luften fra en

andens tale tæt på øret. Denne tale nær ved øret kan måske også resultere i forskellige psykosomatiske reaktioner såsom gåsehud, sug i maven, svimmelhed eller seksuel opstemthed afhængigt af sammenhængen.

Som det ses er de direkte fysiske påvirkninger af sanserne i sig selv et komplekst undersøgelsesfelt, og når der samtidig kan påvises indirekte påvirkninger gennem andre sanser, bliver det endnu mere komplekst. Dette område kan ikke udfoldes yderligere i denne sammenhæng, men tjener som afsæt for den fortsatte udredning af funktionen af forskellige modes i multimodal kommunikation. Derfor følger et forslag til sondring mellem stimuli set som henholdsvis afsendersemiosis og modtagersemiosis.

2.4.3 Ambiente og demarkerede semiotiske stimuli

Jeg vil argumentere for, at der både for afsender og modtager kan sondres mellem det semiotiske produkt og det, man kunne kalde den semiotiske scene. Populært sagt må der grundlæggende tages højde for, at alt kan være semiotisk for en modtager. Dette skal forstås på den måde, at alt, hvad der sanses i en given situation, potentielt kan tillægges betydning og dermed få indflydelse på den betydningsdannelse, som foregår hos modtageren. Derfor plæderer jeg for et indledende modtagerforankret fokus på sanseoplevelser, som er baseret på alle perciperede stimuli, hvad enten de er utilsigtede og kontrollerede fra afsenders side eller ej. Den multimodale analyse skal således undersøge hvilke stimuli der sanses med de enkelte sanser, for at belyse den multisensoriske integration der finder sted. Afsenderen vælger gennem medievalg, mode og de deri instantierede udtryk og indhold den semiotiske scene, en given ytring optræder på, og kan på den måde forsøge at afgrænse de semiotiske stimuli til de modes, som er under afsenderens kontrol.

Baldry og Thibault (2006: 192) lader Gibson (1979) være inspiration for forståelsen af billedet som fænomen. I forhold til visuel kommunikation med fortrinsvis billeder, overtager de Gibsons sondring mellem to forskellige former for *optic array*, kaldet *ambient optic array* og *delimited optic array*. Ambient optic array er det samlede synsfelt omkring et individ, inklusive det, som kan ses, hvis personen drejer hovedet eller flytter øjnene. Det er med andre ord potentielle visuelle stimuli omkring en person, set som visuelle omgivelser. Fra de omgivende visuelle stimuli udskiller

Gibson det, han kalder et *delimited optic array*, hvilket er selve billedet, hvad enten der er tale om stills eller levende. Med andre ord adskiller Gibson billedet som semiotisk produkt fra dets omgivelser, blandt andet ved at billedet består af udvalgte visuelle stimuli uden umiddelbar kontekst, men projiceret ind i en ny (kommunikativ) kontekst i præsentationen for en modtager. Et billede er således ikke længere en del af det 'ambient optical array', som afsenderen har ekstraheret det fra. Det er ikke et billede af, hvad afsenderen så, men snarere en fastholdelse af nogle invarianter i det ambiente optiske array, som afsenderen har udvalgt til særlig opmærksomhed. På denne måde løsrives billedet kommunikativt fra eventuel ambient oprindelse, og anses som rent semiotisk produkt³.

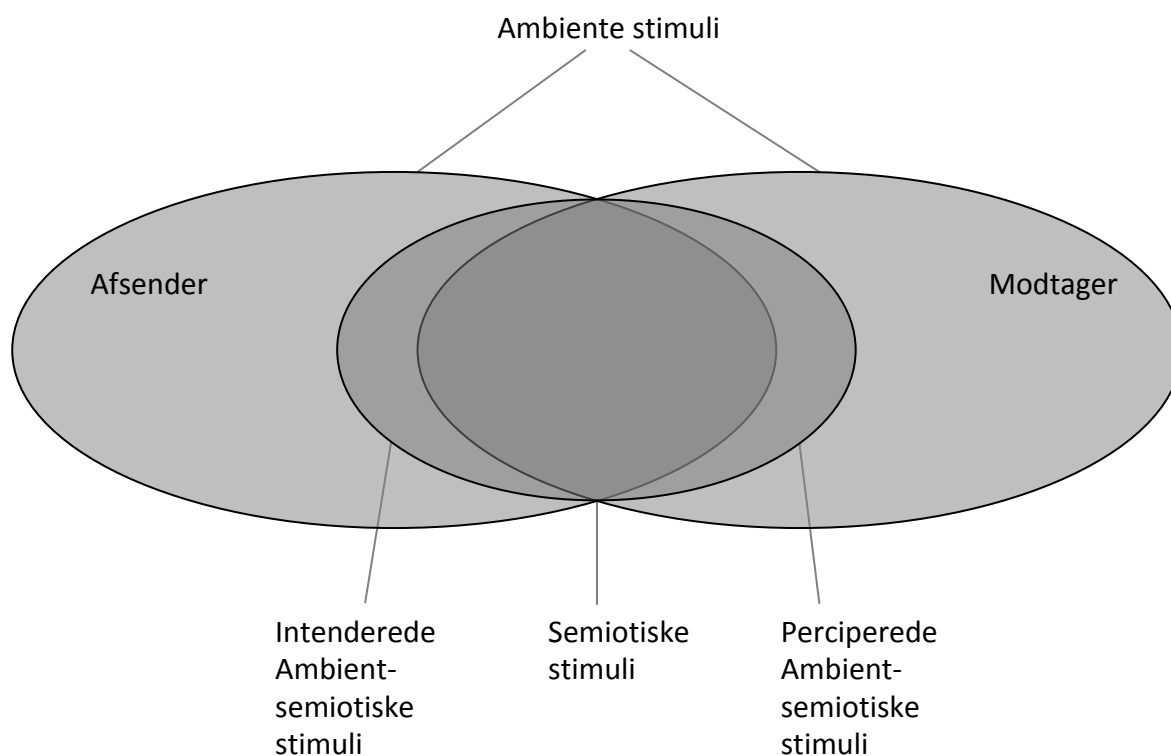
Jeg vil foreslå en udvidelse af denne sontring mellem visuelle stimuli til potentielt at omfatte alle former for semiotiske stimuli, som kan kontrolleres af en afsender i en kommunikationssituation. Når jeg anvender termen *semiotiske stimuli*, bygger det på en opfattelse af, at der findes semiotiske stimuli og ikke-semiotiske stimuli. Der findes med andre ord sanseoplevelser, som ikke tillægges semiotisk betydning og dermed (i socialesemiotisk perspektiv) heller ikke social betydning. Det centrale spørgsmål bliver således, hvad der tillægges semiotisk betydning af hvem. Det er væsentligt at forholde sig til dette spørgsmål i teoretisk sammenhæng, selvom det vanskeligt lader sig operationalisere i en analytisk semiotisk metodologi. Den socialesemiotiske metode må således operere med en vis margin på det, der potentielt medregnes til teksten for at respektere den dobbelte semiosis.

De ambiente stimuli er de samlede stimuli et individ kan udsættes for i en given kommunikativ situation, hvilket vil sige både de, som er intenderet af en afsender og de, som ikke er, og som derfor ud fra et afsenderperspektiv kan opfattes som støj⁴. De semiotiske stimuli er de stimuli, som indgår i betydningsdannelsen, og dermed er selve det semiotiske produkt lig med teksten. Hvis man anskuer dette ved hjælp af den enkle socialesemiotiske kommunikationsmodel ovenfor (Figur 2.4.1a), er det således området i midten af modellen, der er tale om. Som konsekvens af den dobbelte semiosis vil den del af de ambiente stimuli, som opfattes som hidhørende teksten, kunne afvige afhængig af om den anskues fra afsender- eller

³ Dermed håndteres også rene artificielle visuelle repræsentationer, som ikke er ekstraheret fra noget ambient optisk array, såsom grafik eller tekst, samt forskellige former for computergenereret eller tegnet animation.

⁴ Shannon og Weaver (1949) kalder det *semantic noise*.

modtagerperspektiv. De stimuli, som afsender vælger at tillægge semiotiske betydning ved at kontrollere dem i skabelsen af et semiotisk produkt, er således ikke (nødvendigvis) de samme, som modtageren opfatter som intenderede semiotiske stimuli. Jeg udvider derfor teksten til også at indbefatte en beskrivelse af, hvorledes afsender og modtager kan medregne forskellige stimuli til teksten. Modellen ser således ud:



Figur 2.4.3: Model over ambiente og semiotiske stimuli i dobbelt semiosis

De to tilføjede felter ligger på denne måde mellem de ambiente stimuli og teksten. Det ene felt illustrerer de *Intenderede ambient-semiotiske stimuli*, som afsenderen har valgt at kontrollere i sin semiotiske proces, men som ikke perciperes (bevidst) af modtageren. Denne form for stimuli giver således afsenderen mulighed for at tilføje semiotiske stimuli, som modtageren ikke er bevidst om. Dette kan for eksempel være en bestemt underliggende musik i en reklame eller en subtil farvetoning i en film, som tilføjer intentionel betydning. Det er som nævnt ovenfor blandt andet en væsentlig del af den kritiske socialesemiotiks ideologiske projekt at minimere dette

område ved at afsløre denne intention gennem kritisk analyse. Det er også socialesemiotikkens idealistiske projekt at udbrede så stort kendskab til de multimodale ressourcer og deres systemer som muligt. Det andet tilføjede felt illustrerer de *perciperede ambient-semiotiske stimuli*, som er de stimuli modtageren medregner til teksten, men som afsenderen ingen kontrol har over. Dette kan for eksempel være de akustiske egenskaber af det lydanlæg som afspiller et radioprogram. Det kan også være medhørendes kommentarer til programmet eller udfald i lyd eller billede. Herunder hører således også de semiotiske stimuli, som afsenderen forårsager uintentionelt. Med andre ord kan afsenderen tilføre ubevidste stimuli til modtagerens perception af teksten som resultat af manglende opmærksomhed eller kendskab til betydningen af bestemte givne valg. Ligeledes kan stimuli fra modtagerens omgivelser medregnes til teksten af modtageren til trods for, at afsenderen ikke har nogen reel indflydelse på dem. Det betyder således noget for både afsenderen og modtageren, at afsenderen har valgt at iværksætte kommunikation i netop de givne omgivelser. I analytisk socialesemiotisk perspektiv argumenterer jeg for, at teksten inkluderer både afsenderens og modtagerens potentielle versioner. Den socialesemiotiske analyse må forsøge at beskrive, hvad der kontrolleres af afsenderen i skabelsen af betydning i form af en tekst, og hvad der kan opfattes som tekst af modtageren.

De semiotiske stimuli kan aldrig udgøre hele individets ambiente stimuli, eftersom for eksempel proprioceptive stimuli eller stimuli fra indre organer typisk ikke vil være kontrollerbare for afsenderen. Afsenderen kan dog forsøge at aflede opmærksomheden fra øvrige stimuli ved at pirre modtagerens interesse til øget opmærksomhed eller ved at overdøve de øvrige stimuli på forskellige måder. Afsenderen kan altså forsøge at styre modtagerens betydningsdannelse ved at tilstræbe at kontrollere så mange som muligt af de stimuli en person udsættes for og ved at forsøge at undgå at de ukontrollerbare stimuli modarbejder den ønskede betydningsdannelse. Omgivelserne kan således også kontrolleres ved for eksempel valg af lokalitet, hvilket giver et bestemt sæt potentielle ambiente semiotiske stimuli. Den multisensoriske oplevelse i biografen er et oplagt eksempel på, at de ambiente stimuli forsøges kontrolleret så meget som muligt. Optiske stimuli fra andet end lærredet begrænses gennem mørklægning og ambiente auditive stimuli gennem lyddæmpning samt kraftig volumen på de semiotiske stimuli. Proprioceptive, equilibrioceptive og taktile stimuli relative saliens diminueres gennem afslappet placering i bløde møbler. Gustatoriske og olfaktoriske stimuli forsøges koncentreret om velkendte sanseoplevelser som smagen og duften af popcorn og slik, hvilket også

samtidig sikrer en behagelig tilfredsstillt mæthedsfornemmelse, så organstimuli i form af sult og tørst ikke forstyrrer oplevelsen. Hertil sørger de bløde tempererede omgivelser for at hverken nociceptive eller thermoceptive stimuli påkalder sig opmærksomhed.

Efter at have afgrænset de ambiente stimuli fra det semiotiske produkt er næste afsnit et forsøg på at beskrive, hvorledes forskellige modes har forskellig vægt i de konkrete multimodale kommunikationsprodukter.

2.4.4 Hierarkisering

a multimodal approach (...) starts from a theoretical position that treats all modes as equally significant for meaning and communication, potentially so at least. Societies and specific communities may, and indeed do, value certain modes more than others. And beyond that, in any one communicational event one mode may be fore-grounded and others not (...)

(Kress & Jewitt 2003: 2)

Ovenstående citat viser, hvordan den socialesemiotiske multimodale teori som udgangspunkt tillægger alle modes den samme værdi, men at den kulturelle og situationelle kontekst, som modes inddrages i, skaber forskellig (saliensmæssig) vægtning af dem afhængigt af blandt andet konvention og kommunikative hensigt. Vægtningen af de enkelte stimuli i forskellige modes er væsentlig for den samlede betydning.

Den relative saliensdistribution mellem de enkelte stimuli kan afdække hvilke modes, der påkalder sig mest opmærksomhed. Norris opererer med "levels of attention/awareness" (Norris 2004: 95) i beskrivelsen af de forskellige involverede modes i interaktion. De handlinger, som påkalder sig mest opmærksomhed i den konkrete kommunikationssituation, er i forgrunden og de handlinger som påkalder sig mindst opmærksomhed, ligger i baggrunden. På denne måde beskriver hun et kontinuum gående fra forgrund, over mellemgrund til baggrund (Ibid.: 97). Denne sondring er baseret på analyse af interaktion, og fokuserer således på kommunikative handlinger i dialogiske situationer, men jeg vil argumentere for, at

antagelserne kan være udgangspunkt for et mere generelt overordnet multimodalt perspektiv på modes set i opmærksomhedsmæssigt (saliensmæssigt) perspektiv. Norris sondrer ikke eksplicit mellem afsendersemiosis og modtagersemiosis, men baserer sine antagelser på en form for overordnet analytisk perspektiv, hvor 'cues' såsom blikretning og kropsdrejning signalerer, hvilken grad af semiotisk opmærksomhed den enkelte handling får hos de interagerende individer. Man kan argumentere for, at dette er problematisk i interaktionsanalysen, eftersom det ikke er muligt at aflæse en modtagers opmærksomhed. Således kan bestemte handlinger og hændelser rent faktisk tage opmærksomhed, selvom den interagerende ikke retter blikket mod handlingen. Det vil være hensigtsmæssigt at flytte fokus fra de interagerende individer til teksten som selve det kommunikative produkt, hvorved det også bliver muligt at overføre tanken til andre kommunikationsformer end de direkte interaktionelle. På denne måde bliver det selve de forskellige fremhævede stimuli i teksten, som analyseres, og det bliver muligt at trække på forskellige former for realisering af saliens fra socialemiotikken (se afsnit 3.3.3). De stimuli som sættes i forgrunden, kalder jeg *primære semiotiske stimuli*. De primære semiotiske stimuli repræsenteres som mest saliente, hvorved de påkalder sig mest opmærksomhed, mens andre fungerer som en slags baggrundsstimuli i den samlede sanseoplevelse. Jeg kalder baggrundsstimuli *sekundære semiotiske stimuli*. Den sidste kategori, som jeg kalder *tertiære semiotiske stimuli*, er stimuli, som træder så langt i baggrunden, at de stort set ikke påkalder sig opmærksomhed. Alle stimuli har dog betydning, selvom de ikke får den samme opmærksomhed. Således har terciære stimuli ofte interpersonel funktion og tilfører en form for modalitetsbaggrund (se 3.3.11 om modalitet).

De stimuli fra forskellige modes, som påkalder sig mest opmærksomhed, er således med til at bringe det mere overordnede mode, de er en del af, i forgrunden. Denne analytiske multimodale tilgang er således direkte baseret på den multimodale tradition, hvor intet mode i sig selv på forhånd har fået tillagt nogen særlig vægtning (Baldry og Thibault 2006). Funktionen af den enkelte semiotiske stimuli kan være vidt forskellig afhængigt af de kombinationer, de indgår i. Hierarkiet mellem de forskellige involverede modes er således på ingen måde prædefineret, men instantieres forskelligt fra den ene kommunikationssituation til den anden. Der instantieres med andre ord et situationsunikt hierarki mellem modes i det samlede multimodale udtryk.

Baldry og Thibault understreger i implicit forlængelse af socialsemiotikken, at det også i forbindelse med analyse af levende billeder er vigtigt at se teksten i forhold til dens situationelle og kulturelle kontekst (2006: 165). De fremhæver væsentligheden af, at en multimodal analyse også skal kunne gribe konsekvenserne af den selektive rekontekstualisering af en social praksis i en anden, som for eksempel når bestemte handlinger med deres tilhørende semiotiske betydning repræsenteres i levende billeder. Et klassisk eksempel kunne være at løfte på hatten over for en anden, hvilket forenklet set kan have betydningen "hilsen". Hvis denne handling vises i et levende billede, bliver det i stedet en repræsenteret hilsen. Denne repræsenterede hilsen minder i visuel forstand en del om den oprindelige tilsvarende perceptoriske oplevelse, hvis man blandt andet ser bort fra fraværet af den tredje dimension, men alene i kraft af at den er udvalgt til visning i et levende billede, bliver den rekontekstualiseret i en anden kommunikativ sammenhæng (Baldry og Thibault 2006: 165). Som konsekvens af dette kan en lang række forskellige semiotiske systemer (modes) indlejres i andre på forskellige niveauer. På denne måde har de samarbejdende semiotiske systemer (monomodes) netop ikke samme status, fordi de indgår i en sammenhæng, som i væsentlig grad er domineret af spillereglerne fra et eller flere overordnede semiotiske systemer. Således vil levende billeder for eksempel trække på mimik, gestik, proxemik og kropsholdning i fremstillingen af menneskets fysiske visuelle fremtoning, men det er repræsenteret inden for en ramme af filmiske præmisser, hvilket har væsentlig indflydelse på betydningsdannelsen, sammenlignet med direkte interaktion med en anden person. Repræsenteret mimik, gestik og proxemik realiserer forskellige former for repræsenteret interaktion. Betydningen af bestemte realiseringer kan ligge forholdsvist tæt på det, vi genkender fra andre kommunikative situationer og trækker som sådan delvis på vores kendskab til dette, men det er kun en del af forståelsesrammen. Realiseringen af systemerne er per definition en anden, når de repræsenteres i en anden kommunikativ sammenhæng under et andet (multimodalt) system, hvorfor der først og fremmest trækkes på kendskabet til anden tilsvarende repræsentation af et givent mode.

Den hierarkiske organisering af modes i multimodale tekster er indtil nu en stort set overset diskussion inden for multimodal teoridannelse. Det forekommer oplagt, at der er forskel på den rolle, forskellige modes spiller i teksten. For eksempel trækker en trykt reklame i et magasin på utallige modes såsom skrevet verbalsprog, typografi, fotografi, layout, papirtype, farve, grafik, statur, gestik, mimik, proxemik, beklædning og makeup, og det forekommer problematisk at sidestille disse

forskellige modes som tilhørende samme kategori. Der synes at mangle subkategoriseringer af de forekommende modes i den multimodale teori. Man kan blandt andet diskutere, om nogle af de involverede modes kan siges at være en direkte del af den trykte reklames egne systemer, mens andre ikke er det. For eksempel er gestik og mimik formet af menneskers fysiologi, hvilket ikke er tilfældet i reklamen, hvor de måske er til stede i en tegning eller et fotografi. Hvis der er mimiske eller gestiske tegn til stede i et fotografi eller en tegning i reklamens flade, er det som en repræsenteret form for mode. I umiddelbar forlængelse af de direkte og repræsenterede sansninger, kan man således tale om, at et mode kan være repræsenteret gennem et andet. Dette kan forekomme i yderst komplekse relationer, for eksempel muligheden for at repræsentere et maleri i et tv-billede, men også muligheden for at repræsentere et tv-billede i et maleri. Begge modes er til stede i begge tilfælde, men deres relationer er forskellige. Et andet eksempel er modet farve (Kress & van Leeuwen 2002), som kan optræde i vidt forskellige sammenhænge, for eksempel som farven på et bogstav, som naturalistisk farverepresentationen af en genstand, som modaliserende farvetintning af billeder eller som strukturerende symbol for kapitelinddeling i en bog. Her optræder modet farve reelt som subsystem i en række andre modes, hvorfor det er en underordnet funktion, som kan siges at være en del af det overordnede modes eget system. Jeg foreslår derfor en foreløbig inddeling i *grundlæggende modes*, *indlejrede modes* og *repræsenterede modes*. Grundlæggende modes er de overordnede modes, som er styrende for strukturen i den konkrete tekst. Der kan være flere samtidige sideordnede grundlæggende modes, men subsystemerne i et grundlæggende mode vil ikke kunne stå alene i den samme instantierede form og med samme betydning i andre sammenhænge (se del 3 om levende billeders systemer). De indlejrede modes fungerer som et subsystem i andre modes, men kan også optræde i andre sammenhænge i isoleret form, som i eksemplet gestik eller mimik ovenfor. De repræsenterede modes optræder med en udtalt ideationel funktion i det overordnede mode, som i eksemplerne med fotografiske fremstillinger af malerier.

Denne foreløbige distinktion mellem systemer i grundlæggende modes, "hele" modes som indlejrede systemer i et grundlæggende mode eller repræsenterede modes som er ideationelt repræsenteret i andre modes, er mit første tentative forsøg på at beskrive de forskellige roller, modes kan antage. Dette er et væsentligt område, som fremover kan diskuteres mere, end jeg har mulighed for i denne sammenhæng, men mit foreløbige forslag tjener som afsæt for de følgende afsnit. Jeg tager således i forlængelse af dette et skridt videre, og argumenterer nedenfor

for en antagelse af, at der slet ikke eksisterer prædefinerede modes, men blot lokalt instantierede modes og moderegistre. Det er som følge heraf ikke analytisk produktivt at operere med hierarkier af modes, hvorfor jeg foreslår et fokus på hierarkier af semiotiske stimuli og hierarkier af semiotiske subsystemer samt det indbyrdes hierarki i vægtningen mellem referencen til forskellige mode-registre.

2.4.5 Multimodal instantiering

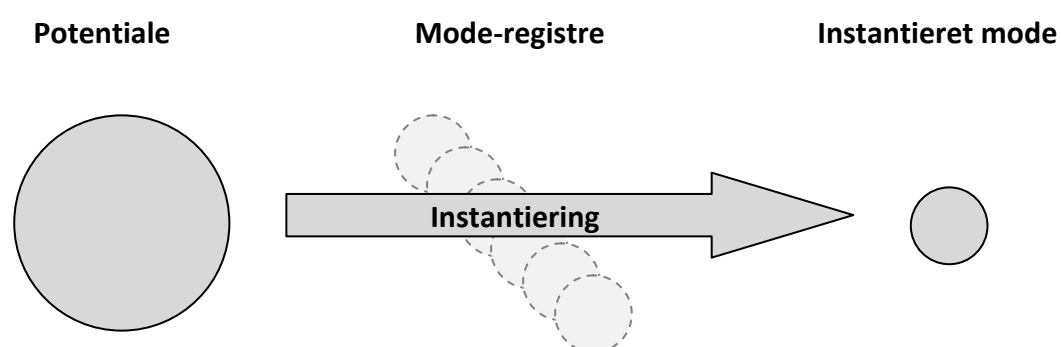
Termen "multimodalitet" er i sig selv en delvis eksplicitering af et paradoks i grundantagelserne inden for multimodal teori, som endnu ikke har været genstand for megen diskussion. Multimodal teori er som ovenfor beskrevet først og fremmest funderet i opfattelsen af, at betydning skabes i et komplekst samspil mellem (mono)modes, men samtidig er en anden væsentlig grundantagelse, at monomodes ikke findes, fordi modes ikke kan optræde i autonom form. Modsigelsen i disse grundantagelser forekommer grundlæggende problematisk, og det kan undre, at størsteparten af den multimodale teori alligevel opererer med et afsæt i monomodes som teoretisk abstraktion⁵. Argumentet for dette synes implicit at være, at den teoretiske abstraherede mode-inddeling er en teoretisk og analytisk produktiv tilgang, som gør det muligt at håndtere kompleksiteten, men jeg vil argumentere for, at teorien måske kunne profitere af en anden tilgang. Frem for et udgangspunkt i prædefinerede overordnede modes og deres sammenblanding, foreslår jeg i stedet at anskue betydningsdannelse som foreningen af forskellige autonome systemer, som ikke på forhånd hører under noget overordnet mode.

Lim Fei præsenterer i *Integrative Multimodal Model* (2004: 222) en model, som beskriver relationen mellem verbalsproglig tekst og billede i trykte komposittekster. Selvom modellen kun beskæftiger sig med to overordnede modes, eksemplificerer den måden, hvorpå flere multimodale teoretikere anskuer instantieringen af forskellige ressourcer. De to modes, trykt verbalsprog og trykte billeder ses som adskilte modes, og når de mødes i semiotiske produkter opstår ny fælles betydning (intersemiosis) i de *contextualizing relations*, som repræsenteres ved det rum Lim Fei kalder "space of integration" (2004: 223). Denne beskrivelse vidner om en relativt polymodal tilgang til kommunikation, som stadig er udbredt i multimodal teori (se kapitel 2.3.2). Hos langt de fleste multimodale teoretikere, herunder blandt andre Baldry og Thibault (2006) samt Kress og van Leeuwen (2001, 2006), er

⁵ Herunder blandt andre Kress og van Leeuwen (2001) samt Baldry og Thibault (2006).

betydningspotentialiet således både bestående af det, man kunne kalde et monomodalt potentiale, hvilket er de mulige realiseringer inden for de enkelte modes, og af et multimodalt potentiale, hvilket vil sige de mulige former for kombinationer og interaktioner mellem modes. Dette betyder, at relativt komplekse kommunikationsformer, såsom websider opfattes som bestående af en kombination af en række præeksisterende modes (for eksempel skriftligt verbalsprog, typografi, layout, fotografi, levende billeder og grafik). Herved bliver den multimodale analyses største opgave at belyse, hvorledes de forskellige modes skaber betydning tilsammen i et "space of integration". Denne forståelse er fuldt plausibel og har været forholdsvis analytisk produktiv, men den tager ikke i sit udgangspunkt højde for, at de enkelte modes fungerer forskelligt afhængigt af i hvilken multimodal sammenhæng de instantieres. På den måde tages en analytisk omvej omkring en række "ikke-eksisterende" modes, som forenes (delvist) til den samlede betydning.

Nedenstående model er en foreløbig beskrivelse af den multimodale instantiering, hvor det ses, at selve instantieringen foregår fra et overordnet multimodalt potentiale til det konkrete instantierede semiotiske produkt. Dette produkt udgør i sig selv sit eget lokale instantierede mode, som forholder sig til summen af tidligere instantierede modes, set som mode-registre midt mellem ressource og instantieret mode. Mode-registre bliver dermed en form for potentialegrupperingsressource i forhold til de overordnede ressourcer, og en slags "selektionsfilter"-potentiale i forhold til den lokale instantiering.



Figur 2.4.5: Model over multimodal instantiering

De enkelte udvalgte ressourcer instantieres i det semiotiske produkt, ud fra en vurdering af den konkrete resources egnethed til at indgå i betydningsdannelsen.

The principle underlying the relation of 'thing meant' and 'thing meaning it' within a social semiotic multimodal perspective is *aptness*. The shape of the signifier already suggests to the maker of the sign that it is ready to signify the to-be-signified. This is the relation of analogy, which underlies every metaphor. Signs are metaphors, and as all signs are newly made, all signs are new metaphors. What establishes the relation of analogy between signifier and signified (...) is the *interest* of the maker of the sign. This relationship is realised in three ways: first, her or his interest decides what is to be signified; second, he or she decides what is the apt signifier; and third, she or he decides how the sign is made most suitable for the occasion of its communication.

(Jewitt og Kress 2003: 11)

Det lokalt instantierede mode er konstrueret gennem valg fra et potentiale, som altså ikke er et potentiale af preeksisterende (teoretisk abstraherede) monomodes, men snarere et potentiale af alle betydningspotentialer, baseret på det enkelte individs kendskab til og erfaring med det samlede kulturelle potentiale af betydningsressourcer set i lyset af den konkrete kommunikationssituation. Der er således også mulighed for det, van Leeuwen kalder semiotisk innovation, hvor kombinationerne af ressourcerne kan udvikles og udvides, eller der kan tilføjes helt nye ressourcer⁶ (2005: 26).

Der lægges forskellige filtre ind i forhold til forskellige parametre i instantieringen, som alle er socialt betingede og regulerede. Der er således tale om typiske registerforekomster i bestemte kommunikative sammenhænge og genrer, som begrænser valgmulighederne. Der er mulighed for at bryde rammen, være semiotisk innovativ, kreativ og kunstnerisk, men kun til en vis grænse. Overskrides en bestemt grænse, vil ytringen ophøre med at høre inden for det givne register og dermed skiftes filter og forståelsesramme for modtageren. Konventionen for typiske valg er

⁶ De ressourcer, som det enkelte individ har adgang til, er begrænset af de erfaringer, individet har gjort med den semiotiske anvendelse af ressourcer, samt med individets semiotiske kompetencer til at benytte dem.

således bestemmende for hvilke dele af potentialet, der kommunikativt hensigtsmæssigt kan bruges til at instantiere bestemte betydninger. Der kan dog argumenteres for, at visse filtre er rent medierelaterede, idet det er valget af medie, som begrænser de mulige valg. Jeg tror dog, ligesom Kress og van Leeuwen (2001), at også selve valget af medie er socialt reguleret, idet principielt alle medier er tilgængelige, forudsat at individet har de fordrede kompetencer til at benytte det eller økonomiske muligheder for at instantiere det, hvilket igen har sociale konsekvenser.

Jeg vil foreslå en beskrivelse af samspillet mellem modes, som bygger på en opfattelse af, at modes ikke står som det overordnede potentiale, som der vælges fra i instantieringen. Når det socialesemiotiske udgangspunkt forenes med en multimodal teori, kan der indføres yderligere et led i relationen mellem betydningspotentialet og de konkrete realiseringer. Det er således ikke bestemte modes, som aktiveres i samspil i en form for additiv relation, det er heller ikke blot bestemte udvalgte subsystemer fra udvalgte modes, som aktiveres i en (Lemke'sk) intersemiotisk multiplikativ relation. Det er snarere en lang række potentielle subsystemer, som kombineres i bestemte instantierede modes. Netop fordi man taler om, at modes altid er blandede, er det ikke i disse modes, vi finder potentialet, men derimod i et stort bagvedliggende overordnet ressourcepotentiale. De multimodale ytringer er ikke baseret på valg fra systemer i modes, men på valg fra et bagvedliggende mere overordnet og endnu udefineret potentiale, hvorfra det vi hidtil har kaldt modes trækker sine systemer fra.

Dermed opereres med et helt overordnet multisemiotisk potentiale, som kan instantieres i forskellige bestemte kommunikative kontekster. Dette potentiale opfattes stadig ikke som et forudgående system, som præ-eksisterer den praktiske anvendte eller instantierede sprogbrug, men som mængden af den uhyre omfattende samlede benyttelse af ressourcerne i alle kulturelle sammenhænge. Ressourcerne eksisterer kun som funktion af deres kommunikative aktivering og potentialet bliver dermed en fluktuerende størrelse, som eksisterer i kraft af den samlede kulturelle instantiering i betydningsdannelse. Når vi genkender modes, er det fordi, vi genkender en vis mængde instantierede systemer, som plejer at blive instantieret sammen. Dermed er det med andre ord mønstre af samtidige valg, som vi genkender og navngiver som forskellige modes. På denne måde ses modes ikke som det overordnede potentiale, men derimod som en form for typisk semiotisk konstellation af bestemte potentielle subsystemer, som er blevet anvendt på samme

måde i diskursiv praksis i så mange tilfælde, at de med tiden opfattes som autonome (hermetiske) semiotiske systemer. Modes er altså grupperinger af ressourcer, som vi har mødt før anvendt på tilsvarende måder i mange lignende instantieringer, men også i kombination med mange forskellige konstellationer af instantierede semiotiske produkter.

Den dobbelte ressourcetanke bestående af de enkelte modes samt deres multiplum er den sidste reminiscens af det polymodale syn, og jeg antager, at i den nærmeste fremtid vil multimodal teori udvikle sig i retning af et fokus på den instantierede multimodale tekst som et mode, og på de systemer, som er impliceret heri, frem for på hvilke "undermodes" der anvendes.

2.4.6 Multimodal stratificering

All multimodal presentations unfolding in context are like Richard Wagner's conception of an opera as a *Gesamtkunstwerk*, where the different contributions are woven together into one unified performance.

(Matthiessen 2007: 3)

Modes og modalities er i Matthiessens udlægning to forskellige størrelser, hvor modalities er det udtryksmæssige, er modes et indholdsmæssigt begreb omhandlende de grupperinger af systematiske realiseringer af betydning, som abstrakte kategoriseringer er adskilte fra de fysiske former. Matthiessen siger således om modes, at "Since they are more abstract, they can be manifested in different modalities" (Matthiessen 2007: 13). Hermed viser Matthiessen, hvorledes semiotiske funktioner er sammenlignelige på tværs af forskellige instantierede modes, også selvom de realiseres gennem forskellige udtrykspotentialer. Det bliver derfor analytisk essentielt, at betydningen af et system netop ikke nødvendigvis er præcist den samme fra et instantieret mode til et andet, og at de enkelte systemer endda kan antage vidt forskellige metafunktionelle funktioner fra et eksempel til et andet. Derfor er det muligt at sammenligne instantierede modes, men ikke nødvendigvis at overføre systemer og kategorier direkte fra det ene til det andet.

Matthiessen (2007) skitserer den forståelse af multimodal instantiation, som er mest udbredt i den nyeste multimodale forskning. Han beskriver betydningen som et samlet resultat af forskellige udtryksmæssige fremtrædelsesformer (modalities), hvorfor de set "from below" fra udtryksstrataene er adskilte størrelser. Set fra betydningsspektivet "from above" derimod, komplementerer de semiotiske systemer hinanden i en fælles betydningdannelse. Set fra det leksikogrammatiske plan ("from around") ligger selve udfordringen ifølge Matthiessen (Ibid.: 4) i at syntetisere tesen, at betydning set fra oven er forenet med antitesen, at betydningen set fra neden er adskilte systemer. Den teoretiske og deskriptive opgave bliver således at eksplicitere syntesen af hvorledes de komplementære semiotiske systemer integreres og koordineres i denne fælles betydningdannelse (Ibid.: 1-2).

Viewed from below, different semiotic systems thus operate in different realms – that is, in different modalities. But viewed from above, they all operate in the same realm – the realm of meaning. The assumption is thus that differences in modalities within the expression plane *decrease* as we move into the content plane toward the context, where different semiotic systems are integrated as complementary contributions to the making of meaning in context.

(Matthiessen 2007: 2)

Matthiessen argumenterer på denne måde for, at den multimodale betydning er en samlet overordnet betydningseenhed i semantikken, men hvor den semantiske betydning er en helt integreret enhed, er leksikogrammatikken en løsere sammenstilling af betydningssystemer. I direkte forlængelse af ovenstående (2.4.5) vil jeg argumentere for, at de instantierede grammatiske systemer udgør et fælles overordnet grammatisk system. Jeg foreslår dermed også, at de forskellige systemer på de udtryksmæssige niveauer kan opfattes som del af et fælles overordnet mode, hvilket netop skyldes, at den overordnede betydning er et fælles konglomerat af de involverede systemer, og bliver realiseret som resultat af, at alle semiotiske delelementer har givet deres besyv med. Betydningen er ikke blot mere og andet end de enkelte modes lagt sammen, som den seneste multimodale teori har hævdet hidtil, den hidrører slet ikke fra kombinationen af modes. Når de enkelte adskilte modes ikke findes, må betydningen opstå ud af samspillet mellem de instantierede (sub)systemer. Det er naturligvis et komplekst samspil mellem forskellige systemer, men disse er netop fælles om at skabe den overordnede betydning, hvorfor de må

opfattes som en samlet fælles multimodal leksikogrammatik for det instantierede mode.

Matthiessen afviger fra definitionen af et mode i den hidtidige multimodalitetsteori, hvor mode som nævnt ovenfor typisk bliver brugt om hybriden af både fremtrædelsesform (begge strata) og leksikogrammatik og det heraf realiserede semantiske betydningspotentiale. Som Baldry og Thibault præciserer, er "the current focus on both the material dimension and the meaning in a unified and semiotically informed perspective" (Baldry og Thibault 2006: xv). Jeg foretrækker at fastholde, at det jeg kalder det instantierede mode udgøres af alle semiotisk betydende instantieringsvalg på alle fire strata, hvilket vil sige både form og indhold.

2.4.7 Instantiering versus stratificering

I forlængelse af diskussionen af multimodal instantiering vil jeg forsøge at kvalificere beskrivelsen af instantiering som et kontinuum mellem et potentiale, nogle mode-registre og det instantierede mode, finder jeg det produktivt at beskrive instantiering i lyset af stratificering. I den kombinerede model demonstreres, hvorledes multimodal instantiering foregår på forskellige strata. Jeg vil foreslå et afsæt i Kress og van Leeuwens stratificering (Kress og van Leeuwen 2001), som jeg ovenfor præsenterede som den firedobbelte artikulation (2.3.6), Hallidays stratifikation (Halliday 2004) og Matthiessens multimodale stratifikation (2007). Denne sammenligning forekommer blandt andet oplagt, eftersom Kress og van Leeuwen selv refererer til Hallidays stratifikation (2001: 4). Afsættet i disse tilgange er yderst relevant og frugtbar i forhold til beskrivelsen af multimodal instantierings kompleksitet. Kress og van Leeuwens distribution, produktion, design og diskurs minder i nogen grad om Hallidays inddeling af verbalsproget i de fire strata fonetik, fonologi, leksikogrammatik og semantik, men forskellen er naturligvis, at hvor Hallidays stratificering knytter an til verbalsproget, er Kress og van Leeuwens multimodale stratificering orienteret mod den teknisk-praktiske produktion af kommunikative produkter (oftest i elektronisk form). Jeg vil benytte inspiration fra begge og fra Matthiessen i mit forslag til beskrivelsen af multimodal instantiering på forskellige strata.

Beskrivelse af den multimodale instantiering og stratificering kan illustreres med den følgende matrix, hvor instantieringen udtrykkes horisontalt og stratificeringen

vertikalt. Instantieringsaksens midterste område rummer grupperinger af ressourcer set fra potentialet og typer af grupperinger set fra de instantierede modes, idet der både er tale om typiske instantierede systemklynger (moderegistre), men også typisk instantierede enkeltsystemer inden for disse. Med andre ord er det således både valget af system og valget af kombinationen, som er en del af kategorien.

	Potentiale	Typer	Det instantierede
←Stratificering→	Betydningspotentiale	Betydningstyper	Instantieret betydning
	Leksikogrammatisk potentiale	Leksikogrammatik-typer	Instantieret leksikogrammatik
	Formsystempotentiale	Formsystemtyper	Instantieret formsystem
	Formpotentiale	Formpotentialetyper	Instantieret form

←Instantiering→

Figur 2.4.7: Model over multimodal stratificering og instantiering

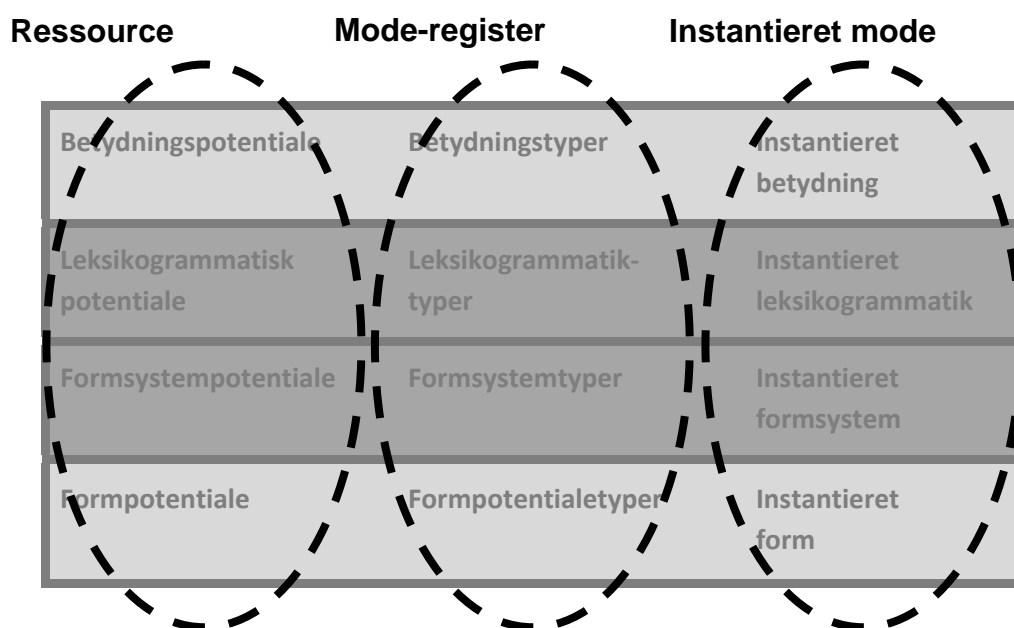
Det nederste stratum i Hallidays beskrivelse (fonetik), udgør som ovenfor nævnt interfacet til de rent fysiologiske muligheder for at forme betydning fysisk ved hjælp af for eksempel stemmelæber, mund, læber og tunge. Det svarer til de rent mekaniske begrænsninger på det givne medie, som i dette tilfælde er taleorganet. I en bredere og mere generel multimodal kontekst er det de rent fysiske muligheder og begrænsninger i forhold til et hvilket som helst instantieret valg. Midt imellem det fysiske mulige potentiale (*formpotentiale*) og den konkrete instantiering (*instantieret form*) ligger kategorier af typer af fysisk-tekniske eller fysiologiske instantieringer. Hermed bliver definitionen af distribution og medievalg en smule anderledes end hos Kress og van Leeuwen, men er i tråd med deres tilgang, idet de ses som det, man kunne kalde *formpotentialetyper*. De valgte instantieringer relateres således til de forskellige typer af fysiske instantieringsmuligheder. Kress og van Leeuwens

produktionsstratum kan sammenlignes med Hallidays fonologistratum, hvilket vil sige en slags stratum for formsystemerne. I resourceenden af instantieringsaksen ligger det man kunne kalde *formsystempotentialet*, hvilket vil sige alle de mulige systematiseringer af formen, og i den anden ende af instantieringsaksen ligger det *instantierede formsystem*, hvilket er de systemer, som er udvalgt i det konkrete realiserede mode. På midten af skalaen ligger forskellige *formsystemtyper*, som typisk ses anvendt i bestemte givne sammenhænge. Dette stratum rummer det nærmeste, man kommer på det, Matthiessen benævner 'modalities' (2007) opfattet som form(system)potentiale, men sondringen mellem instantierede "modalities" og "modalities-kategorier" er ny i forhold til hans beskrivelse. Designstratummet hos Kress og van Leeuwen er der, hvor planlægningen af kommunikationens udformning finder sted. Her foregår således skabelsen af det strukturelle blueprint for produktionen af det kommunikative produkt, og det er dermed stratummet for de designmæssige valg, som så at sige planlægger de realiserede udtryksmæssige valg. Design kan sammenstilles med Hallidays leksikogrammatik, hvor man også kan sige, at den overordnede kommunikative strategi lægges for, hvordan den semantiske betydning skal realiseres. Jeg vil argumentere for, at det er meningsfyldt at anskue de leksikogrammatiske realiseringer af betydningen som blueprint for den fysiske udformning af det kommunikative produkt. Dermed er leksikogrammatikken den mentale systematisering og kategorisering af betydningspotentialet på samme måde, som fonologien er systematiseringen af det fysiologiske potentiale. I min udlægning af multimodal stratificering og instantiering, instantieres elementer fra de overordnede multimodale leksikogrammatiske ressourcer (*leksikogrammatisk potentiale*) i den konkrete tekst, som *instantieret leksikogrammatik*, hvilket skaber et yderst komplekst samspil mellem grammatiske systemer. De instantierede leksikogrammatiske systemer skal ses i relation til de typiske instantieringer af konstellationer af grammatiske systemer (*leksikogrammatiktyper*). Hallidays "semantik", Kress og van Leeuwens "diskurs" samt Matthiessens "meaning" er strata for netop betydningen. Betydningsstratummet er brændpunktet for betydningdannelsen, og som sådan er dette stratum influeret af både valget af *instantieret betydning* fra et overordnet *betydningspotentiale* set i lyset af typiske *betydningstyper*, af kontekstens betydningdifferentiering og af betydningen af de enkelte instantieringsmæssige valg på de enkelte øvrige strata. Jeg er således enig med Kress og van Leeuwen i, at valg inden for alle områder har betydning, både valg af former, formsystemer, leksikogrammatik og semantiske valg, men jeg vil med Matthiessen argumentere for, at betydningens overordnede domæne er det fjerde stratum. Dette er dog ikke nødvendigvis et paradoks, idet valg under alle strata og

også af kontekst, situationel kontekst og kulturel kontekst er betydende og har således indflydelse på betydningsstratummet. Betydningen er resultatet af hele instantieringskomplekset, som er udgjort af valg fra resourcepotentialer på alle strata, og det er hele komplekse betydende valg, som fortættes i betydningsdannelsen.

2.4.8 Afrunding

Som afslutning på dette kapitel kan jeg præsentere den forståelse af mode, mode-registre og ressourcer, som jeg finder mest produktiv i forhold til multimodal teori. Mode er i denne forståelse alle de instantierede ressourcer i en kommunikation, hvilket vil sige både form, formsystem, leksikogrammatik og betydning, som hidrører fra hver sin resourcekategori, og skal ses i lyset af de forskellige typer af instantiering, som mode-registrene udgør. Disse forhold lader sig beskrive visuelt således:



Figur 2.4.8: Ressource, Mode-register og Instantieret mode

Når betydningsdannelsen ikke er resultatet af kombinationen af betydning fra pre-eksisterende monomodes, men faktisk sker i selve kombinationen af semiotiske systemer, må deskriptionen også være multimodal. Problemet er så blot, at der endnu ikke findes overordnede grammatiske beskrivelser af de komplekse kommunikationssammenhænge al kommunikation udgør, og at betydningen opstår i de enkelte instantieringer af betydningsbærende elementer, som skifter fra et tilfælde til det næste. Derfor står beskrivelsen af de komplekse sammenspil af systemer, som instantieres af et overordnet potentiale, øverst på dagsordenen i multimodal teori (Baldry og Thibault 2006: xvi).

Den kompleksitet som bliver resultatet af en multimodal tilgang til kommunikation bliver ikke meget større, end den opleves i levende billeder. Levende billeder har ikke været genstand for mange udfoldede teoretiske undersøgelser inden for det socialesemiotiske multimodale paradigme endnu, hvilket kan skyldes, at kompleksiteten af de levende billeders kommunikation er så høj, at det har været for komplekst et emne at nærme sig i de første (visuelle) applikationer af en lingvistisk teori. Eftersom kompleksiteten netop er et grundvilkår for multimodal teori, er de levende billeder et af de bedste tekstområder at undersøge, når denne kompleksitet skal håndteres teoretisk. Levende billeder har været genstand for flere semiotiske tilgange, men fokus i disse ligger typisk over det næranalytiske "sætningsniveau", som jeg argumenterer for, at multimodal socialesemiotik teori især kan bibringe nyt.

2.5 Levende billeder

I dette kapitel vendes fokus mod de levende billeder som overordnet teoretisk undersøgelsesfelt inden sidste del af afhandlingen, hvor jeg gennem deskriptionen udfører grundige nærundersøgelser af socialesemiotisk multimodalitet som ramme for udførlig deskription af væsentlige dele af levende billeders betydningspotentiale.

2.5.1 Definition

Fra et teknologisk perspektiv er levende billeder optagelse og fremvisning af en række stillbilleder efter hinanden med en høj nok frekvens til, det perciperes som et kontinuert billede med mulige bevægelser og ændringer over tid. For at bevægelser i dette billede opfattes som sammenhængende skal der som minimum vises 12-16 billeder per sekund. Hvis hurtige bevægelser skal opleves optimalt jævne og uden små spring skal frekvensen være endnu højere (Bordwell & Thompson 1994: 452). Film har således en frekvens på 24 billeder per sekund, europæisk tv (PAL og SECAM) en frekvens på 25 billeder per sekund og Nordamerikansk tv (NTSC) en frekvens på 29,97 billeder per sekund (Brownlow 1980). Levende billeder (og andre lyskilder) med en frekvens på under 30-40 billeder per sekund vil dog fremstå blinkende (flickering), hvorfor det er nødvendigt at have en endnu højere "blinkfrekvens". Eftersom det ikke er nødvendigt at optage flere billeder per sekund for at opnå en flydende bevægelse, opnås de nødvendige antal "blink" i praksis ved at vise hvert enkelt billede to gange. I film er fremviseren således indrettet, at hvert billede vises to gange, hvilket giver en frekvens på 48 billeder per sekund, og i tv deles billedet i to "halvbilleder" (fields) bestående af hver anden linje (1,3,5 osv), efterfulgt af den anden halvdel (linie 2, 4, 6 osv.) (Zettl 1990: 262-64).

Levende billeder betegnes og defineres ofte som *moving images*, hvilket bundes i en definatorisk vægtning af den udtrykte bevægelse i billedet. Bevægelser i billedet anses i denne tilgang som den helt centrale og væsentligste forskel på stillbilleder og levende billeder. Der forekommer dog ændringer i levende billeder, som ikke er af spatial bevægelsesmæssig art, hvilket for eksempel kan være ændringer i farvetone, lys, eller opståede elementer, hvorfor jeg vil argumentere for, at der skal fokuseres

på mere end bevægeligheden i levende billeder. Gibson definerer et billede som "a surface that always specifies something other than what it is" (1986: 273), et "delimited optic array arrested in time" (Ibid.). Gibson kalder det levende billede, som det ses i film- og videotekster, for "the progressive picture" (Ibid.: 302). Han pointerer, at det progressive billede ikke er defineret gennem bevægelse, sådan som den ofte anvendte vending "moving images" antyder, men derimod gennem "change of structure in the optic array" (Ibid.). Således er det levende billede for Gibson defineret ved visuelle forandringer i modsætning til stillbilledet, som er uforanderligt. Baldry og Thibault (2006) vælger i lighed med andre multimodale teoretikere (O'Halloran 2004, Lim Fei 2004) at følge Gibson, og benytte en terminologisk og definatorisk sondring mellem *statiske billeder* og *dynamiske billeder*, som forekommer mere præcis end sondringen mellem "stills" og "moving images". Definitionen bag dynamiske billeder favner således også ændringer af ikke-spatial art, men den favner ikke levende billeder, hvor der ikke udtrykkes forandringer, men tværtimod stilstand.

Det levende billeder adskiller sig ikke udelukkende rent definatorisk fra stillbilleder¹ ved de strukturelle forandringer i levende billeder, eftersom et levende billede sagtens kan være fuldstændig statisk uden nogen form for forandringer, sådan som det for eksempel ses i grafiske programskilte og oversigter. Til gengæld er det helt centralt, at der *kan* være forandringer i levende billeder, og disse forandringer muliggøres først og fremmest af, at levende billeder har et tidsforløb. Den væsentligste forskel mellem stillbilleder og levende billeder er tilføjelsen af dimensionen *tid*, og således vil jeg argumentere for, at levende billeder først og fremmest defineres ved deres temporale udstrækning og begrænsning. Dermed skærpes Gibson samt Baldry og Thibaults definitioner til, at levende billeder er et delimited optic array udspændt i tid, svarende til billeder udspændt i tid².

Jeg vil foreslå en definition af levende billeder, som bygger på Gibson samt Baldry og Thibault. Gibsons vægtning af forståelsen af en flade, som udtrykker noget andet og

¹ Når jeg i denne sammenhæng benytter de lidt problematiske termer *stillbilleder* og *levende billeder* er det først og fremmest af rent forståelsesmæssige årsager, eftersom sondringen dynamisk over for statisk ofte har været anvendt inden for de enkelte modes, altså om statiske eller dynamiske stillbilleder, baseret på for eksempel kompleksitet eller anvendelse af diagonalgående linjer og aktive versus passive processer.

² Man kunne overveje at anvende termen *tidsbilleder* på dansk, hvilket jeg dog ikke har valgt i denne sammenhæng, fordi den typisk har været anvendt til historiske litterære værker og dokumentarprogrammer.

mere end den er, understreger todimensionaliteten, og at der er tale om delimited optic array, svarende til visuelle semiotiske stimuli. Forskellen mellem stillbilleder og levende billeder er at afsenderen kontrollerer tiden i forbindelse med de semiotiske stimuli i levende billeder. Hertil er der i kraft af den temporale udstrækning af de levende billeder mulighed for at instantiere dynamiske ændringer, hvilket jeg benævner *alternationer* nedenfor. Derfor vil jeg foreslå følgende definition af levende billeder:

Potentielt dynamiske todimensionelle visuelle semiotiske stimuli udspændt i tid.

og stillbilleder i forlængelse heraf:

Todimensionelle visuelle semiotiske stimuli uden potentiel dynamik.

2.5.2 Alternationer

Implikationerne af udvidelsen med tidsdimensionen er mange og mangeartede. Der bliver således, som nævnt ovenfor, blandt andet mulighed "transformations in the (delimited) optic array – magnification, diminishment, nullification, deletion, movement, accretion, addition, slippage, substitution" (Baldry & Thibault 2006: 228). Ud over at udtrykke bevægelser er der således blandt andet mulighed for at knytte lyd til billederne, for at skabe rytmiske forløb i lyd og/eller billede, for at lade elementer opstå og forsvinde, for at sammenstille levende billeder over tid (montage), for at ændre modtagerposition, for at ændre organiseringen af elementerne i fladen eller for at skifte fokus. Fælles for alle disse og som grundlæggende vilkår ligger netop den ovennævnte mulighed for forandringer. Disse forandringer kan foregå inden for et hvilket som helst system, som er instantieret i den givne tekst, som det levende billede udgør (en del af). Forandringer over tid inden for et system i levende billeder kalder jeg *alternationer*. En alternation er således et skifte i systemisk værdi for et enkelt instantieret system, ligesom det også kan være ændringer i selve instantieringen, altså om et system er instantieret eller ej. Et eksempel på en instantieringsalternation kan være den berømte scene fra Spielbergs *Schindlers List* (1993), hvor en lille pige i en meget rød frakke pludselig træder tydeligt frem i en ellers sorthvid film. I det meste af filmen er systemet farve således ikke instantieret, men i netop denne scene instantieres det, hvilket er en alternation.

Alt kan teoretisk set forandres over tid i levende billeder, hvorfor ethvert system i sin grundform er dynamisk. I stedet for at fokusere på, hvilke tekniske produktionsmæssige ændringer, der foretages, eller hvilke formelle forskelle det skaber, er det væsentligere at forsøge at beskrive, hvilke betydningsmæssige forandringer alternationerne medfører. En værdi inden for et bestemt system kan beskrives tilsvarende stillbilledet, ligesom den værdi der opnås med alternationen også kan, men selve alternationen har også betydning i sig selv. Det at overgå fra en tilstand til en anden har semiotisk betydning, som kan sammenlignes med andre alternationer eller fravalget af alternationer. En alternation kan være subtil eller radikal, den kan være autonom, eller den kan foregå samtidig med andre alternationer. En alternation kan være konstant og foregå gennem hele det levende billede fra start til slut, som for eksempel hvis en indstilling består af én lang panorering, hvor begyndelsen af bevægelsen og afslutningen af bevægelsen ikke er med i indstillingen. Alternationsfrekvensen og alternationsdensiteten fortæller, hvor dynamiske og foranderlige de levende billeder er på bestemte tidspunkter. Hvis der er sammenfald af mange alternationer samtidig, i kontrast til tidligere, kan der for eksempel være tale om en overgang fra et levende billede til et andet (se nedenfor). Tilsvarende er alternations-timing i forhold til andre alternationer i det levende billede et væsentligt betydende valg. Den rytme, som oprettes gennem forskellige regelmæssige saliente alternationer, kan skabe et temporalt udstrakt mønster (se 3.1.11 og 3.2.8), som de enkelte alternationer kan relateres til. Således kan en alternation ligge samtidig med rytmeslaget eller synkopere rytmen. Synkoperede alternationer påkalder sig ekstra opmærksomhed, fordi de bryder et mønster, hvilket kan virke abrupt eller afvekslende. Alternationer, kan placeres lige på selve taktslaget, hvilket understreger slagets vægt og giver en fornemmelse af stabilitet og kontrol, men kan også virke tunge og bastante. Ligger alternationen en lille smule før slaget, giver det en accelererende og let rytmisk fornemmelse, men kan også opfattes som hektisk eller stressende, og ligger alternationen lige lidt efter slaget, giver det en tungere decelererende rytmisk fornemmelse, hvilket kan virke tilbagelænet roligt og afslappet, men også kan virke forsinket, tøvende eller sløvt.

Principielt er programskiltet mellem to udsendelser på tv lige så langt fra stillbilledet, som en kaotisk indstilling fra en actionfilm er det. At der er få alternationer, gør ikke billedet til et "næsten still". Det er snarere en form for roligt levende billede, hvor der er fokus på eksistens og relation frem for på handling (se 3.1.8). Dermed kan et frosset levende billede godt være et relativt markeret valg i bestemte kontekster,

hvor det kan virke som en opbremsning i det narrative flow. Af samme grund er det ofte den form som anvendes i pausebilleder, og ved overgange mellem programmer. Der anvendes dog i de senere år animerede pausebilleder og programskilte, som signalerer mindre decideret stilstand, men snarere nedsat intensiteten, mens flowet stadig er i gang. Hvor der anvendes billeder i grafikken, er der oftest tale om stillbilleder, som måske er uddraget fra programmer, hvilket til dels kan skyldes de tekniske begrænsninger, men også er sat ind for at adskille pausen fra programmerne. Det dynamiske aspekt i pausebillederne er øget, efter det ikke længere er et teknisk problem at afvikle video som en del af pausegrafikken, men de anvendte videoklip er ofte modaliseret på en sådan måde, at de skiller sig ud i forhold til programmernes billeder. Her kan være tale om forskellige beskæringer, farvelægning eller måske slowmotion (se 3.3.11 om modalitet).

De enkelte systemer og deres potentielle alternationer belyses under de enkelte metafunktioner (se del 3 nedenfor). Der kan således ses ideationelle alternationer såsom skifte i participanters eksistens, relation, indbyrdes hierarki, processer og omstændigheder. Der kan blandt andet ses tekstuelle alternationer i horisontal, vertikal og dybdemæssig organisering, i saliensstruktur og i kohæsion. Af interpersonelle alternationer kan der for eksempel ses ændringer inden for repræsenteret henvendelsesform, kommunikationsrelation, involvering, magtrelation, modalitet, stemning og subjektivitet.

2.5.3 Teknologisk og semiotisk innovation

Det levende billede er en forholdsvis ung kommunikationsform idet det først i slutningen af 1800-tallet blev teknisk muligt at fremvise fotografiske billeder med høj nok frekvens til at få det til at fremstå som levende billeder. Allerede i 1826 opfandt Claude Niépce fotografiet, som blev eksponeret over flere timer på store glasplader (Bordwell & Thompson 1994: 452). Selvom denne optageform blev forbedret over de følgende årtier, så kortere eksponeringstid blev mulig, var det stadig ikke teknisk muligt at skifte glaspladerne i et højt nok tempo til at skabe levende billeder. I 1882 introducerede Kodak celluloidfilmen med tilhørende fremføringsmekanismer, som muliggjorde optagelsen og fremvisningen af levende billeder (Ibid.: 453). Den væsentlige grad af teknologisk innovation, som inden for de sidste hundrede år har fundet sted inden for de medier, som bærer levende billeder, har medført en tilsvarende semiotisk innovation, når de nye udtryksmuligheder finder kreativ an-

vendelse. Den teknologiske udvikling beskrives som ovenfor nævnt af social-semiotikere som en løbende semiotisk demokratiseringsproces, hvor flere får adgang og mulighed for at udtrykke sig inden for de enkelte medier.

Fra begyndelsen har levende billeder i form af film været kendetegnet ved at være et omkostningsfuldt medie, som kræver høj teknologisk ekspertise. Omkostningerne ved at producere levende billeder var betydelige i de første år, og de er hvad spillefilmen angår generelt steget støt frem til i dag, selvom der har været forskellige low-budget-strømninger over årene³. Produktion af levende billeder er en bekostelig affære, blandt andet fordi selve udstyret er dyrt at anskaffe, men også på grund af det store mandskab, som kræves for at skabe en film. I de første pionerår konstruerede og udviklede filmskaberne selv kameraet og tilbehør (blandt de første var Edison og Lumièrebrødrene i årene op til og efter århundredeskiftet), men selvom udstyret efterhånden blev masseproduceret krævede både kameraet, råfilmen og fremkaldelsen en vis økonomi (Bordwell & Thompson 1994: 454). Samtidig med kameraets konstant tekniske udvikling steg de produktionsmæssige ambitioner, og efterhånden blev det nødvendigt at have store økonomisk stærke produktionsselskaber. De kunne således producere spillefilm og forestå fremvisningen, som blandt andet kræver biografer med fremvisere, lærred, siddepladser og mørklægning. Med tonefilmens fremkomst i slutningen af 1920'erne blev produktionsteamet udvidet væsentligt med lydteknikere og designere, og der krævedes yderligere udstyr til lydoptagelse, postproduktion og afspilning af lyden⁴. Dette var med til at grundlægge filmselskabernes magtposition og herunder blandt andet Hollywood-systemernes dominans (Ibid.:455).

Udbredelsen af tv og mulighederne for livetransmission fra efterkrigstiden udvidede levende billeder som semiotisk område, og den nye måde at vise billeder ved hjælp af et billedrør frem for projiceret på et lærred gav mulighed for en anden kommunikativ kontekst, idet de levende billeder blev bragt ind i de private stuer, hvor den mindre tv-skærm kunne beskues når som helst uden mørklægning. Som delvis teknologisk og kunstnerisk innovation og muligvis modtræk mod fjernsynets fremkomst udvikledes filmens tekniske potentiale løbende med blandt andet vidvinkel, scope-bredformat og dybdefokus, hvorved det blev muligt at komponere billeder på nye måder, som ikke lod sig gøre på tv-formatet (Bordwell & Thompson 1994: 203).

³ One man documentary film og Dogmebølgen som eksempler på nogle større lavbudgetstrømninger.

⁴ Lydoptagelserne stillede også krav til dæmpning af kameraets støj, hvorfor kameraet blev både større og tungere igen.

Udviklingen af cinemascopeformatet og vidvinkeloptikkens markant øgede dybdefokus åbnede muligheder for en dyrkelse af andre æstetiske kompositionelle virkemidler end montagen og nærbilledet. Det brede format, kombineret med den større dybdeskarphed gjorde det muligt at lave langt mere komplekse kompositioner hvor dybden i billedet var benyttet ligesom det gjorde det muligt at rumme større kompositioner, med skiftende fokus. (Ibid.) Dermed kunne omgivelserne til de væsentlige partcipanter få en mere fremtrædende rolle i de enkelte indstillinger uden deciderede indklip af konkrete elementer fra omgivelserne, men gennem deres placering i nærheden.

Det bærbare filmkamera var en væsentlig opfindelse, som muliggjorde en langt billigere produktion af film, hvilket især blev startskuddet til en væsentlig dokumentarisk produktion⁵, men også blev et væsentligt værktøj hos filmmagere inden for blandt andet La Nouvelle Vague i slutningen af halvtredserne og starten af tresserne (Bordwell & Thompson 1994: 480-1). Det bærbare kamera var første drastiske skridt i retning af en semiotisk demokratisering af de levende billeder, som blev fulgt op af smalfilmkameraet og siden hjemmevideokameraet og mobiltelefonkameraet. Offline computereditering udvidede det semiotiske potentiale i væsentlig grad, og selvom forskellige effekter som colourgrading, keying og transitions var muligt før, blev det nu let at tilføje billeder effekter og filtre, samtidig med at helt nye former for billedbehandling blev mulig. Computergrafik og 3d-animation gav senere udfoldede muligheder for at skabe artificielle elementer i billederne. I dag kan alle erhverve sig forskellige former for 3d-software og animere tredimensionelle objekter. Mobiltelefoner kan i dag optage video, så de fleste i princippet kan optage levende billeder når som helst, og distributionen af dem kan foregå som MMS, eller uploades på for eksempel YouTube.com eller på private hjemmesider når som helst og i princippet deles med tusinder af mennesker øjeblikkeligt. High-definition tv, Blu-ray, og surroundlyd har nærmet oplevelsen hjemme i stuen til biografoplevelsen, og i kombination med high-definition hjemmevideokameraer har mange i princippet mulighed for at producere levende billeder af meget høj kvalitet. Produktion af levende billeder kræver ikke længere højt specialiserede håndværksmæssige kvalifikationer, men blot alment tilgængeligt teknologisk udstyr, som de fleste kan betjene. I de senere år er selv mere avancerede filmtekniske manipulationer af

⁵ Dette har også blandt andet medført udviklingen af en bestemt æstetik, hvor grovkornede sorthvide billeder har en grundlæggende realisme betydning.

billeder blevet tilgængelige for alle, da nyere hjemmecomputere er i stand til at processere selv komplekse billedbehandlinger.

Zettl (1990) giver et af de mest ambitiøse bud på en beskrivelse af de levende billeders udtryksmæssige potentiale, som er direkte baseret på de produktionstekniske muligheder. Zettl beskriver en forholdsvis fastlåst formel relation mellem udtryks-potentialet og betydningspotentialet, som ligger et stykke fra den socialsemiotiske tilgang, men hans tilgang er til gengæld i høj grad systemisk, og han søger større indsigt gennem at beskrive potentialet for levende billeder. I forbindelse med produktion af levende billeder opereres ofte med en inddeling i tre overordnede bearbejdningsniveauer, som er tæt knyttet til teknologien og de produktionsmæssige processer, nemlig iscenesættelse, optagelse og postproduktion (Larsen 2003: 173). Første bearbejdningsniveau er designet af mise-en-scene, hvilket er det, der er foran kameraet. Producenten beslutter hvilke elementer, der skal bringes foran kameraet, og på hvilken måde de skal se ud. Andet niveau drejer sig om de optagetekniske valg af blandt andet brændvidde, blænde, beskæring, vinkel og kamerabevægelser. Postproduktionen af billeder og lyd er tredje niveau, hvor man i editering, efterbehandling og effekter sætter de rå optagelser sammen til det endelige værk. Det er ofte hensigten, at alle tre produktionsniveauer skal være usynlige for beskueren, hvorved de smelter sammen i fortællingens højere enhed (Ibid.). Denne opfattelse vidner efter min mening om et udtalt afsenderfokus, som baseres på høj grad af teknisk indsigt. Modtageren har som oftest ingen mulighed for i praksis at skelne, hvorvidt et element hidrører til det ene eller det andet bearbejdningsniveau. For eksempel er det ofte i praksis ikke muligt at høre om en lyd er til stede i optagelses-situation eller om den er tilført i postproduktionen, eller se om en beskæring er udtryk for et kamerateknisk valg eller et resultat af postproduktion. Den multi-modale socialsemiotiske tilgang vil være givende i forhold til dette, eftersom der er fokus på både afsender og modtager gennem teksten som semiotisk produkt. Det udtryksmæssige potentiale favnes i stratificeringen og relateres til det indholdsmæssige i lyset af konteksten.

2.5.4 Sprog eller kunst

Helt fra de levende billeders første år var der to grundlæggende modsatrettede målsætninger med at producere de levende billeder. Den ene at dokumentere virkeligheden, som den er, den anden at fremføre iscenesatte hændelser. Lumière optog

således flere dagligdagshændelser ude i "virkeligheden", mens Edisons studie fortrinsvis optog kontrollerede fremførelser af kendte personligheder, som optrådte for kameraet (Bordwell 1993: 452-455). En central teoretisk diskussion, som har pågået gennem store dele af filmteoriens historie, er om filmen er sprog eller kunst. Blandt de russiske formalister er Pudovkin og Eisenstein de første, der eksplicit formulerer tilgangen til film set som sprog, og baseret på Kuleshov og Timochenko's tidlige undersøgelser, afprøver de gennem sammenligninger med verbalsproget muligheden for at opbygge filmens grammatik (Agel 1972: 74). Eisenstein sammenligner filmsproget med fjernøstlige skriftsprog (Ibid.: 101), hvor man kan kombinere to skrifttegn med egen betydning til et tredje og mener dermed, at det netop er det, der sker i montagen, hvor de enkelte indstillinger bliver til tegn på linje med skrifttegnene. Arnoux siger, at filmen er et billedsprog med eget ordforråd, syntaks, bøjning, vedtægter og grammatik (Ibid.: 102). Bresson mener, at film ikke er et skue, men en skrift (Ibid.: 103), og Morin siger, at filmen er en kinæstesi, "en rå drivende kraft af følelsesbetonet meddelagtighed, en fremkaldelse af logos. Bevægelse bliver rytme og rytmen bliver sprog. Fra bevægelse til kinæstesi og tale" (citeret i Agel 1972: 109).

Montagen er helt central hos de russiske formalister, som anser den som filmens eneste sprog, hvor betydningen udelukkende er hjemmehørende i sammenstillingen af indstillinger. Pudovkin siger i *Film Technique* (1929), at

Klipningen er filminstruktørens sprog. Ligesom i det talte sprog, således i klipningen: der er et ord – et stykke eksponeret film, billedet; og en sætning – kombinationen af sådanne stumper.

(citeret i Kjørup 1975: 27)

Pudovkin og Eisenstein diskuterer om montagen af indstillinger skaber sammenkædning eller sammenstød mellem disse. For Pudovkin svarer montagen til at sammensætte filmiske mursten, som tilsammen skaber filmiske sætninger. For Eisenstein er montagen stærkest, hvor indstillingerne ikke passer harmonisk sammen, men "Det punkt hvor der ved sammenstødet mellem to givne forhold opstår en tanke." (Kjørup 1975: 28). Hvor Pudovkin mener, at montagen skaber en udvikling af en ide, og at filmkunsten derfor har en overvejende episk funktion, mener Eisenstein, at montagen i høj grad er et mere dramatisk princip (Agel 1972: 83). Sondringen er for dem begge, at den enkeltstående indstilling ikke har en autonom betydning, men først får sin endelige betydning (funktion) i montagen med

andre indstillinger. Instruktøren nedbryder den umiddelbare virkelighedsgengivelse gennem billedkomposition og montage. Herfra opbygges en selvstændig virkelighedstolkning, og når indstillinger klippes sammen, skabes derfor et nyt spatio-temporalt univers, som ikke svarer til det optagne tid og rum, men er defineret af montagen af billederne⁶. Indstillingerne skal ses i den (kotekstuelle) sammenhæng de anvendes i, og betydningen af den enkelte indstilling er først endelig, når den sættes i forhold til de andre (Agel 1972: 74). Eisenstein opgiver siden at anvende begrebet "kollision", men taler i stedet om, at sammenstillingen af to filmelementer af en hvilken som helst art, skaber et nyt koncept, en ny kvalitet, opstået ud af netop sammenstillingen (Tudor 1974: 32). Den multimodale socialesemiotik ligger i direkte forlængelse af Eisensteins opfattelse, hvor der som nævnt ovenfor både skal tages højde for forskellige kotekstuelle og kontekstuelle relationer samt samspillet mellem forskellige betydende valg inden for de enkelte systemer.

Hvor filmen ofte i høj grad har været anskuet som et håndværk og i stigende grad en industri, ser impressionisterne derimod filmen som kunst. Det er kunstnerens mulighed for at udtrykke følelser, og dermed er filmkunsten sin egen kunstform, adskilt fra litteratur og teater. I blandt andet den franske impressionistiske film bliver filmen set som kunst fuldt på linje med poesi, malerkunst og musik (Bordwell & Thompson 1993: 463). Det kunstneriske potentiale ligger ifølge impressionisterne i at lade fortællingen repræsentere karakterernes indre følelser så tæt som muligt frem for at fokusere på de ydre fysiske handlinger. Impressionisterne manipulerer som de første udtalt med plot-tiden og subjektivitet i filmen i form af flashbacks, drømme, fantasier og mentale tilstande, og de udvikler nye kinematografiske virkemidler til at bibringe disse indre billeder, hvilket indbefatter maskeblænder, iris og dobbelt-eksponeringer, point-of-view-klip, defokusering eller rulning af kameraet, samtidig med at de anvender rytmisk editering med for eksempel accelererende frekvens ved øget plotmæssig dramatik. De introducerer ligeledes det bevægelige kamera, for at repræsentere subjektets bevægelser (Bordwell & Thompson 1993: 463).

Balazs fremhæver nærbilledet, som adskiller filmen fra teatret og giver den lyrisk præg med nærhed og isolation. "Mikrofysiognomien" i de bittesmå ansigtstræk, vi normalt ikke kan se med vores øjne på samtaleafstand, giver adgang til personernes sjæleliv i en grad, der ligger langt ud over, hvad virkeligheden tillader. Balazs andet

⁶ Kuleshovs udførte i 1920 flere forsøg med at sammenklippe en række indstillinger, optaget i russiske bykvarterer, med en indstilling med det hvide hus på en sådan måde, at beskueren opfattede det afbildede som en del af samme fysiske (beskrevne) rum (Agel 1972: 74).

vigtige fokus er på montagen, som han kalder "poesiens saks" (Agel 1972: 66), som sætter rytmen, sørger for kontinuitet og bestemmer, hvornår de følelsesfulde nærbilleders udtryk skal udspilles. Nærbilledet og montagen er på hver deres måde en opdeling af virkeligheden, hvilket for Balaz (ligesom Pudovkin) netop er dens skabende kunstneriske karakter. Det er et af de væsentligste træk ved filmens orkestrering, at kameraet kan bevæges rundt til forskellige positioner i løbet af en scene. Hermed kan kunstnerens subjektive personlighed udtrykkes i valget af blik på virkeligheden, og hvert valg af vinkel er en stillingtagen til det udtrykte (Agel 1972: 68). Således findes der ikke nogen form for ren filmisk objektivitet, idet enhver indstilling i kraft af valgene i indstilling og montage udtrykker en bestemt opfattelse af verden (Agel 1972: 69). Arnheim viderefører Balaz' tanker om filmen som kunstart og fremhæver, hvorledes den kan fokusere på psykologiske problemer. Arnheim mente ligesom Pudovkin og Balaz, at filmens kunstneriske karakter ligger netop i forskellen mellem de virkelige hændelser og reproduktionen af dem. Disse forskelle opregner han ud fra stumfilmen til: begrænsning i rumlig dybde, mangel på farver, belysning, beskæring, afstand fra objektet, den manglende rumlige og tidlige kontinuitet, samt reduktion af den sensoriske aktivitet til optiske elementer. Reduktionen, for eksempel fra tredimensionel virkelighed til todimensionel repræsentation, ses som noget æstetisk produktivt (Agel 1972: 89). Dermed er enhver indstilling (i sig selv, også uden montagen) et kunstnerisk produkt, som er forskelligt fra virkeligheden. Den multimodale socialesemiotik deler i høj grad denne opfattelse, hvor de levende billeder ses som (kunstneriske) reproduktioner af eller om virkeligheden skabt af valg fra et potentiale bestående af for eksempel afstand, beskæring og vinkel (se del 3).

1940'ernes neorealisme opponerede mod opfattelsen af filmbilledet som sprog, og de afviser, at montagen er et specifikt sprogligt eller grammatisk hjælpemiddel for filmen. Bazin står sammen med Kracauer helt centralt i den nye retning af filmskabere og teoretikere, som mere eller mindre forkastede montagen som filmens monopol på filmsprogets virkemidler. Montagen var for Bazin et nærmest vulgært virkemiddel, som "tvinger instruktøren til at sønderdele virkeligheden" (citeret hos Agel 1972: 109). I særdeleshed Eisensteins (kollisions)montage er for Bazin en alt for udtalt styring, der fratager beskueren muligheden for selv at bruge sin opmærksomhed til at undersøge indstillinger ud fra en kommunikativ kompleksitet og flertydighed, som svarer mere til virkeligheden. Den multimodale socialesemiotik er helt enig med neorealismens opfattelse af, at de levende billeders betydningspotentiale består af væsentligt mere end blot montagen af indstillinger, men selve det realistiske dogme er væsentligt mere problematisk.

Filmen bør for neorealisterne være realistisk, åben og neutral uden nogen påfaldende klipning. På denne måde skal filmen forsøge at vise virkeligheden, som den er. Bazin og Kracauer modstiller således den formalistiske og den realistiske tendens i film. Den realistiske tendens modsiger den klassiske filmteori ved i stedet at ville vise hele situationer, gerne uklippet eller i få hel- og halvtotale med kamerabevægelser, hvilket blandt andet kaldes "dybdefokus-teknikken" eller "den realistiske stil". Disse opfattelser muliggøres naturligvis af den samtidige teknologiske udvikling. Ifølge neorealisterne har det fotografiske sprog intet sprogsystem, det har blot en umiddelbar betydning som virkelighedsgengivelse, altså nærmest indeksikalske spor af virkeligheden. Bazin betragtede filmen som "den fotografiske objektivets fuldbyrdelse i tiden" (Agel 1972:110), og han mente, at med filmen var det for første gang muligt at skabe et billede af den ydre verden uden menneskets skabende mellemkomst (Ibid.:111). Dette beror på en grundlæggende opfattelse af fotografiet som udgangspunktet for de levende billeder. I fotografiet griber mennesket ikke ind, men objektivet får beskueren til at se virkeligheden, som den i sin flygtighed ikke kan opfattes med egne øjne, men med en opmærksomhed på virkelighedens detaljer. Filmen er således den ultimative form for virkelighedsgengivelse, hvor tiden også inddrages. Ud over teorierne om fotografisk realisme mente Bazin også, at filmskaberens gennem den særlige dybdefokusæstetik og bredformatet skal forsøge at give beskueren en så uformidlet adgang til virkeligheden som muligt i den filmiske fremstilling, fordi det er netop den bedst anvendelige mulighed for at nå en ubehandlet virkelighedsformidling (Grodahl 2000: 68).

Det, Bazin og de øvrige neorealister plæderer for, vil i et multimodal socialsemiotisk perspektiv svare til en form for semiotisk umarkerethed, hvor filmskaberens ikke foretager påfaldende modalitetsmæssige valg, som kan rette opmærksomheden på formen og dermed selve konstruktionen. Dermed bliver filmens fornemste mål at indfri registerforventninger så godt som muligt. Modtageren opdager således i den optimale neorealistiske film ikke afsenderens rolle i de levende billeder og deres montage. En oplagt diskussion vil for multimodale socialsemiotikere være, hvorvidt en skjult stilistik ikke er endnu mere manipulatorisk end en tydeligt subjektiv fremstilling, netop fordi man foregiver at gengive virkeligheden neutralt og objektivt. Man kan endvidere overveje, om det er illusorisk at forvente, at filmskaberens selv er ubevidst om sine handlinger, da den dygtige neutrale filmskaber er tvunget til at vide, hvordan han/hun udtrykker sig neutralt. For multimodale socialsemiotikere er den neutrale form, set som umarkerede modalitetsvalg, netop blot et valg blandt

andre, og eftersom en væsentlig socialemiotisk grundpille er tanken om, at det semiotiske produkt ikke gengiver virkeligheden, men er ny virkelighed set gennem en kommunikerende afsenders valg, er den virkelighed, som vises i en neutral stil ikke mere virkelig end den, som vises i kraftigt modaliserede levende billeder.

I forbindelse med strukturalismens genopdagelse af Pierces, Saussures og Jakobsons teorier om semiotikken inden for litteratur- og sprogforskning med teoretikere som Barthes, Todorov, Greimas og Eco i spidsen op gennem 60'erne, opstod også en decideret filmsemiotik (Grodal 2000: 85). Mitry forener 20'ernes, 30'ernes, 40'ernes og 50'ernes filmteori og danner grundlaget for denne filmsemiotik (Kjørup 1975: 35). For Mitry er sprog og kunst ikke oppositionelle størrelser, fordi lige så vel som digterkunsten har brug for verbalsproget, har filmkunsten brug for filmsproget (Ibid: 36). Han mener, at filmen ikke behøver have samme struktur som verbalsproget for at være sprog. Mitry anses som den første, der foretager udfoldede metodiske undersøgelser af filmsemiologien, og han beskæftiger sig med filmens udtryksmæssige bestanddele, såsom forholdet mellem ord og billede, billedets strukturer og æstetik samt filmrytmen og dens forhold til musikkens rytme. I det hele taget beskriver han i det, han kalder "montagens psykologi" hvordan filmen ordner virkeligheden i logos, kameraarbejde, dybdeskarphe, lyd, farve, tid og rum (Agel 1972: 112). Mitry mener ikke, at billedet gentager virkeligheden, men derimod at det genskaber den, og gennem denne genskabelse åbenbares den. Filmen er afsløring, dechifrerung og opdagelse. Man kan ikke adskille objektiviteten i det givne fra den skabendes subjektivitet. Film er dynamiske, og derfor er filmkunsten for Mitry "den intuitive erkendelse af verden og tingene i en ustandselig fornyet tilkendegivelse" (Agel 1972: 113). Den multimodale socialemiotik ligger i direkte forlængelse af filmsemiotikkens opfattelse af, at levende billeder kan anskues både som sprog og kunst. Ligeledes er det helt centralt, at de levende billeder ikke gengiver virkeligheden, men genskaber den.

En af de helt centrale filmsemiotikere er Metz. Han præsenterer i *Film Language: A Semiotics of Cinema* (1974) sin filmiske storsyntagmatik, som er en udfoldet systematisering af de potentielle narrative strukturer i filmen. Denne strukturering bygger på narrative mindsteenheder, som ses som indstillinger, hvorved struktureringen kommer til at bygge på editeringen af indstillinger. Til trods for sit formalistiske og strukturalistiske ophav fokuserer filmsemiotikken generelt først og fremmest på narrative strukturer. Grodal opsummerer således filmsemiotikkens forsøg på strukturalistisk-semiotisk teoretisering over film som værende mere eller

mindre mislykket. Når der har været foretaget værdifulde semiotiske analyser af visuelle fænomener, har dette ifølge ham

(...) haft sin årsag i anvendelsen af omhyggelig næranalyse baseret på common sense, eller har haft sin årsag i at man har analyseret de semiotiske systemer såsom fortællestrukturer, udsigelsesstrukturer og mytiske strukturer, der forholder sig til trans-semiotiske strukturer, realiseret i såvel visuelle som sproglige medier. Men der er ikke inden for semiotikken opstillet teorier og modeller om og af visuel kommunikation, der bare ligner de strukturelt-semiotiske sprogteorier.

(Grodal 1994: 12)

Den visuelle socialsemiotik er i nogen grad enig i denne kritik af den visuelle semiotik, og tilbyder som udgangspunkt netop en udtalt detaljeret strukturel beskrivelse af potentialet, som skal forsøge at forankre analysen i en metodologisk stringens, så den ikke baseres på ren common sense (O'Toole 1994, Kress og van Leeuwen 1996).

Metz inddrog senere psykologisk teori fra især Lacan og bliver dermed en væsentlig figur i udviklingen af psykosemiotikken som forskningstradition. Gennem 70'erne og de tidligere 80'ere er filmteorierne domineret af kritiske, fænomenologiske, fortolkende og psykoanalytiske tilgange (især Lacan-inspirerede), og med poststrukturalismen skiftede det generelle fokus dermed i vid ustrækning fra de almene tekstlige strukturer til den konkrete læser-/seeroplevelse (Grodal 1994: 10). Flere af disse tilgange til levende billeder ligger relativt fjernere fra den multimodale socialsemiotiske teori end de tidlige (og senere) teorier, idet den stærke fokusering på modtagerens oplevelse og forankringen af denne i individets psyke fjerner en del af opmærksomheden fra selve teksten, som er socialsemiotikkens væsentligste fokusområde. Kritisk analyse har dog en indflydelse i den afart af socialsemiotikken, som kendes som den SFL-baserede kritiske diskursanalyse (Fairclough 1989). Kritisk diskursanalyse bygger dog på en stærk næranalytisk lingvistisk-grammatisk forankring.

Bordwell lancerede med *Narration in the Fictional Film* (1985) den kognitive filmteori som det første reelle brud med den lacanpsykologiske dominans (Grodal 1994: 10). Bordwell (og Thompson) er en af de helt centrale figurer i den kognitive filmteori, og den gentænkning og fusion af russisk formalisme (kaldet neoformalisme), struktura-

listisk narratologi, perceptionspsykologi, konstruktivisme og kognitiv psykologi, han præsenterede, har haft væsentlig indflydelse på filmteorien frem til i dag. Bordwell opdeler filmens narration i *syuzhet* og *fabula*⁷ og adskiller dermed filmens (og dermed afsenderens) præsentation af fortællingen fra den fortælling, modtageren skaber i sin bevidsthed. Syuzhet er selve filmens forløb, hvilket svarer til plottet, sådan som det præsenteres i filmens temporale progression⁸ (Bordwell 1985: 50). Fortællingen kan for eksempel være præsenteret akronologisk eller med udeladte handlingselementer. Modtageren restrukturerer og udleder forløbet af fortællingen efterhånden ud fra det fortalte. Det vil sige, at filmens syuzhet er det perciperede filmiske udtryk, som det fremstår i mødet med filmen. Over for dette står filmens fabula, som er filmens fortælling set som mental konstruktion udledt af syuzhet. Modtageren konstruerer fabula ud fra audiovisuelle *cues*, i relation til de skemata, man møder teksten med. Når afsenderen for Bordwell udlægger spor, som modtageren kan skabe en mental fortælling ud af, er det en adskillelse af afsenderens konstruktion af teksten som kommunikativ artefakt, og modtagerens konstruktion af betydning ud fra teksten, som har mange fællestræk med den multimodale social-semiotiske adskillelse af afsendersemiosis og modtagersemiosis, som jeg præsenterede ovenfor. Dog argumenterer modellen ovenfor (Figur 2.4.1a) for både en form for dobbelt fabula, idet der skabes en fortælling (semiotisk betydning) hos både afsender og modtager, og en form for dobbelt syuzhet eftersom det, der medregnes til teksten, ikke nødvendigvis er det samme for afsender og modtager. Skemataforankrede forventninger til en tekst er i det sociale-semiotiske paradigmes multimodale retning i høj grad isoleret til den interpersonelle betydning i kodningsorienteringen (se 3.3.12). Den kognitive filmteori har især fokus på narrationen. Den multimodale sociale-semiotiske teori kan måske især tilføje nyt, er til det system Bordwell kalder *style*:

Style also constitutes a system in that it too mobilizes components – particular instantiations of film techniques – according to principles of organization.

(Bordwell 1985: 50)

⁷ Termerne stammer fra den russiske formalisme.

⁸ Fortællingen kan for eksempel være præsenteret akronologisk eller med udeladte handlingselementer. Modtageren restrukturerer og udleder forløbet af fortællingen efterhånden ud fra det fortalte.

Bordwells udtalte fokus på narrationen får ham til at udgrænse forskellige udtryksmæssige valg, som ikke er med til at konstruere fortællingen. Han anvender begrebet "excess" om den del af det filmiske udtryk, som ikke kan siges at være en homogen del af konstruktionen af fortællingen (Bordwell 1985: 53). Heri ligger en væsentlig forskel til multimodal socialsemiotik, idet denne ikke først og fremmest anskuer filmen som en narration, men derimod som en tekst, hvorfor excess her er en del af tekstens udtryksmæssige valg, trods dens ikke-narrative funktion. De instantieringer, som tilføjer betydning af ikke-narrativ karakter, er blot med til at konstruere den overordnede instantierede betydning.

Den multimodale socialsemiotiks teorier om levende billeder, som netop nu er under udvikling, er i høj grad inspireret af Bordwells kognitive filmteori. Visuel socialsemiotik fusionerer systemisk funktionel lingvistik med klassisk semiotik og gestaltpsykologi (Kress og van Leeuwen 1996), og den multimodale filmteori kombinerer dette med kognitiv filmteori (O'Halloran 2004), som i forvejen er sammensat af kognitiv teori, gestaltpsykologi og neoformalisme (Bordwell: 1985). Det teoriekompleks, som de gryende multimodale socialsemiotiske teorier om levende billeder vokser ud af, kan siges at være en hybrid af elementer fra alle disse teoretiske strømninger sat i en socialsemiotisk forståelsesramme.

2.5.5 Lyd

Lyden har siden tonefilmens fremkomst været en væsentlig del af film- og tv-produktion⁹, og allerede Balaz udtrykte ønsket om at systematisere filmens auditive potentiale og udnytte den kommunikativt:

Først når tonefilmen har udskilt lyden i dens forskellige elementer, isoleret de intime, individuelle stemmer og fået disse stemmer til at tale til os som lydnærbilleder, først når disse isolerede lydlige detaljer bliver grupperet og ordnet på ny ved lydmontagen – først da bliver tonefilmen en ny kunstart. Når instruktøren bliver i stand til at lede vort øre, som han tidligere har ledt vort øje i stumfilmen, og når han således bliver i stand til at accentuere eller isolere lydene og sætte dem i forbindelse med hinanden, som han har gjort de med billederne – først

⁹ Lyddesign er således blevet en industri i sig selv (Özcan-Viera 2008).

da vil livets klirren og buldren ikke længere overvælde os i et dødeligt kaos af lyd

(Balaz, citeret hos Agel 1972: 70)

Der har pågået en løbende diskussion af forholdet mellem lyd og billede i filmteori (Langkjær 2000), og Altman (1992) beskriver polemisk denne diskussion, som filmteoriens fire og en halv fejlslutninger (Four and a Half Film Fallacies). Han benævner disse fejlslutninger henholdsvis *den historiske fejlslutning*, *den ontologiske fejlslutning*, *reproduktionsfejlslutningen*, *den nominalistiske fejlslutning* og *den halve indeksikalske fejlslutning*.

Den historiske fejlslutning eksemplificeres med filmskabere som Eisenstein og Pudovkin, der anså udviklingen af synkroniseret lyd til levende billeder som en hån mod filmen som sådan. Film var film før lyden kom ind i billedet, hvorfor lyden ikke kan anses som andet end en mindre væsentlig tilføjelse til billederne. Altman understreger herimod, at stumfilmen aldrig er blevet oplevet som tavse billeder, men altid var akkompagneret af orgel, klaver eller hele orkestre i biografen, og der blev oven i købet også ofte tilføjet forskellige lydeffekter som understregede handlingen. Det er ifølge Altman en grundlæggende fejlslutning at afvise resultaterne af et medies evolutionelle udvikling (Altman 1992: 35-37), og multimodalitetsteorien tilslutter sig denne holdning, fordi et givent mode må analyseres ud fra de betydningsbærende elementer, det udgøres af, om de er opstået samtidig eller ej.

Den ontologiske fejlslutning sås ifølge Altman hos 30'ernes filmkritikere som Arnheim og Balazs, der argumenterede for, at billedet uden lyd stadig er film, mens lyd uden billede ikke længere er film, hvorfor de anskuer billedet som det vigtigste og som definerende for filmen. Igen angriber Altman deres opfattelse af filmen som en ahistorisk fastlåst kategori. Lydens rolle har ifølge Altman været alt for meget i fokus på bekostning af lydens funktion. Tilsvarende multimodalitetsteorien påpeger Altman, at lydens rolle (og dermed også billedets og deres indbyrdes forhold) ikke er fastlåst, men defineres i den konkrete sammenhæng i forhold til dens funktion set i et diakront perspektiv (Altman 1992: 37-39).

Den tredje fejlslutning kalder Altman *reproduktionsfejlslutningen* (1992: 39-40). Han opponerer her mod at argumentere for, at billedet er overordnet lyden, fordi lagring af lyd først er udviklet mange år efter lagring af billede (hulemalerier var malet

længe før Edisons fonograf i 1877). Han opponerer samtidig også mod argumentet, at hvor billedet reducerer virkeligheden fra tre til to dimensioner, bliver lyden gengivet i tredimensionelle lydbølger på samme måde som i virkeligheden, hvilket skulle være bogstavelig reproduktion uden reduktion. Altman understreger, at gengivelsen af lyd ikke reproducerer lyden, men repræsenterer den i en lang række fortolkende påvirkninger. Kress og van Leeuwens produktions- og distributionsstrata (2001) adresserer, hvorledes optagelsen af lyden har semiotisk betydning, og hvordan en lang række potentielle betydningsbærende valg foretages, såsom rumgengivelse (ekko, chorus og sustain), mikrofonkarakteristik, placering, lydperspektiv og en lang række andre aspekter ved postproduktion i det hele taget (se 3.2 og 3.3). Hertil kommer den måde, det distribueres på, hvor en koncert transmitteret fra Royal Albert Hall vil lyde væsentligt anderledes i hjemmets transistorradio, end den gør i salen. Lytterummets lydmæssige karakteristik har også indflydelse på oplevelsen, så lyd-karakteristikken af stuen, som transistoren er placeret i, har semiotisk betydning. På samme måde har designet af koncertsalen også semiotisk betydning for de tilstedeværende tilhørere. Forskellige pladser i rummet giver oplevelser, hvor bestemte frekvenser reflekteres forskelligt, ligesom volumenforholdet generelt og mellem forskellige instrumenter også kan variere afhængigt af lytterens (eller mikrofonens) placering i rummet.

Den nominalistiske fejlslutning udspringer af diskussionen om kategoriers eksistens som andet end netop benævnelsens abstraktion (Altman 1992: 40-42). Ifølge Altman går nominalisterne for langt, når de klandrer realisterne for, at de reducerer verdens diversitet til noget universalt og forud eksisterende. Til trods for, at oplevelsen er forskellig afhængigt af lytteposition eller teknisk udstyr, er vi i stand til at tale sammen om oplevelsen af for eksempel musikken (i store træk). Altmans ræsonnement er, at trods den individuelle reception og den kompleksitet vore personlige forståelsesmæssige rammer medfører, er der nogle overordnede forståelsesmæssige rammer og skemata, som forskellige modtagere vil have en form for konsensus om. Dermed er lyden i billeder ikke fuldstændig subjektivt oplevet, men har et dechifrerbart kommunikativt indhold. Dette svarer til en af de helt centrale antagelser i socialsemiotisk multimodalitetsteori, hvor forståelsen af kommunikative ytringer beror på kendskab til den konkrete diskursive situation og den kulturelle kontekst, den kommunikative handling foretages i. Med andre ord er betydningen ikke entydig, men heller ikke fuldstændig subjektiv. Den er intersubjektiv og opstår i de sociale konventioner, som ligger til grund for betydningsudvekslingen i givne diskursive fællesskaber. I forlængelse af denne diskussion gælder det, at en diskursiv tradi-

tion for fremstilling af lyde ikke er det samme som en naturalistisk gengivelse, hvilket blandt andet ses i en foley artists arbejde med lyddesignet.

Den halve indeksikalske fejlslutning er ifølge Altman (1992: 42-45) antagelsen om, at film og lyd er indeksikalske i Pierceiansk forstand, hvor maleriet derimod er ikonisk, og skriftligt verbalsprog er symbolsk. Dette indeksikalske tegnforhold skulle være baseret på en form for hukommelsesbaseret genkaldelse af noget præfilmisk eksisterende. Bazins realistiske kritik er et af de mest udtalte eksempler på en opfattelse af filmen som værende indeksikalsk i sin natur. Ethiske diskussioner om billedmanipulation er således funderet i en grundlæggende opfattelse af, at billedet i sin natur er indeksikalsk, og dermed at forskellige former for tilføjelse af ikoniske elementer er en uetisk manipulation af virkeligheden. Filmlyd har ifølge Altman (1992) ikke ligget under for helt det samme indeksikalsk-puritanistiske virkelighedsgengivende dogme og har faktisk grundlæggende været manipuleret fra starten, idet lydteknikere arbejdede med at optimere lyden, øge volumen eller ændre karakteristikken og undertrykke uønskede lydelementer. Den elektroniske manipulation, behandling og design af lyd i film, tv, radio og musikproduktion har dermed været present fra starten, mens synet på billedproduktionen ifølge Altman først er blevet stort set det samme i lyset af de seneste års teknologiske udvikling (1992). Levende billeder er nemlig lige så konstruerede og potentielt manipulerede som lyden. Som følge af digitaliseringen bliver den halve fejlslutning til en hel, mener Altman. Eftersom billederne er lige så manipulerbare som lyden, må de behandles på samme måde teoretisk. Altman konkluderer, at denne teoretisering oplagt kan trække på erfaringerne fra lyd, som har været opfattet på samme måde stort set fra begyndelsen. Det multimodale perspektiv på denne diskussion er, at lyden (og billedet) først og fremmest er semiotisk. Når lyd eller billede indgår i en kommunikativ sammenhæng og altså er betydningsbærende, er der foretaget en række semiotisk differentierende valg. Fokuset er ikke om det ligner, refererer eller symboliserer noget i virkeligheden, men netop at det er ny virkelighed, et nyt semiotisk produkt, som betyder noget (andet, end det er).

Lyden ses i den multimodale socialesemiotik som en integreret del af den samlede betydningsdannelse sammen med de levende billeder i film og tv (Kress og van Leeuwen 2006: 265). Lydens betydningspotentiale anskues således, hvad enten der er tale om dialog, musik, baggrundslyd eller lydeffekter, som et systemiserbart potentiale, som arbejder sammen med de levende billeder. Derfor er lydens rolle i

samarbejdet med de levende billeder væsentlig for forståelsen af betydningsdannelsen i de levende billeder.

Den multimodale teoretiske tilgang placerer sig altså i lejren, hvor lyd og billede ikke ses som to adskilte størrelser, hvor den ene dominerer den anden, men som et kombineret system, hvor det samlede udtryk er mere og andet end summen af de to dele for sig. Dette svarer i høj grad svarer til Langkjærs formulering:

Alle disse elementer [musikalske form, vokalens intonation, sangteksten, reallyden og dialog] fører ikke til en auditiv helmening, som efterfølgende sammenlignes med billedsporet. Elementerne er simultane og skal ikke nødvendigvis hierarkiseres efter sansemodal specificitet (lyd versus billede) (...) Filmens levende billeder optræder således ikke som afgrænset totalitet eller samlet udtryk. De udgør snarere en løst sammenkædet kategori af forskellige visuelt ekspressive delelementer, der indgår i skiftende og ofte meget lokale alliancer med andre visuelle såvel som auditive udtrykselementer. På den måde nedbryder lydelementerne billedet som selvrådigt gestalt, som betydningshelhed.

(Langkjær 2000: 22-23)

I et multimodalt perspektiv er det mindre interessant at diskutere, hvorvidt lyden eller billedet er vigtigst, eller om den ene er definerende eller ej. I forlængelse af mode-instantieringstanken (2.4.5), vil film og tv være et resultat af forskellige kombinationer af audiovisuelle udtrykselementer, som alle kan siges at falde inden for den kategori, vi diskursivt vælger at opfatte som film/tv. Således kan en film godt have sort skærm eller total tavshed uden at være noget helt andet. Det er den diskursive brug, som definerer den overordnede kategori.

2.5.6 Socialemiotisk multimodalitet og levende billeder

Trods antagelsen om at den socialemiotiske multimodale tilgang til levende billeder vil være yderst frugtbar (Kress og van Leeuwen 1996: 15), er der ganske få eksempler på dedikeret multimodal teori om levende billeder (Iedema 2001, Lemke 1998, Martinec 2000, Thibault 2000, Burn & Parker (2003) og van Leeuwen 1999). I første udgave af *Reading Images* belyser Kress og van Leeuwen for eksempel ikke levende billeder som et samlet område, men berører emnet kortvarigt i eksempler fra især tv-nyheder (1996: 72, 77, 133, 138 og 149). I den seneste andenudgave af *Reading Images* præsenterer Kress og van Leeuwen i et kortere afsnit (2006: 258-265) argumentation for, at de fleste antagelser omkring det frosne billede ligeledes gælder for det levende billede. Hodge og Kress erklærede sig i *Social Semiotics* (1988) grundlæggende enige i Eisensteins opfattelse af, at montagen er den væsentligste del af levende billeders unikke betydningspotentiale. De er dog opmærksomme på, at "a full account of the language of film must include many other juxtapositions – compositions within the frame or mise-en-scène or 'vertical montage'" (Hodge og Kress 1988: 175). De sammenligner skiftet i kameraposition mellem to indstillinger med skiftet i social positionering mellem to ytringer, og således bliver en montage af en serie indstillinger tilsvarende en sekvens af ytringer i en given diskurs, baseret på lignende grundlæggende semiotiske transformationer.

I 2004 udkom *Multimodal Discourse Analysis* (O'Halloran 2004), hvori tre artikler af Baldry, O'Halloran og Chiew danner et samlet afsnit om levende billeder. O'Hallorans artikel *Visual Semiosis in Film* (O'Halloran 2004: 109-130) rummer det første bud på en samlet socialemiotisk beskrivelse af levende billeder, som tager højde for det multimodale samspil mellem flere modes. Artiklen udfolder en diskussion af anvendeligheden af O'Tooles tilgang til visuel kommunikation i forhold til levende billeder, og den samlede model bygger også eksplicit på O'Tooles inddeling af billedets entiteter i de fire rangniveauer Work, Episode, Figure og Member (mere om dette nedenfor). O'Hallorans mål er at finde "a method for capturing and interpreting the spatial and temporal dynamics of visual semiosis." (O'Halloran 2004: 109). Den hidtidige multimodale socialemiotiske tilgang til levende billeder bygger naturligt videre på det Halliday-inspirerede socialemiotiske afsæt hos blandt andre Kress og van Leeuwen samt måske især O'Toole, men hvor teorierne om stillbilleder bygger på statiske forhold, er der væsentlige ændrede dynamiske forhold i levende billeder, hvor der ikke er principiel uendelig tid til at granske billedet.

Film, however, involves playing with time sequences in a two-dimensional frame to represent our three-dimensional lived-in material experience of the world where the faculties of hearing, sight, smell, taste and touch are sources for sensory, and therefore semiotic, output. (...) We do not make meaning from a series of snapshot images of the world, but rather our daily experience of the world is based on patterns of change; that is, meanings derived from systems in flux. Our perceptual apparatus is oriented towards detecting and assimilating change and contrast, rather than relying on the stability and continuity which, in the normal course of events, we learn to layer on top of that experience. An adequate model which accounts for our social construction of the world, therefore, necessarily needs to account for changing states which has traditionally been the concern of other domains, which include film theory, mathematics, physics and studies of perception in cognitive science.

(O'Halloran 2004: 109)

O'Halloran ser dermed implicit heri en del af forklaringen på, hvorledes beskueren er i stand til at processere de komplekse informationsmængder, der perciperes i levende billeder. Perciperingen af levende billeder er nemlig i nær familie med vores daglige percipering af verden omkring os forstået som komplekse fluktuerende systemer. Dette skyldes ifølge O'Halloran, at vores sansesystem er finindstillet på at iagttage forandringer i vores omgivelser. Set i forhold til de samlede omgivelser søger vores opmærksomhed mod ændringer i et spatio-temporalt perspektiv. Elementer i vore omgivelser som er uforandrede, træder således i baggrunden for opmærksomheden. Ud fra et (evolutions)biologisk synspunkt forekommer det logisk, at mennesker såvel som dyr har udviklet en interesse i at opdage ændringer i omgivelserne omkring os. Grundlæggende har bevægelser i vores fysiske omgivelser nemlig betydet fare, som Hillner siger "in the natural world motion usually indicates danger. It constitutes an alarm signal." (Hillner 2005: 166). Det kan være en advarsel om, at der måske er et rovdyr eller en rival som angriber, eller en gren, som falder ned i hovedet på os, men det kan omvendt også være et muligt bytte, som skelnes fra de øvrige omgivelser på grund af bevægelsen. Bevægelsens rolle i menneskets moderne omgivelser er ifølge Hillner en radikalt anden, nærmest perverteret funktion, som ligger langt fra fare og angst, idet "motion has become a tool for seduction. Kinetic information hunts us down, whilst we are increasingly drawn towards it" (Hillner 2005: 166). Nutidens kulturelle mennesker har ifølge Hillner ingen naturlige

fjender og jager tværtimod snarere overraskelsen, ophidselse og spænding i en verden hvor omgivelserne ikke udgør nogen reel fare.

Opmærksomhedsfokuset på ændringer ligger til grund for det leksikogrammatisk salienssystem under den tekstuelle metafunktion (se 3.2.4), som beskriver hvordan beskuerens blik ledes rundt i billedfladen. Kognitivt oprettes hurtigt en form for strukturelt overblik over et billede, som lægges til grund for den samlede læsning, og samtidig er vi dermed i stand til at udsøge de elementer i billedet, som på en eller anden måde påkalder sig opmærksomhed. Jeg antager i et socialemiotisk perspektiv, at evnen til at gribe og afkode disse forhold bygger på to forskellige former for erfaring. Først og fremmest har vi optrænet et kendskab til de grundlæggende funktioner af former og farver samt lys og skygge, men hertil har vi også et mere socialt funderet kendskab til, hvorledes lignende tekster har fremstillet fænomenet, og afvigelser fra vores skemataforventninger påkalder sig således også opmærksomhed.

I analytisk sammenhæng vil en temporal kompleksitetsreduktion svarende til ovenstående være en produktiv tilgang til levende billeder. Således vil det være formålsløst at analysere hver eneste frame i en indstilling, idet det vil være et uhensigtsmæssigt omfattende arbejde at beskrive 25 billeder per sekund, hvor forskellene mellem de enkelte billeder vil være minimal. En sådan tilgang er ikke baseret på forståelsen af, at de levende billeders dynamik netop bygger på forandringer over tid. Tilsvarende vil det også være uhensigtsmæssigt at læse en indstilling som et samlet (statisk) udtryk. Analysen af levende billeder vil efter min mening mest hensigtsmæssigt balancere mellem analyse af hver frame og analyse af et samlet levende billede. Jeg foreslår derfor en analyse, som tager afsæt i de leksikogrammatisk grundkonstellationer fra indstillingen og dernæst beskriver de løbende forandringer over tid.

Baldry og Thibault præsenterer i *Multimodal Transcription and Text Analysis* (2006) en udfoldet teoretisk beskrivelse af de levende billeder som multimodalt konglomerat af semiotiske systemer. De tager i høj grad udgangspunkt i Kress og van Leeuwens teorier om visuel kommunikation i stillbilleder (1996, 2001, 2006) og van Leeuwens arbejde med lyd (1999). Baldry og Thibault vægter ikke den systemiske tilgang og deskriptionen af de levende billeder, men har især fokus på transskriptionen af levende billeder og lyd.

Baldry og Thibault præciserer, hvorledes de visuelle ressourcer i udtryksstratummet for det de kalder en videotekst, først og fremmest består af linjer og prikker samt samspillet mellem lys og skygge.

However information about visual invariants is not contained in the lines, the dots, or the light and shade *per se*, but in the ways in which these are connected to and nested within each other so as to create information about shapes, surfaces, textures and many other features. (...) When lines dots and so on, are connected to each other, they display information about visual invariants and changes in these invariants in the optic array. (...) In visual semiosis, expression form is equivalent to the stimulus information in the *delimited optical array* that the viewer picks up with his or her perceptual systems. The information that is picked up is in the form of structured ambient light which specifies an environment for the observer

(Baldry & Thibault 2006: 224)

Relationen mellem "expression and content strata" i visuelle tekster er grundlæggende for den mellem "display og depiction". Display handler om at få "optic invariants" og deres transformationer frem til seeren i en percibel form af stimulusinformation (som "delimited optic array"). Depiction har at gøre med oversættelsen/fortolkningen (interpretation) af disse stimulusinformationer til en visuel scene bestående af meningsfyldte handlinger, hændelser, partcipanter, settings osv. Actions og events og deres associerede partcipantroller er realiseret af ressourcerne i den visuelle grammatik (*content form*) i form af faconen på former og volumener og sammenhængen (f.eks. vektorer) mellem disse (Baldry & Thibault p. 225).

2.5.7 Segmentering i to perspektiver

I de levende billeder gør det temporale aspekt segmenteringen mere kompleks. O'Tooles segmentering af stillbilleder (1994) er baseret på netop det frosne billede, mens levende billeder også har en temporal akse. Uden at dette ekspliciteres, arbejder både Kress og van Leeuwen (1996) og O'Toole (1994) med en modificeret akseopfattelse i forhold til stillbilleder, som grundlæggende har både de paradigmatisk og de syntagmatiske dimensioner som bestanddele. De strukturelle valg sker ud fra et potentiale af delementernes syntaks i kommunikationen, som har en række

forskellige tilknyttede unikke betydninger. Pointen i de visuelle socialsemiotiske teorier er således, at elementernes strukturelle placering i sammenhængen i billedet også vælges ud fra et potentiale, og udtrykkes i opposition til de ikke-valgte placeringer. En central forskel er, at inden for stillbilleder er afkodningen ikke lineært sekventiel, men dynamisk sekventiel, hvorfor der ikke (nødvendigvis) er sammenfald mellem læseretninger og den strukturmæssige placering. Kress og van Leeuwen ser (still)billedet som meget lig en sætning, forstået på den måde, at sætningen kan deles op i (funktionelle) delelementer, som arbejder sammen i betydningsdannelsen for det samlede billede. Sammenligningen med verbalsproget kan på mange måder være problematisk, men afsættet i "billedet som en sætning" kan hjælpe til en forståelse af segmenteringen af stillbilleder, sådan som især O'Toole (1994) præsenterer det. De levende billeders dynamiske grundvilkår gør denne analogi noget yderligere kompleks. Hvis analogien skal videreføres direkte, må konsekvensen være, at den enkelte frame svarer til en sætning, og de levende billeder består således for tv's vedkommende af 25 visuelle "sætninger" per sekund. På den ene side er dette rigtigt nok, idet hver frame indeholder unikke informationer, som er struktureret i stillbilledet, men som nævnt er det i praksis ikke sådan, de levende billeder opfattes rent kommunikativt. Levende billeder opleves ikke som en række stillbilleder, men som foranderlige dynamiske billeder. Således er der væsentlig forskel på den måde, de forskellige systemer fungerer på i levende billeder og stillbilleder, og hvor systemerne er statiske i stillbilleder, er de dynamiske levende billeder. I den forbindelse er det som nævnt vigtigt at være opmærksom på, at et stillestående levende billede under alle omstændigheder er levende, idet det er underlagt afsenderens valg af temporalitet. I levende billeder må der således ud over et leksikalsk-paradigmatisk potentialevalg og et grammatisk-strukturelt potentialevalg også være et temporalt-syntagmatisk potentialevalg. Denne segmentering er ny i forhold til den hidtidige multimodale socialsemiotiks teori om levende billeder.

O'Halloran (2004: 115) tager afsæt i Bordwell og Thompson og segmenterer i frame, mise-en-scène (the shot), scene, sequences og film plot. Baldry og Thibault segmenterer levende billeder i visual transitivity-frame, shot, (sub-phase), phase, macro-phase og whole text (2006: 50 og 144).

The small-scale meaning of a textual unit such as the *shot* or the *phase* cannot simply be added together to derive the meaning of the whole text. Different units on different scales in text relate to units on the same scale and on smaller and larger scales in different ways.

(Baldry & Thibault p. 50)

Frame svarer til det enkelte stillbillede taget ud af den temporale sammenhæng. O'Halloran gør opmærksom på, at det er problematisk at operere med dette niveau, fordi den enkelte frames manglende temporale udstrækning umuliggør analysen af samspillet mellem billedet og de forskellige auditive semiotiske ressourcer såsom tale, musik og lydeffekter (O'Halloran 2004: 119-20). Når en af de levende billeders væsentligste egenskaber netop er det dynamiske potentiale, som ikke lader sig beskrive som frosset tid, er det således også paradoksalt at operere med denne deskriptive enhed. Det kan dog være yderst produktivt at operere med frames som analytisk værktøj, fordi en frosset frame fra et levende billede giver mulighed for at næranalysere det levende billedes rangsegmentering. Det er blot vigtigt at holde sig for øje, at der er tale om et kunstigt uddraget øjeblik af et temporalt flow, og at de analytiske målinger skal forstås i lyset af dette.

Mise-en-scène svarer i O'Hallorans udlægning i høj grad til det, som i traditionel filmterminologi ofte kaldes "the Shot"¹⁰ eller på dansk *indstillingen*. Mise-en-scène er ifølge O'Halloran det mest basale analyseniveau fordi alle systemer fra metafunktionerne er aktive på dette niveau, hvilket ikke er tilfældet på sekvensniveauet, hvor det ikke er muligt at analysere udførligt på tværs af de forskellige semiotiske valgmuligheder og den lavere rang. Frame er som sagt frosset tid, som ikke rummer muligheden for at analysere tale, musik eller andre lydeffekter (O'Halloran 2004: 117-18). Denne opfattelse ligger også til grund for det videre arbejde med betydningspotentialiet i levende billeder, hvorfor næste del af denne afhandling (del 3) kommer til at beskæftige sig med betydningspotentialiet set fra det niveau, O'Halloran kalder Mise-en-scène (*indstilling*). "The Mise-en-Scène is concerned with everything which is seen within the frame as it unfolds in time together with the

¹⁰ For Baldry og Thibault er "A shot is defined as a filmed visual sequence in which there is no spatial displacement of the camera; for example, forwards or backwards" (2006: 187). Denne definition er langt fra traditionel filmteori og -praksis, og forekommer rigid i sin udelukkelse af muligheden for blandt andet kamerabevægelser. En måske klarere sontring i denne definition kunne være, at der ikke forekommer spring i kamerapositionen i en indstilling, hvilket ville være tættere på den traditionelle opfattelse.

accompanying soundtrack“ (O'Halloran 2004: 117). Så snart noget ændrer sig i billede (eller lyd), er der principielt tale om ændringer i mise-en-scène. I samme øjeblik kameraviklen (camera shot) for eksempel ændres, selv hvis det er samme motiv, er der i O'Hallorans udlægning tale om en ny mise-en-scène. Dette er efter min mening ikke en hensigtsmæssig teoretisk-analytisk enhed, eftersom alt principielt kan ændre sig når som helst og hele tiden i levende billeder, og man derfor sagtens kan forestille sig indstillinger med konstante ændringer, hvorved der i princippet opstår en mise-en-scène for hver frame. Selve O'Hallorans anvendelse af termen mise-en-scène er også problematisk, fordi den i traditionel filmteori snarere opfattes som det, at "the director stages the event for the camera" (Bordwell & Thompson 1993: 145). Mise-en-scène har således hidtil været anvendt på tværs af levende billeders subsegmentering og har at gøre med selve kontrollen af hvordan og med hvilke virkemidler, handlingen iscenesættes foran kameraet. Faktisk svarer dette i udtalt grad til den ideationelle betydning set fra produktionens eller afsenderens perspektiv. Jeg vil foreslå en terminologisk afklarende fastholdelse af termen *indstilling* på dansk (og "the shot" på engelsk). Mise-en-scène-begrebet kan dermed reserveres til at betegne instruktørens kontrol over det ideationelt udtrykte inden for (blandt andet) indstillingen.

Den basale analytiske enhed i den sekventielle temporale segmentering er ifølge Baldry og Thibault *the phase*, hvilket er "a set of copatterned semiotic selections that are codeployed in a consistent way over a given stretch of text" (2006: 47). Phases er således tekstanalytiske enheder, som anvendes til at segmentere og analysere helheden i dele. En phase karakteriseres ved en høj grad af metafunktionel konsistens eller homogenitet mellem valgene fra forskellige semiotiske systemer, som adskiller den fra andre phases (Baldry & Thibault 2006: 47). *Phasal transition points* er overgangen fra en phase til den næste, og disse overgange er ifølge Baldry og Thibault relativt mere saliente end den øvrige del af phasen (Ibid.: 185). Overgangen fra en phase til en anden kan signaleres på både indholds- og udtryksplanet. På udtryksplanet er det forskellige former for ændringer, break eller pauser i rytme, i musik, i tale, i kropsbevægelser eller klip mellem indstillinger, samt ændringer i tempo generelt, både visuelt og auditivt såsom i kamerabevægelser, i udtrykte kropsbevægelser, gestik og mimik. På indholdsplanet kan der være korresponderende skifte i visuel eller lingvistisk tematik eller interpersonel orientering eller tekstuel strukturering (Ibid.). Phase-overgange er ifølge Baldry og Thibault ikke altid entydige og klare ud fra et perceptuelt perspektiv. Det kan således være svært at skelne gradvise og fluktuerende ændringer, såsom bølgelignende eller periodiske strukturer i en

phase (Ibid.). Baldry og Thibault forsøger med phase at løse problemet sammenblanding af forskellige niveauer i den traditionelle filmteoretiske temporale segmentering i Frame, Indstilling (Shot), Scene, Sekvens og Film. Frame og Shot er således formelle teknisk definerede enheder, mens Scene og Sekvens er mere indholdsmæssige narrative størrelser. Phase og Subphase er potentielt både formmæssigt og indholdsmæssigt defineret og markeret, idet de markeres som auditivt eller visuelt konsistente enheder, adskilt ved inkonsistens, hvilket vil sige overgange udtrykt ved ændringer, kaldet *transition points*. Disse transitionpoints kan være realiseret ved hjælp af ændringer af såvel strukturel, interpersonel som handlingsmæssig art (Ibid.).

En serie af flere mise-en-scènes benævner O'Halloran, ligesom i traditionel filmteori, en *scene*, og en række sammenhørende scener benævnes en sekvens (sequence). Det overordnede niveau kalder hun med inspiration i Bordwell for *film plot* (2004: 114). Denne segmentering med inspiration i Bordwell og den tidligere filmteori er først og fremmest narrativt funderet og opererer på det øverste indholdsstratum. Baldry og Thibault opererer med macro-phase tilsvarende sekvensen og *the whole text*, som svarer til O'Hallorans film plot, men deres segmentniveauer er i højere grad baseret på leksikogrammatisk ligheder og forskelle, idet både phase og macro-phase er baseret på en "relative semiotic homogeneity of selections and combinations of selections from the semiotic resource systems that are used" (Baldry & Thibault 2006: 49). Jeg vil foreslå en foreløbig anvendelse af termene scene og sekvens, da disse beskriver segmenteringernes funktioner, men som øverste niveau foretrækker jeg termen tekst, som bedre lader sig inddrage i en multimodal kontekst end termen film, der er et distributionsmæssigt medie¹¹.

Baldry og Thibault opererer endvidere med et yderligere segmenteringsniveau, som går på tværs af shot og phase, kaldet *visual transitivity frames* (2006: 122). Visual transitivity frames er ideationelle relationer mellem elementer som partcipanter, processer og omstændigheder i de levende billeder. Derfor kan man sige, at "the notion of visual transitivity frame is meaning based. Experiential small-scale units relating to larger-scale units" (Ibid.). Visual transitivity frame kan være en del af et enkelt shot (inter-shot transitivity frame), men også være fordelt over flere shots (intra-shot transitivity frame). Med dette begreb og denne segmentering søger Baldry

¹¹ Man kan argumentere for at de litterære termer *afsnit* og *kapitel* måske kan beskrive funktionen klart og enkelt, men dette er der ikke mulighed for at forfølge yderligere i denne sammenhæng.

og Thibault at gribe de ideationelle transitive figurer, som kan realiseres i teksten på tværs af indstillinger. Jeg vil foreslå en anden tilgang til dette fænomen, som bygger på indstillingen som mindste analytiske enhed, hvor en intertransitiv relation mellem partcipanter i to indstillinger først og fremmest beskrives som et både grundlæggende kohæsivt og logisk anliggende (se 3.1.11 og 3.2.8).

I forhold til *rangsegmentering* opererer Kress og van Leeuwen (1996, 2006) reelt kun med et enkelt niveau, hvor billedet ses som den fælles overordnede enhed, som de ser som parallel med sætningen i verbalsproget. Som følge heraf fokuserer de på hele billedet som en samlet helhed såvel deskriptivt som analytisk, og undersøger for eksempel et billedes samlede modalitet og modtagerposition (se kapitel 3.3). Dette er en analytisk produktiv og enkel tilgang, som dog kan give anledning til paradoksale analyser i forbindelse med billeder, hvor enkelte entiteter er udtrykt med forskellig modalitet i forskellige områder af fladen, såsom komposittekster hvor fotografier og illustrationer optræder samtidig eller kollager af elementer fra forskellige fotografier taget fra forskellige vinkler¹².

Hvor Kress og van Leeuwen fortrinsvis opererer på en form for højt specificeret work-niveau i forhold til stillbilleder, har O'Tooles segmentering i fire forskellige niveauer til gengæld ikke særlig høj specificeringsgrad. O'Hallorans beskrivelse af rang-strukturen i levende billeder tager afsæt i O'Tooles segmentering af stillbilleder i Work, Episode, Figure og Member. Hun opererer således helt parallelt med O'Toole med fire niveauer kaldet *temporal member*, *temporal figure*, *temporal episode* og *movement-action-event in a shot* (2004: 115). Det sidste niveau svarer til indstillingen, hvilket er problematisk, idet det som ovenfor nævnt er et temporalt segmenteringsniveau. En mulig svaghed ved O'Tooles og O'Hallorans rangsegmentering er niveauernes relative rigiditet, som ikke modsvarer de analytiske teksters varierende kompleksitet.

Baldry og Thibault foreslår en mere dynamisk tilgang til rangsegmenteringen i visuel kommunikation og introducerer begrebet *cluster* (2006: 31ff.). Termen cluster bruges om "small-scale arrangements of items which are nested within larger wholes" (2006: 31). En Cluster er således en lokal gruppering af elementer i billedfladen, som er spatialt nær (proximate) på hinanden, og som derfor definerer en

¹² Samt eksemplet ovenfor med den lille pige med rød jakke i den ellers sorthvide flade.

specifik region eller subregion af den samlede flade. Elementerne i en cluster er funktionelt tilknyttede til både hinanden og til helheden (Ibid.).

When we use the term cluster to define a local grouping of multimodal items which are part of a larger unit in which they function, our use of the term presupposes that clusters are in some way functionally related to each other.

(Baldry & Thibault 2006: 31)

Cluster-teorien giver mulighed for at behandle kompleksiteten i visuel kommunikation med forskellige former for billeder, hvad enten der er tale om still eller levende. Der er således mulighed for at gribe de tilfælde, hvor grupper af elementer på en eller anden måde smelter sammen og bliver en samlet entitet, sådan som O'Toole beskriver det i sin rangsegmentering af stillbilleder. Cluster-teorien er som sådan mere dynamisk og kontekstafhængig end O'Tooles segmentering og konstrueres i forhold til de enkelte tilfælde. Det er definerende for en cluster, at man kan fjerne et element fra den, uden at den ændrer karakter af det. Således er clusteren i ideationelt perspektiv en overordnet participant bestående af en mængde andre "under-participant", som ikke er obligatoriske i sig selv, men der kræves dog et vist antal af disse for at opretholde clusteren. Et eksempel er en bisværme, hvor en enkelt bi godt kan fjernes uden at sværmen holder op med at eksistere. På samme måde kan en enkelt person godt forlade en folkemængde, uden at den bliver til noget grundlæggende andet. Kress og van Leeuwen berører dette fænomen i nogen grad i det de kalder klassificerende processer (2006: 79), hvor participanter fremstilles som tilhørende en bestemt gruppe eller kategori (se 3.1). Cluster-begrebet kan sammenlignes med det lingvistiske begreb *gruppe* (group) (Halliday 2004: 309). Der er således tale om en gruppering af enkeltstående elementer, som i kraft af nærhed optræder som et fælles samlet strukturelt element. Jeg vil argumentere for, at også ideationelt sammenfald eller forskellige former for lighed kan være definerende for en gruppe.

En cluster er først og fremmest en teoretisk analytisk konstruktion, men den kan også ansues som en mekanisme, der har at gøre med menneskets tendens til gruppere, rubricere og kategorisere i en generel søgen mod enkelthed og overblik (Prägnanz) (Koffka 1935, Arnheim 1974). I kommunikationssituationen er grupperingen i spil såvel hos modtageren som hos afsenderen, og man kan antage, at de grupperinger, som skabes i en beskuers bevidsthed, baseret på proximal nærhed eller andet, er nogenlunde tilsvarende dem, som skabes hos en anden, hvis de deler

nogenlunde de samme kulturelle erfaringer. Således vil afsenderen fremstille teksten sådan, at bestemte elementer indgår i en cluster, hvilket modtageren umiddelbart vil forstå. Baldry og Thibaults definition af cluster er dermed mere eller mindre baseret på gestaltloven om nærhed (Koffka 1935). Visuel socialemiotik og multimodal teori bygger som nævnt blandt andet implicit på gestaltpsykologi, men det er ikke udfoldet eksplicit i teorierne. Gestaltlovene om closure, symmetry og similarity (Ibid.) er muligvis også væsentlige for clustering, således at en cluster ikke nødvendigvis kun defineres af spatialt proximate elementer, men også ud fra en grundlæggende søgen mod helhed og balance, samt forening af semilære visuelle elementer. Loven om continuity kunne hertil muligvis belyse blandt andet kohæsion, ligesom loven om common fate peger på det interessante fænomen, at elementer som bevæger sig i samme retning, opfattes som samhörrende, hvilket muligvis kan være med til at forklare, hvordan vi kan adskille kamerabevægelser og elementbevægelser. Det er ikke muligt at forfølge dette yderligere i denne sammenhæng.

Jeg foreslår en eksplicit inddeling i de to forskellige former for segmentering, som jeg benævner *temporal segmentering* og *rangsegmentering*. Disse to segmenteringer ser således ud:

Temporal segmentering

Tekst
Sekvens
Scene
Indstilling
(Frame)

Rangsegmentering

Helhed (I)
Gruppe (II)
Figur (III)
Del (IV)

Jeg forsøger at forene Baldry og Thibaults dynamiske clustering-teori med O'Tooles præcise rangsegmentering. På denne måde muliggøres en dynamisk beskrivelse af niveauerne, hvor der kan være forskellige niveauer af "grupper i grupper" alt efter tekstens beskaffenhed. Der kan således også potentielt udtrykkes forskellige

niveauer af Figurer og Grupper afhængigt af analytisk vinkel¹³. Baldry og Thibault understreger, at segmenteringens forskellige niveauer er analytisk funderet, og der kan i princippet være uendeligt antal niveauer, men antallet af nødvendige niveauer for analysen vil i praksis altid være begrænset (2006: 144). Hvert niveau er "characterised by the distinctive units and their relationships on that level" (Baldry & Thibault 2006: 144), men de forskellige niveauer er ikke autonome. De kan således smelte sammen (conflate) på forskellige måder, som for eksempel når en handling eller hændelse foregår over flere indstillinger. Segmenteringsniveauerne er hierarkiserede, men det betyder ikke, at "larger-scale units 'contain' smaller-scale ones" (ibid.), hvilket ifølge dem vil være en misforstået udlægning. De mener derimod, at

larger-scalar units provide integrating contexts for smaller-scale ones (...) the different levels mutually interact with and constrain each other; they are not for this reason completely separable. Smaller-scale units are *not* simply smaller parts or building blocks in larger wholes. Leakage across levels is part of the way in which a hierarchy of meaningful units and relations functions in discourse.

(Baldry & Thibault 2006: 144)

Denne opfattelse af de sammensmeltende segmentniveauer er helt grundlæggende for den multimodale tilgang til levende billeder (og principielt al anden i kommunikation). Den enkelte tekst definerer dermed, hvor mange og hvilke segmentniveauer, der er tale om, og niveauerne kan have forskellige indbyrdes relationer, ligesom elementer på det ene niveau kan interagere direkte med elementer på et andet. Dette ses for eksempel når en person (figur) taler til en forsamling (gruppe) i et levende billede, hvor de to segmentniveauer har direkte processuel relation som to partcipanter (se 3.1).

Jeg vil ud over at forene Baldry og Thibaults cluster-teori med O'Tooles rangsegmentering udvide med Kress og van Leeuwens mere specificerede systemer i forhold til levende billeder. Dermed lægger jeg mig i forlængelse af O'Halloran, men med den forskel, at segmenteringen i min udlægning har flere konsekvenser for de enkelte deskriptive systemer, end hun lægger op til. Jeg uddyber hvilke systemer, man kan tale om på forskellige rangniveauer under de enkelte metafunktioner i del 3.

¹³ Del og Tekst er som regel mere entydige størrelser.

Indstillingen er det basale analytiske niveau, som jeg definerer lidt anderledes end både gængs filmteori (Zettl 1990: 279) og den hidtidige multimodal teori (Baldry & Thibault 2006). I filmteori (og -praksis) opfattes indstillingen typisk som det, der vises mellem to klip (i filmstrimlen), men denne tilgang bygger på en produktionsteknisk tilgang til fænomenet frem for en semiotisk, og har den potentielle svaghed, at det kan være vanskeligt at afgrænse indstillingerne, eftersom klippene i en sekvens af indstillinger ikke altid er entydigt klare. Det kan derfor i visse tilfælde kræve detaljeret teknisk viden at analysere levende billeder. Jeg foreslår at ændre fokus fra, hvordan indstillingen bliver skabt, til hvordan den defineres leksikogrammatisk. Derfor definerer jeg, med inspiration i Baldry & Thibault, indstillingen som det tidsforløb, der ligger mellem to transitioner. Transitioner er overgange mellem indstillinger og defineres ved store metafunktionelle ændringer, hvilket med andre ord vil sige en udtalt koncentreret alternationsdensitet. Transitionen kan være øjeblikkelig, som i det man produktionsteknisk kalder et klip, eller den kan være mere gradvis som for eksempel i dissolveringer. Indstillingen er altså et tidsforløb med udtalt metafunktionel homogenitet, som afgrænses af omfattende metafunktionelle ændringer. En transition fra en indstilling til en anden kan potentielt ændre rangsegmenteringen ved at ændre vinkel på eller beskæring af motivet.

Termerne scene og sekvens overtages fra gængs filmteori, men defineres lidt anderledes. Scenen er en samling indstillinger med udtalt ideationel homogenitet, hvilket vil sige, at mange af de samme partcipanter og processer udtrykkes i samme omstændigheder og omgivelser (se kapitel 3.1). Sekvensen defineres mere fra oven som en række sekvenser med narrativ homogenitet, tilsvarende kapitler i et litterært værk. Tekst er således det samlede semiotiske værk afgrænset fra kotekst og kontekst.

Lyd er underlagt billedet hos både O'Halloran og Baldry og Thibault. Det kan analytisk set ofte være en fordel at anskue billederne som overordnede og overordnende, således at de bliver strukturerende og lyden underbyggende eller kontrasterende. Dermed segmenteres lydens overgange og forandringer ikke i sig selv, men ses i forhold til levende billeder og tilføjer som sådan for eksempel strukturel fremhævelse eller kamuflering af overgange. For eksempel adskiller O'Halloran lyden fra det visuelle og opererer tilsvarende blandt andre Bordwell (1993) med tre overordnede auditive systemer i forbindelse med levende billeder, som hun kalder *speech*, *music* og *sound effects* (2004: 120). Hertil har hun tilføjet et hybridsystem, som hun kalder

Visual Imagery + Soundtrack, som kan rumme beskrivelsen af relationen mellem lyd og billede. Dette system udfoldes dog ikke væsentligt. Van Leeuwen fremlægger en rytmisk strukturering over tid, som består af *measures of time, pulse* og *phrases* (1999: 42ff.). Der er tale om en formel segmentering baseret på musikteori, hvor en bestemt inddeling af tiden opstår som rytme ud af bestemte taktslag. Pulse er de markerede taktslag, som træder frem i forhold til de implicite taktslag, som ikke har nogen markering. Et bestemt antal markerede og umarkerede taktslag organiseres i *phrases* efter en overordnet inddeling i et bestemt antal slag. Denne temporale segmentering er i familie med andre rytmisk-strukturelle systemer såsom Grids (Lupton 2004) i layout. Jeg vil argumentere for, at inden for en multimodal socialemiotisk tilgang må lyd principielt opfattes som en grundlæggende potentielt ligeværdig del af den samlede betydning, som skabes sammen med levende billeder i film og tv, selvom den kan spille en mere fremhævet eller tilbagetrukket rolle i forskellige sammenhænge. Jeg antager i forlængelse heraf, at forskellige former for lyd kan segmenteres som autonome systemer tilsvarende van Leeuwens strukturering efter taleture i verbalsproget (1999: 42). Man kan inden for musikken forestille sig en segmentering i den enkelte tones forløb i tid med *attack, sustain* og *decay* (Zetzl 1990: 357), melodistrofer, sekvenser som for eksempel vers og omkvæd, og det overordnede værk. Dette kan desværre ikke udfoldes yderligere i denne sammenhæng, men lyden inddrages som del af den fælles betydningsdannelse med levende billeder i film og tv i del 3.

Lyd kan være dominerende i betydningsdannelsen sammen med levende billeder. Den kan være det strukturerende element, som i for eksempel dialogen i film og tv. Her kan samtalen være sekvensen, som så struktureres af taleture, der har delvis underordnede visuelle strukturer af billeder af de talende eller lyttende parter. Musik kan også være overordnet strukturerende, hvilket ses udtalt i mange musikvideoer, men også i sekvenser hvor en række hændelser kædes sammen ved hjælp af musik til en overordnet tematisk relateret sekvens, som beskueren bringes til at udlede ud fra musikken. Musikken kan også have en modaliserende betydning, hvor hele den overordnede betydning af en bestemt scene kan være defineret ud fra den valgte musik. Således kan den samme scene for eksempel opleves forskelligt afhængigt af om musikken lægger op til uhygge og gys eller rolig og afslappet stemning.

Der har endnu ikke været udfoldede bud på en rangsegmentering af lyden. Van Leeuwen præsenterer et (interpersonelt) system af lyd-mæssigt perspektiv, hvor han

inddeler i *figure*, *ground* og *field* (van Leeuwen 1999: 16), som viser, at der kan være flere simultane lag i lydbilledet. Jeg vil dog argumentere for, at man kan operere med forskellige rangniveauer i lydbilledet også. Således kan man tale om, at et lydligt element, for eksempel en tone eller en stemme svarer til den visuelle figur. De lydige egenskaber ses som lydets delelementer svarende til den visuelle del. Dette kan være for eksempel klangmæssige karakteristika eller bilyde. Lyde som opfattes samhørende som for eksempel harmonier kan måske svare til den visuelle Gruppe. En udfoldet undersøgelse af segmenteringen af lyd som selvstændigt fænomen er desværre ikke muligt i denne sammenhæng.

2.5.8 Afrunding

Eisenstein taler som nævnt i sit essay *A close up view* (1959) om et tredelt analytisk syn. "The long shot" er ideologisk (og correctness), "the medium shot" er seerens typiske perspektiv "the living play of emotions" altså en slags narrationens (diskursive) niveau, og "the close-up" er at bryde filmen ned til delelementer og analysere deres funktion. Alt dette hører til en god filmkritik (Tudor 1974: 49). Baldry og Thibault opererer med to analytiske forstørrelsesgrader, som de kalder makroanalyse og mikroanalyse. Hvor makroanalyse er "concerned with the interplay between the texts' phases" (Baldry & Thibault p. 166), fokuserer mikroanalyse i stedet på "detailed description of the semiotic resources used in the meaning-making process" (Ibid.). De to former for analyse har forskellige funktioner, men er komplementære og kan være komplekst sammenvævede, så distinktionen mellem dem er "only a question of methodological convenience" (Ibid.). De forskellige forstørrelsesgrader kan anvendes i forhold til temporal segmentering og rangsegmentering. Makroanalysen belyser samspillet mellem de basale temporale strukturer i teksten, herunder sammenhængen mellem Indstillinger, Scener og Sekvenser. Hertil belyses hvilke semiotiske systemer, der aktiveres, og i hvilke overordnede indbyrdes relationer de indgår. Valg og fravalg af semiotiske systemer er som ovenfor nævnt betydningsdifferentierende i sig selv og derfor en væsentlig del af den samlede semiosis. Mikroanalyse (high magnification) belyser i detaljen de semiotiske resourcer, som anvendes i betydningsdannelsen, altså hvilket samspil af semiotiske subsystemer, der er udtrykt i og mellem de enkelte indstillinger. Hidtil har næranalytiske tilgange til levende billeder været funderet på forskellige teoretiske forståelsesrammer kombineret med viden om produktionstekniske forhold, hvilket vil sige de tekniske valgmuligheder, men ikke en egentlig leksikogrammatik, som fordrer en

systematisk beskrivelse af potentialet set som betydningspotentiale. Det er netop i forhold til mikroanalysen, at multimodal socialsemiotik for alvor kan byde ind med væsentligt nyt. Den systemiske deskription af det leksikogrammatisk betydningspotentiale er således fundamentet for det fordrede "close-up"-perspektiv i mikroanalysen, og derfor vælger jeg i afhandlingens næste del at fokusere på beskrivelsen af det leksikogrammatisk stratum.

2.6 Delkonklusion

Denne del af afhandlingen fokuserer på teori og viser, at det socialesemiotiske multimodale paradigme er baseret på et holdbart teoretisk fundament, som dog endnu står over for mange teoretiske udfordringer. Paradigmet viste sig grundlæggende stærkt nok til at bære den nødvendige fremtidige udvikling.

Kapitel 2.1 *Socialesemiotik og systemisk funktionel lingvistik* præsenterer og diskuterer de overordnede teoretiske antagelser inden for den systemisk funktionelle lingvistik som forståelsesramme for den senere udvikling af det socialesemiotiske multimodale paradigme. Blandt de væsentligste teoretiske antagelser, som har fået betydning for den videre udvikling, nævner jeg: Sproget som ressource, grammatikken som ressourcebeskrivelse, sprogets tredelte (meta)funktionalitet, sprogets kontekstrelation, instantiering, stratificering, realisering, segmentering i rang og specificering.

Kapitel 2.2 *Visuel socialesemiotik* undersøger og diskuterer de første visuelle socialesemiotiske teorier. Jeg beskriver to retninger centreret om henholdsvis O'Toole og Kress og van Leeuwen. O'Toole-traditionen har sin udtalte styrke i subsegmentering af billedets elementer, men lider under mangelfuld specificering samt at analysen frem for leksikogrammatisk forankring i nogen grad ender med at trække på netop den specialistviden, som O'Toole selv opponerer imod. Kress og van Leeuwen-traditionen har sin styrke i det deskriptive og systemiske, men mangler også specificering, og har en (endnu) uklar afgrænsning af involverede modes og sanser, hvilket fører til en række problematiske forsøg på at favne meget forskellige modes i samme leksikogrammatik.

I kapitel 2.3 *Multimodal teori* undersøger og diskuterer jeg den socialesemiotiske multimodale teori og forsøger at klarlægge den som et samlet paradigme. Jeg kritiserer den ukonsistente og til tider problematiske brug af begreberne mode og multimodalitet og præsenterer et forslag til en begrebsafklaring. De grundlæggende distinktioner mellem monomodalitet og multimodalitet diskuteres som en udvikling fra det første mod det andet. Den visuelle socialesemiotik og multimodalitetens opgør

med lingvistikens dominans diskuteres som en problematisk kamp for forskningsmæssigt terræn. Hertil diskuteres det multimodale kommunikationsperspektiv, grammatikaliseringen af multimodalt betydningspotentiale, Kress og van Leeuwens firedobbelte artikulation samt den allerseneste teoriudvikling hos især Baldry og Thibault.

I kapitlet *2.4 Nye teoretiske implikationer af multimodalitet* skitseres en fremtidig fortsættelse af den retning, som den multimodale teori i de seneste år har bevæget sig. Jeg diskuterer væsentlige teoretiske implikationer af udviklingen og præsenterer forslag til måder at håndtere disse på. I kapitlet diskuteres blandt andet, hvordan den multimodale kommunikationssituation kan opfattes og hvordan et fokus på sanseintegration og synæstesi kan give grundlæggende forståelse af multimodal betydningsdannelse. Forskellen på ambiente og demarkerede semiotiske stimuli diskuteres i forsøget på at håndtere diskrepansen mellem afsendersemiosis og modtagersemiosis. Jeg diskuterer også hierarkisering mellem forskellige involverede sanser, semiotiske stimuli og modes(-registre), og foreslår hvordan instantiering og stratificering kan anskues i multimodal teori i en samlet model.

I *2.5 Levende billeder* diskuterer jeg væsentlige egenskaber ved levende billeder som felt set både fra en teknisk og en teoretisk synsvinkel. Jeg definerer levende billeder og argumenterer for, hvorledes muligheden for alternationer er blandt de væsentligste egenskaber ved levende billeder. Jeg beskriver endvidere, hvorledes den teknologiske udvikling og udviklingen af de semiotiske ressourcer er gensidigt influerende i en interrelateret overordnet fylogenetisk progression. Multimodal social-semiotik placerer sig i forhold til tidligere teorier om levende billeder, som nærmere en anskuelse af levende billeder som sprog i kraft af afsættet i den systemisk funktionelle lingvistik, men nært beslægtet med filmsemiotikken, samt i sin nuværende form kraftig influeret af kognitiv filmteori, gestaltpsykologi og neoformalisme. Lydens rolle diskuteres, og fra et multimodalt perspektiv anskues det som en uundværlig del af det samlede udtryk i levende billeder, som de fremstår på tv. Kapitlet belyser og diskuterer endvidere de hidtil ganske få udfoldede multimodale teoretiske undersøgelser af levende billeder, som endnu er forholdsvis tentative, og som ikke rummer forsøg på grundlæggende specificeret deskription. Som afslutning på kapitlet foretager jeg en udfoldet diskussion af segmentering af levende billeder, som bliver yderligere komplekst i forhold til de hidtidige rangsegmenteringsforslag på grund af det temporale aspekt. Jeg foreslår en segmentering i to perspektiver,

rang og temporalitet, som dermed åbner mulighed for en forening af et fokus på både montagen og den vertikale dynamik i de levende billeder.

Socialesemiotikkens udspring i systemisk funktionel lingvistik muliggør grundig nær-analytisk fundering. Når traditionel semiotik er blevet udskældt for at tendere ad hoc-betragtninger på godt, men fjernt teoretisk fundament (Grodal 2000), viser afhandlingens teoretiske del, at socialesemiotikken kan bringe teorien og analysen tættere sammen, og tættere på data. Jeg argumenterer for nødvendigheden af en fortsat teoretisk og deskriptiv udvikling, hvis den multimodale teori skal være en decideret teori og ikke blot et kommunikationssyn. Hidtil har multimodalitet i høj grad været en oppositionel teoriretning, som har argumenteret mod adskillelsen af forskellige modes (og fagtraditioner) i sprog- og kommunikationsteori. Denne vigtige diskussion er overstået, og der er argumenteret for eksistensen, vægten og samspillet mellem forskellige modes. Nu er tiden kommet til for alvor at beskrive, hvorledes dette samspil udspilles og herunder hvilke lovmæssigheder, der kan opstilles og hvordan. I denne afhandling er den følgende deskriptionsdel min undersøgelse af, om denne fortsatte udvikling er mulig og produktiv. Jeg har fundet det nødvendigt og væsentligt at skitsere en beskrivelse af et overordnet mode, de levende billeder, ud fra et multimodalt perspektiv. Der er endnu forholdsvis få forsøg på at benytte et socialesemiotisk afsæt til analyse, og endnu færre på at skabe overblik over systemerne. De eksisterende multimodale analyser af levende billeder er således forholdsvis løst forankrede i både tekst og teori. Den næste del af afhandlingen er en undersøgelse af, om denne relative mangel på teoriforankret tekstnærhed blot er et udtryk for, at paradigmet endnu er i sin vorden, eller om det multimodale simpelt hen vanskeligt lader sig beskrive (systemisk).

3 Deskription

3.1 Ideationel betydning i levende billeder

Kress og van Leeuwens banebrydende beskrivelse af billeders leksikogrammatisk potentialer (1996) er den hidtil mest detaljerede (og specificerede), og den har været inspiration og udgangspunkt for en stor del af den multimodale socialsemiotiske teoridannelse og analytiske praksis. Derfor vil deres skelsættende systematisering af betydningspotentialer i stillbilleder være udgangspunktet for en undersøgelse af det leksikogrammatisk potentialer. Indeværende kapitel afdækker muligheden for at beskrive leksikogrammatisk ideationel betydning i levende billeder. Dette undersøges gennem diskussion af de hidtidige beskrivelser af stillbilleder (O'Toole 1994, Kress & van Leeuwen 1996, Baldry & Thibault 2006), samt de nyere beskrivelser af levende billeder (O'Halloran 2004, Baldry & Thibault 2006). Dette fører til præsentationen af en tentativ systemisk beskrivelse af de komplekse leksikogrammatisk systemer, som kan være i spil i den ideationelle betydning. Udgangspunktet er som ovenfor nævnt Hallidays systemisk funktionelle lingvistik og den visuelle socialsemiotiks beskrivelse af leksikogrammatikken for stillbilleder, hvilket er grundlaget for de foreløbige forslag til socialsemiotisk beskrivelser af levende billeder.

3.1.1 Ideationel betydning i lingvistik

Halliday ser den ideationelle betydning som "language as reflection" og "construing experience" (Halliday 2004: 29), hvilket vil sige funktionen at bruge sproget til at give erfaringer betydning igennem sprogliggørelsens erkendelse. Halliday opregner som nævnt to metafunktioner under den ideationelle betydning, nemlig den eksperientielle metafunktion (experiential) og den logiske metafunktion (logical). I den eksperientielle metafunktion er sprogets funktion at repræsentere verden, og i den logiske er det at relatere forskellige sproglige repræsentationer til hinanden. Vi bruger ifølge Halliday sproget til refleksion, og det eksperientielle system *Transitivitet* har således en organiserende funktion i "imposing order on the endless variation and flow of events" (Halliday 2004: 170). Denne orden opnås ved, at systemet benævner ting og handlinger samt organiserer dem i kategorier, hvilket blandt andet vil sige, at det "construes the world into a manageable set of process types" (Ibid.). *Transitivitet*

beskriver således hvilke elementer fra verden omkring os, som bliver trukket ind i semiosis, og i hvilke indbyrdes relationer og handlingssammenhænge, der udtrykkes. Halliday definerer en forholdsvis enkel ramme for de figurer, der kan dannes verbal-sprogligt. Der er tale om tre grundlæggende komponenter med vidt forskellig funktion:

1. a process unfolding in time,
2. the participants involved in the process
3. circumstances associated with the process.

(Halliday 2004: 175)

Processerne udtrykkes med verbalgrupper, partipanterne er nominalgrupper og omstændighederne¹ er adverbialgrupper eller præpositionalfraser (Halliday 2004: 177).

Our most powerful impression of experience is that it consists of a flow of events, or 'goings-on'. This flow of events is chunked into quanta of change by the grammar of the clause: each quantum of change is modelled as a figure – a figure of happening, doing, sensing, saying, being or having. All figures consists of a process unfolding through time and of participants being directly involved in this process in some way; and in addition there may be circumstances of time, space, cause, manner or a few other types. These circumstances are not directly involved in the process; rather they are attendant on it.

(Halliday 2004: 170)

Grundlæggende opererer Halliday med tre typer menneskelig erfaring, som kan udtrykkes med verbalsproget, nemlig 1) being, hvilket vil sige tilhørende den del af verden, som har at gøre med abstrakte relationer i verden (world of abstract relations), 2) doing, som har med den fysiske verden at gøre (physical world), og 3) sensing, som har med bevidstheden at gøre (world of consciousness) (Halliday 2004: 172). Halliday inddeler den verbalsproglige gengivelse af disse forskellige erfaringer i seks grundlæggende procestyper, kaldet *material, behavioural, mental, verbal, rela-*

¹ Jf. den nordiske standard for SFL-terminologi kalder jeg som nævnt *Circumstantials* for *Omstændigheder* (Andersen et al 2008).

tional og eksistential processes (Halliday 2004: 171), som alle har hver deres sæt tilhørende partcipanter. Hallidays inddeling i procestyper med tilhørende partcipanter har været inspiration og udgangspunkt for den visuelle socialsemiotiks inddeling i processer i stillbilleder, selvom typerne ikke har kunnet lade sig overføre direkte. Kress og van Leeuwen (2006) opererer i forhold til stillbilleder med en overordnet tvedeling af procestyperne i narrative og konceptuelle repræsentationer. Deres overordnede organisering af procestyper har haft stor indflydelse på den efterfølgende socialsemiotiske tilgang til forskning i stillbilleder og levende billeder. I det følgende er Kress og van Leeuwens grundlæggende inddeling udgangspunktet for en diskussion af forskellige procestyper i levende billeder.

3.1.2 Narrative processer

Hos Halliday har materielle processer at gøre med den fysiske verden, i betydningen "processes of doing-and-happening" (Halliday 2004: 179), og set fra oven i et semantisk perspektiv (from above) er det "a quantum of change in the flow of events as taking place through some input of energy." (Ibid.). Set fra neden (from below) i et leksikogrammatisk perspektiv findes der en række grundlæggende typer elementer, som tilsammen kan skabe de materielle transitive relationer i en sætning. Disse elementer er *Proces*, *Aktør*, *Mål* og *Omstændigheder*², hvor de to første er obligatoriske. *Aktør* er den instans, som tilfører den energi, der medfører ændringen i det hidtidige "flow of events", og er som participant typisk repræsenteret gennem forskellige former for nominalgrupper. Selve handlingen kaldes *Processen*, og den er typisk repræsenteret gennem en verbalgruppe. Der kan optræde et *Mål* for processen, hvilket er det eller de partcipanter, som påvirkes af aktørens handlinger. *Omstændighederne* for materielle processer er forskellige former for omgivelser for processen og de involverede partcipanter og de består typisk af forskellige adverbialgrupper.

Det forekommer også oplagt at operere med processer af handlinger og hændelser i levende billeder. Materielle processer bliver således en mængde forandringer i det oplevede flow af tid i levende billeder, hvilket sker som resultat af tilført energi. Både Kress og van Leeuwen, O'Halloran og Baldry og Thibault opererer da også med procestyper som svarer mere eller mindre til de materielle inden for verbalsproget.

² Hertil opereres med visse andre partcipanter såsom *Recipient*, som er den, noget gives til og *Klient*, som er den, for hvem noget bliver gjort.

Narrative processer er for Kress og van Leeuwen en form for visuelle processer som ligger umiddelbart nærmest Hallidays materielle processer, idet "narrative patterns serve to present unfolding actions and events, processes of change, transitory spatial arrangements" (Kress og van Leeuwen 2006: 59). Narrative processer er realiseret gennem en form for *vektor* i billedet, og er dermed elementer i billedet, som er forbundet ved hjælp af en vektor til *participanter* i en narrativ proces, hvor den ene *gør* noget (doing) for eller ved den anden³. Udgangspunktet er konkrete ekspliciterede vektorer, som de forekommer i form af typisk en pil i for eksempel diagrammer eller modeller, men narrative processer kan også være repræsenteres af implicite former for vektorer. Narrative processer inddeles i fem forskellige processtyper *Action processes*, *Reaction processes*, *Speech processes*, *Conversion processes* samt *Geometric symbolism* (Kress og van Leeuwen 2006: 74-75).

Aktionelle processer (Action processes) består først og fremmest af en initierende participant, som kaldes *Aktør* (Actor). Denne Aktør står som udgangspunktet for vektoren, og er helt enkelt ofte den participant, som befinder sig ved vektorens udgangspunkt (eller i visse tilfælde udgør selve vektoren). *Mål* (Goal) er i forlængelse heraf den participant som er for enden af vektorens spids, som målet for handlingen. I BAY003: 00:07-08 åbner (Proces) kvinden (Aktør) lågen (Mål), i BAY014: 00:19-20 tegner (Proces) manden (Aktør) på jakken (Mål) og i BAY021: 00:17-27 trykker (Proces) hånden (Aktør) på knappen (Mål). Kress og van Leeuwen påpeger at Aktør ofte er den mest saliente entitet i billedet på grund af en række tekstuelle valg (Kress & van Leeuwen 2006: 63), men aktionelle processer og især Aktøren heri kan faktisk siges at blive saliente alene af den grund, at de tilfører energi og skaber forandring. Den energi som tilføres for at forandre "the flow of events" påkalder sig i sig selv opmærksomhed som følge af vores grundlæggende orientering mod forandringer i vores omgivelser. Aktionelle processer kan være non-transaktionelle, forstået på den måde, at der ikke udtrykkes et mål for processen. Der er altså ingen participant, som vektoren peger på. I BAY011: 00:03-04 kaster kvinden således en bowlingkugle, men hverken kuglen eller keglene er i billedet, ligesom i BAY002: 02:06-07 hvor pigen i forgrunden bærer på noget, som ikke er inden for billets ramme. På samme måde kan der også forekomme processer uden Aktør, hvor der blot er udtrykt en Vektor og et Mål. Kress og van Leeuwen benævner det *Events* (Hændelse), når noget sker til

³ Forståelsen af de grundlæggende *Volumes* og *Vectors* har Kress og van Leeuwen overtaget fra gestaltpsykologien og især Arnheim (1974).

nogen, ude at vi kan se hvem eller hvad der foranlediger det. Dette ses for eksempel i BAY017: 00:29-30, hvor kaffen hældes (Proces) i koppen (Mål), uden at Aktøren er i billedet. Kress og van Leeuwen fremhæver også en mulig dobbelt aktionel proces-type hvor processen så at sige går begge veje (*bidirectional*), hvilket blandt andet ses i diagrammer med dobbeltpile. Partipanter i dobbeltrettede processer kaldes *Interaktører* (Interactors). Eksempler på dobbeltrettede processer ses i BAY24: 00:17-19 og BAY005: 00:20-21.

Kress og van Leeuwen argumenterer for, at narrative processer kan udtrykkes med andet end decideret realiserede pile, nemlig gennem forskellige grader af mindre eksplicitte former for vektorer. Et eksempel på dette er følgende narrative proces-type.

Reactional processes er Kress og van Leeuwens anden type aktionsproces, og denne type består af en *Reaktør* (Reactor) og et *Fænomen* (Phenomena) (Kress og van Leeuwen 2006: 67). I *Reactional processes* realiseres vektoren af den implicite pil, som en udtrykt blikretning kan siges at tegne gennem billedet. Reaktør er således den, som observerer noget i billedet, og dette "noget" kaldes Fænomen. Reaktionen kan for eksempel være et smil (Ibid.). I BAY020: 02:44-48 reagerer (Proces) manden (Aktør) for eksempel på hajerne (Fænomen). Ligesom ved *Action processes* kan den ene af partipanterne udelades, i denne sammenhæng Fænomen, hvorved blikket ikke er på nogen synlig participant, men for eksempel typisk ud af rammen. I BAY002: 01:08-10 reagerer drengen (Reaktør) således på noget, han ser uden for billedet. Reactor kan til gengæld ikke udelades, da processen fordrer det blik, den er forankret i, og idet den udgår fra øjnene på et levende væsen, må dette væsen nødvendigvis være til stede. Reactor er med andre ord obligatorisk. Kress og van Leeuwens forståelse af denne type proces er tydeligvis en form for hybrid af dele to forskellige af Hallidays processtyper. Mentale processer er hos Halliday "processes of sensing" (Halliday 2004: 197), som kan være at se, føle eller tænke, med en obligatorisk *Sanser* (Sensor) involveret og et fakultativt *Fænomen*. Behaviorale processer er "processes of (typically human) physiological and psychological behaviour" (Halliday 2004: 171), hvilket for eksempel kan være at trække vejret, hoste, smile eller stirre. Halliday mener, at det på engelsk er muligt at udtrykke processer, som handler om den måde en person agerer på, hvilket afspejler noget af denne persons psykiske eller fysiske tilstand. Dette kan også være andre besjælede væsener og dyr. Behaviorale processer er "the least distinct of all process types because they have no clearly defined characteristics of their own; rather, they are partly like the material

and partly like the mental.” (Halliday 2004: 249-50). Den, som udfører processen, er typisk et bevidst væsen, som de mentale processer, men processen i sig selv er mere materiel i sin karakter. Denne dobbelthed mellem at anskue det at smile, som en overvejende fysisk aktivitet og som udtryk for en mental tilstand er yderligere udtalt i billeder. Det er således ikke muligt at udtrykke en participants følelser direkte, men kun at lade participanten udføre handlinger, som udtrykker disse mentale tilstande. I verbalsproget kan man udtrykke ”Peter er ked af det”, mens det i billeder kun er muligt at lade participanten ”se ked ud af det”. Forskellen er, at man i billedet kun ser følelser indirekte udefra. Hermed bliver det muligt at udtrykke participanter, som ”lyver” om deres følelser, som når en person ser meget alvorlig ud mens han siger en replik, hvorefter han smiler skælmisk, hvorved der udtrykkes ironi (Kress og van Leeuwen 2006: 68). Jeg vil foreslå en adskillelse af det perceptiv og det behaviorale aspekt i Kress og van Leeuwens reaktionsprocesser, således at der i princippet er tale om en *Perceptiv* proces udtrykt i participantens *gaze*, og en form for *Behavioral* proces i participantens *mimik* og *kropssprog*. Årsagen til, at jeg finder denne adskillelse produktiv, er, at det er muligt at udtrykke stort set de samme behaviorale betydning hos en participant, som har lukkede øjne. Reaktionsprocesser er et eksempel på *procesfusion*, som ofte opstår i levende billeder (såvel som i stillbilleder), når en række processer spiller sammen i en overordnet transitiv relation. Procesfusion kan ofte beskrives med rangsegmenteringen i levende billeder, hvor en participants forskellige delelementer udtrykker forskellige processer såsom rynkede bryn, nedadvendte mundvige, bøjet nakke og sænkede skuldre til sammen skaber figurens samlede proces, som kan være ”se nedbøjet/trist ud”. Dette ses blandt andet i BAY003: 00:17-19.

Kress og van Leeuwen kalder en tredje form for processer *Taleprocesser* (Speech processes) og *Tankeprocesser* (mental processes) (2006: 68). I denne form for processer forbindes en participant, kaldet enten *Taler* (Speaker) eller *Tænker* (Sensor), som gennem en vektor forbindes med henholdsvis en *Ytring* (Utterance) eller et *Fænomen* (Phenomenon). I realiteten er det, Kress og van Leeuwen beskriver med denne procestype fænomenerne *talebobler* og *tankebobler*. Participanten forbindes med Ytring eller Fænomen ved en perturbation af tanke- eller taleboblen, som udpeger hvem, der er den talende participant. Dette svarer ifølge Kress og van Leeuwen til den form for logisk struktur, som Halliday kalder projektive (Kress og van Leeuwen 2006: 68). Denne verbale procestype med tanke- og talebobler er så sjældnen i billeder, og endnu mere i levende billeder, at det forekommer for specificeret at oprette en kategori til den. Verbale processer er væsentlige i verbal-

sproget, og Kress og van Leeuwen er måske her for fokuserede på at finde kategorier i visuel kommunikation, som svarer til de verbalsproglige. Halliday taler om verbale processer som "clauses of saying" (Halliday 204: 260), hvor en obligatorisk *Siger/Taler* (sayer) fremfører en *Verbalisering* (Verbiage), hvilket ganske vist kan findes visuelt i form af talebobler, sådan som Kress og van Leeuwen argumenterer for, men det er ikke nødvendigvis selve boblen eller perturbationens vektor, som er bestemmende for processen. Der findes mange eksempler på billeder med verbal-sproglig tale udtrykt uden hverken taleboble eller udpegende perturbation. Den talende participant og den verbalsproglige tekst er to forskellige størrelser i det kompositte billede, hvor Siger er en Figur, er Verbalisering en Gruppe. Relationen mellem den talende og det talte kan ud over taleboblen realiseres på forskellige måder såsom relativ placering, nærhed, forskellige former for linjer eller blot konventionel placering for eksempel under billedet samtidig med udtrykte mundbevægelser. I levende billeder er relationen mellem skriftligt verbalsprog og menneskelige partcipanter i dag mindre fremtrædende. I stumfilmen kunne der til gengæld være tekstskilte mellem indstillingerne, som realiserede talen i anførselstegn, og seeren var ikke i tvivl om, hvem der talte, fordi participanten i indstillingen før tydeligt bevægede munden. Med tonefilmen forsvandt de skriftlige skilte, og i stedet blev relationen mellem talt verbalsprog og levende billeder en af de væsentligste funktioner i levende billeder. Samspillet mellem auditive og visuelle semiotiske stimuli er tæt forankret i en fælles proces, som er en af de hyppigst forekommende processtyper, idet den anvendes til at repræsentere en person, som taler. Eksempler på verbale processer er BAY020: 03:05-10 og BAY013: 02:12-14 (se mere om lyd i 3.1.7).

Konverteringsprocesser (Conversion processes) er den fjerde narrative processtype, som Kress og van Leeuwen præsenterer (2006: 68). Denne processtype er i virkeligheden en fusion af sammenkædede aktionelle processer. Således kan en participant samtidig være Mål i én proces og Aktør i en anden, hvilket realiseres ved to vektorer, hvor den ene peger mod participanten, mens den anden peger væk (Ibid.: 69). Participanten i denne dobbelte processtype kaldes *Transmitter* (Relay⁴), og den kendetegnes blandt andet ved, at den ikke blot lader det, der modtages passere, men transformerer det i videresendingen. Konvertering er ifølge Kress og van Leeuwen hyppigst forekommende i diagrammer og i særlig grad diagrammer, som

⁴ Dette participantnavn skal ikke forveksles med Barthes *Relay* (Barthes 1980), som det er en del af hans beskrivelse af den logikosemantiske relation mellem verbalsprog og billede i komposittekster.

repræsenterer naturlige kredsløb eller menneskelig interaktion af forskellig art. Netop fordi denne processtype stort set kun eksisterer i diagrammer, er den svær at håndtere i forhold til andre modes. Den er således problematisk i forhold til fotografiske stillbilleder og levende billeder, hvor den er vanskelig at påvise. De to vektorer kan i stedet med fordel ses som repræsentationen af to forskellige processer, som den pågældende participant deltager i. Dette giver ingen problemer i at gribe de diagrammæssige fremstillinger, idet participanten blot indgår i to processer: én hvor den er Mål, og én hvor den er Aktør. På denne måde er betydningen stadig den samme: at participanten modtager noget og sender noget videre. Denne opsplnitning af Konvertering i to enkeltstående, men relaterede processer forekommer mere givende i analysen af mere komplekse former for visuel kommunikation, ikke mindst i forhold til mere naturalistiske fremstillinger, som kan rumme utallige samtidige processer. Den betydningsmæssige fusion af de to processer i en overordnet konverteringsproces kan anskues som en gruppering af processer. De to processer smelter dermed sammen i en overordnet procesgruppe. Når der er tale om levende billeder, bliver dette ikke mindre komplekst. I indstillingen BAY004: 03.36-39 kommanderer kvinden gestisk med manden udenfor, som følger hendes instruktioner, hvilket medfører ændringer i tv-signalmotagelsen). I levende billeder bliver det endvidere muligt (og typisk mere oplagt) at udtrykke disse processuelle dobbeltparticipanter udstrakt over tid og måske flere indstillinger. Således kan en participant (Aktør1) påvirker en anden (Mål1), som så derefter bliver den participant (Aktør2) som påvirker en tredje participant (Mål2). Dette fænomen foreslår jeg benævnt *kausalityetskæder*. BAY002: 01:02-21 er et eksempel på en kausalitetskæde, som forløber over flere indstillinger. Drengen til venstre (Aktør) trykker på bilnøgle (01:03), så bildøren låses op og åbnes (01:04), hvorefter drengen til højre bliver imponeret (Reaktør).

Geometrisk symbolisme er for Kress og van Leeuwen en form for femte "procesform", som de argumenterer for ikke rummer nogen former for participanter, men beskriver muligheden for at (ud)forme processer forskelligt, og tilføje betydning til selve processen. Således vil en kurvet vektor inddrage betydning fra cirkelns geometriske symbolik, og dermed rumme medbetydninger i retning af naturlighed eller organiskhed (Kress og van Leeuwen 206: 71). Tilsvarende kan en proces også forstærkes eller svækkes ved forskellige former for udformning af vektoren, hvor en federe vektorlinje og større hoved på pilens spids for eksempel forstærker, mens et lille hoved på pilen eller en punkteret linje er eksempler på afsvækkelse af processen. Som det ses udleder Kress og van Leeuwen også fortrinsvis denne be-

skrivelse af symbolik i procesindikationen ud fra undersøgelser af diagrammer, hvilket kan være problematisk, fordi procesrelationen i mere naturalistiske fremstillinger er væsentlig mere kompleks, men grundtanken om muligheden for grafisk at forstærke eller svække processer relativt i forhold til det samlede billede kan være interessant i beskrivelsen af levende billeder. De skriver således også afslutningsvis: "In images a similar effect can be achieved by making the diagonal action lines more or less conspicuous, more or less dominant in the composition as a whole" (Kress og van Leeuwen 2006: 72). Denne relative fremtrædenhed beror i høj grad på det tekstuelle system Saliens, som uddybes i det følgende kapitel (3.2). Et eksempel på tydeligt fremhævede vektorer som processer i et levende billede ses i BAY004: 02:59-03:01, hvor de tynde pile viser den forfinende udglatning, som cremen medfører.

Kress og van Leeuwen påviser, at narrative billeder kan have sekundære partcipanter, som ikke er direkte involverede i processen, men relateres til de direkte procesinvolverede partcipanter på forskellige måder. Disse partcipanter kalder de i forlængelse af Halliday for Omstændigheder (Circumstances), og de kendetegnes i visuel kommunikation ifølge Kress og van Leeuwen ved ikke at være relateret gennem vektorer. Grundlæggende gælder det ifølge Halliday, at Omstændigheder i princippet kan udelades, uden at det vil påvirke den basale proposition, selvom væsentlig information naturligvis fjernes. Dette mener Kress og van Leeuwen også gør sig gældende i billeder.

Lokative Omstændigheder (Locative Circumstantials) relaterer andre partcipanter til det Kress og van Leeuwen kalder "*Setting*", og det fordrer ifølge dem en kontrast mellem forgrund og baggrund, hvilket kan realiseres på fire grundlæggende forskellige måder, nemlig overlappning, lavere detaljering af baggrund, lavere farvemætning i baggrund og generelt lysere eller mørkere baggrund. I BAY005: 04:58-05:01 er mandens ansigt og hænder samt modellen i forgrunden, mens baggrunden er uskarp og mere lys, mens teksten i BAY023: 02:32-35 er mest salient i kraft af overlap. Alle disse valg udtrykkes som kontinua, forstået på den måde, at det ikke er et spørgsmål om at vælge "enten eller", men snarere om at vælge "mere eller mindre" af de betydende faktorer. De af Kress og van Leeuwens Omstændigheder, som har med omgivelserne (settings) at gøre, hidrører efter min overbevisning principielt snarere mest til de konceptuelle procestyper (se nedenfor), fordi det har at gøre med elementers relation til hinanden, hvor noget er omgivelser for noget andet. Dette er et eksempel på, hvorledes de komplekse procesrelationer organiseres i billeder, idet en

(relationel) proces kan fungere som omstændighed for en anden. Det vil sige, at de delelementer i et billede, som ikke er direkte involveret i processen, fungerer som forskellige (eller samlede) omstændigheder for den givne proces. Hvilken proces der er den vigtigste eller den mest dominerende, afgøres ved saliens, men ingen proces er som udgangspunkt mere salient end andre, og der kan udmærket forekomme billeder med en lang række paratagmatisk relaterede processer, der fungerer som hinandens omgivelser i en form for afsvækket relationel relation. I indstillingen BAY020: 04:06-04:14 er parret mest salient i kraft af deres verbale processer, mens køkkenet er deres lokative omstændigheder.

Circumstances of means ses ifølge Kress og van Leeuwen når en proces udføres med en form for genstand, som er adskilt fra Aktør og Mål, og som ofte i sig selv udgøres af en vektor. Denne form for omstændighedsmæssig relation kan efter min mening være vanskelig at håndtere. I Kress og van Leeuwens eget eksempel, hvor nogle soldater peger med geværer på nogle aboriginere, argumenterer de for, at geværene er *circumstances of means* (Kress og van Leeuwen 2006: 45). Det, at soldaterne bærer geværer, må dog grundlæggende anses for en form for relationel attributiv possessiv proces (se nedenfor), mens selve det, at de peger dem mod nogle aboriginere, er en form for aktionel proces, som involverer en "sigten", og en "på aboriginere", hvor geværet (tilsvarende konverteringsprocesser), må siges at være en del af en procesrække, hvor "sigte med geværet" er første proces, som kobles med "geværet sigter på aboriginerne" i en fælles processuel relation. Processen med at sigte på aboriginerne er nemlig så afhængig af geværet, at dette ikke kan tages bort uden, at betydningen bliver en anden, og dermed er der ifølge Kress og van Leeuwens egen definition ikke tale om Omstændigheder. Geværet er derimod ud over at udgøre en vektor også en fuldgældig participant i ovennævnte procesrelation. En anden mulig løsning af dette kunne være at indføre en form for tool-kategori, altså en participant mellem Aktør og Goal, som kan kaldes *Instrument*. Inddragelsen af *Instrument* er igen et eksempel på procesfusion, som også er en væsentlig funktion i levende billeder, og instrumentets relative tilknytning til Aktør kan variere fra billede til billede, og i løbet af en indstilling. BAY019: 05:20-21 er et eksempel på en indstilling, hvor manden (Aktør) slår (Proces) med hamre (Instrument) mod en flade (Mål).

Circumstances of accompaniment er endnu en form for omstændigheder, som Kress og van Leeuwens præsenterer (2006: 72), der i virkeligheden med fordel kan anskues som konceptuelle procesrelationer. Deres eksempel med en pingvin, som er sammen

med sin unge (2006: 73), er efter min mening snarere at opfatte som to konceptuelle (eksistentielle) processer, som i deres samtidige væren og umiddelbare nærhed smelter sammen til en gruppe i det, som kan opfattes som en form for visuel "væren sammen". De to pingviner er placeret i forhold til hinanden på en måde, som ikke gør dem ens, idet den voksne er ovenpå ungen (eller ungen er under den voksne). Det er umiddelbart svært at afgøre, hvilken af de to elementer, processen skal tage sit afsæt i. Måske er den voksne mest salient i kraft af størrelsen, og fordi den står, måske er ungen den mest saliente, fordi den sødt titter frem under den store som en lille overraskelse. Måske er det slet ikke meningen, at de to processer skal adskilles, men snarere netop denne "være sammen om at være", som er det essentielle i billedet. De er der sammen i en fusioneret eksistentiel proces, bestående af de to enkelte. I forlængelse heraf ses det også, at to (parataktiske) proceskomplekser kan være hinandens respektive omstændigheder. Manden og kvinden i BAY009: 01:03-07 er fælles om at være til stede i billedet (og holde i hånden).

Grundlæggende at Hallidays begreb *Omstændigheder* (Circumstantials) anvendeligt i forhold til levende billeder, men i en lidt anden anvendelse, end den Kress og van Leeuwen præsenterer. Som vist ovenfor er circumstantials of means og circumstantials of accompaniment begge problematiske i forhold til narrative processer, eftersom de snarere kan anskues som relationelle processer. Som udgangspunkt fungerer alt, hvad der ikke direkte er involveret i en proces, som denne proces' Omstændigheder, og er som sådan elementer, der kan fjernes uden at de grundlæggende processuelle relationer ændres. Dette kan også være processer mellem elementer i omgivelserne, og de kan involvere en eller flere af samme partcipanter som den overordnede. I BAY009: 00:58-01:03 ses et eksempel på, at manden i forgrundens verbale proces er mest salient, mens der foregår en lang række andre processer i baggrunden.

3.1.3 Konceptuelle processer

Konceptuelle processer er sammenlignelige med Hallidays Relationelle processer, som har at gøre med "processes of being and having" (2004: 210). De kan ifølge Halliday være enten attributive eller identificerende. Attributive processer vil sige, at en participant (Bærer) tilskrives en egenskab (Attribut) enten med en substantivisk (klassificerende) eller en adjektivisk (beskrivende) kerne. Identificerende relationelle processer, forekommer når en participant (Identifikator) bestemmes eller fastslås

som havende en bestemt identitet (Identificeret). Ifølge Kress og van Leeuwen er konceptuelle processer et udtryk for, at "Conceptual patterns represent participants in terms of their class, structure or meaning, in other words, in terms of their generalized and more or less stable and timeless essence" (2006: 59). De inddeler de konceptuelle processer i *Klassificerende* (Classificational), *Analytiske* (Analytical) og *Symbolske* (Symbolic) processer.

Klassificerende processer (Classificational processes) relaterer partcipanter til hinanden ud fra en taksonomisk relation såsom for eksempel en 'kind of'-relation (Kress og van Leeuwen 2006: 79). En eller flere partcipanter fungerer som *Klassifikator* (Superordinate) for mindst en anden partcipant, *Klassificeret* (Subordinate). De kan være *Implicit* (Covert) eller *EksPLICIT* (Overt). *Implicitte Klassificerende processer* ses, når den overordnede partcipant Klassifikator er udeladt, hvorved den overordnede kategori ikke ekspliciteres, så den klassificerende sammenhæng udledes indirekte fra ligheder mellem de udtrykte elementer. I implicitte taksonomier er den fremstillede lighed, ifølge Kress og van Leeuwen, først og fremmest realiseret gennem symmetrisk komposition, såsom ens størrelse, indbyrdes afstand og samme orientering i forhold til horisontaler eller vertikaler, samt ofte dekontekstualisering i detaljeløs baggrund. *EksPLICITte klassificerende processer* ses, når der er udtrykt en overordnet partcipant, som fungerer som Klassifikator. Denne partcipant er ifølge Kress og van Leeuwen typisk placeret adskilt fra de øvrige. De enkelte partcipanter i klassificerende processer kan realiseres verbalsprogligt såvel som med billeder eller måske med begge, men de er udtrykt inden for billedets domæne, og processen er som sådan altid visuel (Kress og van Leeuwen 2006: 80). Den taksonomiske relation som udtrykkes i de klassificerende processer er principielt fuldstændig arbitrær og konstrueres i det enkelte billede. Med Kress og van Leeuwens ord, kan man sige, at "the ordering of the image itself produces the relations" (2006: 79), altså at det er selve organiseringen af elementer i form af partcipanter i forhold til hinanden, som skaber de klassificerende processer. De klassificerende processer har i høj grad ligheder med O'Tooles rangsegmentering og Baldry og Thibaults gruppering (clustering), idet det drejer sig om, at partcipanter opfattes som samhørende. Forskellen er, at hvor gruppen er en form for strukturel gruppering, er taksonomiene klassificerende sammenligning. Jeg finder det derfor produktivt at anvende Kress og van Leeuwens tilgang og anskue klassificerende processer som en procesuel relation i ideationelt perspektiv, hvorved det bliver muligt at beskrive netop en ideationel taksonomiopstilling af partcipanter. I levende billeder kan klassificerende processer opstå ved at partcipanter grupperer sig i løbet af en indstilling, og de kan

på samme måde ophæves, hvis grupperinger opløses. BAY015 05:22-27 er et eksempel på, at en kamerabevægelse kan oprette implicite klassificerende processer, idet bevægelsen bagud, som afslører de øvrige personer om bordet, placerer drengen (klassificeret) som en del af taksonmien "familie". I BAY15 03.25-26 er mændene i kraft af deres vertikale sidestilling og ens påklædning præsenteret som partcipanter i en implicit klassificerende proces, hvor de tilhører en gruppe arbejdsmænd. Personerne i indstillingen BAY017: 03.10-12 er ligeledes partcipanter i en implicit klassificerende proces, hvor de er fælles om at være flypassagerer. Et eksempel på en eksplicit klassificerende proces ses i BAY012: 03:26-28, hvor personerne (og måske dyrene) er klassificeret i den måde de er opstillet som en gruppe, og grafikken med teksten "Fam. Jørgensen, Toftlundgård, Røddig" er klassifikator.

Analytiske processer (Analytical processes) ses ifølge Kress og van Leeuwen når partcipanter relateres til hinanden i part-helhed-strukturer, hvilket i praksis vil sige, når en partcipant kan tilskrives bestemte delelementer (Kress & van Leeuwen 2006: 87). Den partcipant som så at sige er helheden, kaldes *Bærer* (Carrier) og delelementerne, som opfattes som selvstændige elementer, selvom de er en del af helheden, kaldes *Attributter* (Attributes). Med disse begreber lægger Kress og van Leeuwen sig tæt op af Hallidays *Attributive Intensive processer*, og det synes plausibelt at anvende dette begreb i forhold til billeder. Dog skal attributter ikke opfattes som delelementer af en helhed, sådan som Kress og van Leeuwen fremlægger det (Kress & van Leeuwen 2006: 88), men derimod som tilføjede elementer til en overordnet partcipant. Når en model i et modefoto bærer bestemte stykker tøj, er der tale om, at modellen er Bærer og tøjet er forskellige possessive *Attributter*, eller når et landkort viser et helt land (Bærer), er de enkelte amter, kommuner og byer landets delelementer (*Attributter*). Analytiske processer bliver hverken udtrykt ved hjælp af vektorer eller gennem kompositorisk symmetri, som henholdsvis *Narrative* og *Klassifikatoriske* konceptuelle processer. Der er ifølge Kress og van Leeuwen snarere tale om en form for nedtoning af andre elementer i billedet, som gør, at det enkelte elements delelementer bliver fremtrædende (herunder typisk nedtoning af baggrundsdetaljer). Kress og van Leeuwen påpeger, at "as a whole, the analytical process is the usual, the 'unmarked', and therefore also the most elementary option in the visual system of representation – a visual 'this is'." (Kress og van Leeuwen 2006: 91). Denne definition er jeg ikke enig i, idet jeg vil reservere de isolerede være-processer til det, Halliday benævner eksistentielle processer. Jeg foreslår i stedet den opfattelse, at analytiske processer utrykker en form for "har-relation", altså at Bærer har

nogle elementer på(ført) sig, som ikke er en del af selve entiteten, men netop er tilføjet og rækker ud over entitetens egen generiske fysiske fremtræden.

Kress og van Leeuwen inddeler de analytiske konceptuelle processer i to overordnede procestyper, kaldet *Ustrukturerede* (Unstructured) og *Strukturerede* (Structured) (2006: 104). I *Ustrukturerede analytiske processer* vises de Possessive Attributter, men ikke selve den Bærer, som udgør helheden. Delementerne er således ikke forenet til at udgøre helheden, men er placeret adskilt uden at vise, hvordan de kan samles. Som eksempel viser de et mønster til at klippe og sy et stykke tøj efter, hvor de enkelte dele er placeret, så de kan bruges til at klippe i stoffet efter, og dermed ikke på en sådan måde, at de udgør en samlet helhed. Denne procestype finder jeg problematisk, idet der snarere er tale om en række afgrænsede elementer, hvor fokuset netop ikke helheden, men delene, selvom de udgør delementer til en (anden) helhed. Derfor er der faktisk ikke tale om part-helhed-struktur, men snarere en form, hvor de mange dele vises hver for sig i en implicit taksonomi, hvilket vil sige en Klassificerende proces. Derfor vælger jeg at se bort fra ustrukturerede analytiske processer i denne sammenhæng. *Strukturerede Analytiske processer* inddeler Kress og van Leeuwen i *Spatiale* og *Temporale* processer. De Temporale processer er billeder, hvori der udtrykkes en form for tidslinje. Denne type processer ligger ifølge Kress og van Leeuwen på grænsen mellem de narrative og de analytiske processer, netop fordi de udtrykker en tidsdimension med et vektorlignende element, som forekommer grundlæggende narrativt, men tidslinjen er ifølge dem ikke en vektor, men snarere et billede af tid, hvilket altså vil sige en participant. Kress og van Leeuwen beskriver herudover ingen participanter eller grundlæggende relationer eller systemer for denne proceskategori, men nøjes med at lægge vægt på, at den er et eksempel på, hvorledes kategorierne i visuel grammatik ikke har klare grænser (2006: 95). Kress og van Leeuwen forsøger hermed at gøre et relativt sjældent og forholdsvis specifikt eksempel til en overordnet kategori, hvor den måske snarere kan beskrives som en kombination af processer. Således ser jeg entydigt tidslinjen som en vektor, der udtrykker en proces, som er noget i retningen af "flow of time", mens de elementer, der placeres på tidslinjen, står i en form for klassificerende relation til hinanden og til tidslinjen. Dermed foreslår jeg også, at denne procestype bortfalder. De Spatiale Strukturerende Analytiske processer inddeler Kress og van Leeuwen i *Udtømmende* (Exhaustive) og *Inkluderende* (Inclusive). De udtømmende er tilfælde, hvor der er tale om samling (assembly), hvilket vil sige, at de possessive attributter er sat sammen til at danne en helhed, og alle attributter er til stede, således at hele den samlede Bærer er re-

præsenteret. I Inkluderende spatiale processer er ikke alle delelementer af Bærer vist, men blot en nogle af dem, som en delmængde af et samlet hele, hvor der efterlades "tomme pladser". Kress og van Leeuwens Udtømmende strukturerende processer kan være *Conjoined*, hvor attributter er forbundne med linjer eller *Compounded*, hvor attributterne er adskilte, men sammenstillede. Spatiale processer kan endvidere ifølge Kress og van Leeuwen være *Topografiske*, hvor elementerne gengives præcist i deres fysisk spatiale placering og relation til hinanden, eller *Topologiske*, hvor den logiske relation mellem delelementerne repræsenteres. Afsættet for disse kategorier er symbolske fremstillinger, hvilket gør dem vanskelige at anvende i forhold til mere naturalistiske billeder. Inddelingen sætter den samlede entitet som central for processen. Det kan være vanskeligt at vurdere, om der er tale om en række separate elementer, som stilles i forhold til hinanden (og som måske udgør et hele) eller, om der er tale om et forudgående hele, som elementerne så at sige er "uddraget fra". Den første forekommer måske mest konsistent, hvis man skal tage udgangspunkt i det, der rent faktisk er udtrykt i billedet. Der er således netop *ikke* udtrykt en helhed, men først og fremmest en række delelementer, som så i større eller mindre grad sammenstilles, så de udgør et hele. Man kan forestille sig et eksempel på et levende billede, hvor en genstand desintegrerer over tid, så delelementerne bliver spredt i billedet. Efter denne narrative proces, kan man muligvis argumentere for at en spatial proces tilsvarende Kress og van Leeuwens, kan udledes af forløbet. Problemerne med helheder og deres delelementer, som Kress og van Leeuwen forsøger at gribe med disse processtyper, kan løses langt mere hensigtsmæssigt og enkelt ved hjælp af O'Tooles segmentering af billedets bestanddele (se 3.1.4).

Den sidste overordnede type konceptuelle processer kalder Kress og van Leeuwen *Symbolske processer*. De definerer, at "symbolic processes are about what a participant *means or is*" (2006: 105 original kursiv.). Kress og van Leeuwen beskriver med de symbolske processer muligheden for (ideationelt) at tilføre en participant symbolsk betydning gennem sammenligning eller indefra participanten selv. Der er to grundlæggende former for symbolske processer, kaldet *Attributive* (Attributive) og *Suggestive* (Suggestive). I Symbolsk Attributive processer er der to participant, kaldet *Bærer* (Carrier) og *Symbolsk Attribut* (Symbolic Attribute). Bærer er den participant, som tilskrives egenskaber, og Symbolsk Attribut er den participant, hvorfra egenskaberne hentes. Kress og van Leeuwen lægger her vægt på kendskab til kunst-

historiens fremstillinger af symbolske figurer⁵. De opregner fire grundlæggende karakteristika, som kan kendetegne Symbolske Attributter: De kan være saliente gennem for eksempel størrelse eller lys, de kan blive udpeget eksplicit af participant, de kan falde udenfor sammenhængen i forhold til billedets øvrige elementer, eller de kan være genkendelige som traditionelt symbolsk ladede elementer. Symbolske Suggestive processer har kun tilknyttet en participant, nemlig Bærer, og den symbolske betydning udgår fra selve denne participant selv. Kress og van Leeuwen opregner en række (modalitets)markeringer af denne procestype, såsom farve- og fokusvalg, som fremstiller Bærers mere eller mindre generaliserede essens, frem for for eksempel Possesive attributter. Kress og van Leeuwens definition af denne procestype er problematisk, idet de symbolsk suggestive processer defineres ved kendetegn, som mere hører til den interpersonelle betydning. Måske kunne man inddrage en procestype kaldet *Symbolsk Reference* i stedet, og overlade den suggestive betydning til den interpersonelle metafunktion, som en afsenderrelateret indkodning af subjektivitet i forhold til det afbildede. Dette er dog svært at afgøre entydigt, idet man godt kan forestille sig et billede af en kvinde, som i sin egen fremtoning opfattes som smuk, hvorfor dette muligvis er et aspekt af kommunikationen. Dette må dog under alle omstændigheder grundlæggende opfattes, som en enten afsender- eller modtagerbestemt opfattelse af det afbildede, som derfor hidrører til den interpersonelle metafunktion (se 3.3).

Kress og van Leeuwen er under deres pionerarbejde i *Reading Images* (1996) som ovenfor nævnt (endnu) ikke bevidste om multimodaliteten i kommunikationen, og til tider virker det som om, de trækker det semiotiske system ind i diskussionen, som lettest besvarer det aktuelle spørgsmål. De arbejder således for eksempel med forskellige diagrammer til at beskrive ideationelle betydninger i visuel kommunikation, men med fotografier eller malerier i andre sammenhænge. Det kan være frugtbart at benytte forskellige semiotiske systemer til at beskrive, hvad der er på spil i forskellige former for visuel kommunikation, men det er problematisk, at de ikke ekspliciterer, at eksemplerne er valgt frem for andre, som måske ville give anderledes resultater. Kress og van Leeuwens beskrivelse af processuelle relationer kan kritiseres for til tider at være for forankret i diagramlignende modes, og samtidig for at tendere mod et for ukritisk ønske om at importere kategorityper fra verbalsproget. Dette er ikke overraskende, eftersom deres teoretiske afsæt er lingvistikken, men de bliver dermed også i nogen grad for tilpasset til den lingvistiske

⁵ I nogen grad tilsvarende Panofskys *ikonografiske analyse* (1939).

modtagerskare, som de skriver til i deres tidligere værker. Der er dog ingen tvivl om at Kress og van Leeuwen først og fremmest præsenterer et uvurderligt indsigtsfuldt og ambitiøst bud på en beskrivelse af netop billeders komplekse "transitivitet". De seneste tiltag til teorier om realisering af ideationel betydning i levende billeder bygger mere på O'Tooles teorier om en socialemiotisk tilgang til stillbilledet (især O'Halloran 2004).

3.1.4 Rangsegmentering og ideationel betydning

O'Toole kalder den ideationelle betydning for *Representational function* (Representational function) (1994: 14), og refererer dermed eksplicit til selve det, at sproget kan bruges til at repræsentere noget fra verden. Den overordnede funktion er "Informing the viewer" (Ibid.), og det handler om "what the picture actually depicts (...) it starts, at least, with a description of those features actually to be seen in the painting" (Ibid.). O'Toole har ikke samme specificering i sin beskrivelse af billeders betydningspotentiale, og er mindre leksikogrammatisk udfoldet end Kress og van Leeuwens deskription. Til gengæld er hans rangsegmentering som nævnt et mere nuanceret blik på relationerne mellem forskellige elementer i billedfladen, der griber den kompleksitet mellem partcipanter og deres relationer, som ofte er udtrykt. Denne rangsegmentering er en måde at beskrive nogle af de mekanismer, som relaterer forskellige partcipanter og deres processer til hinanden, hvilket faktisk er sammenligneligt med Hallidays verbalsproglige logiske metafunktion.

O'Halloran præsenterer som nævnt den første udfoldede deskription af systemerne i levende billeders leksikogrammatiske betydningspotentiale. Hun baserer denne deskription på O'Tooles rangsegmentering og opererer som eneste undtagelse i forhold til hans kategorier med en afledning af Bordwells kategori *the shot* som øverste niveau for levende billeder (2004). Både O'Tooles deskription af stillbilleder og O'Hallorans deskription af levende billeder foregår på et meget lidt specificeret niveau, hvor tilgangen til de enkelte systemer kan være mindre systemisk tekstnært og mindre teorinært end det lingvistiske ophav lægger op til, hvilket kan resultere i mere commonsense-baserede betragtninger.

På niveauet Member findes ideationelt set ifølge O'Toole en del af en krop eller et objekt, som spiller en selvstændig rolle i billedet (1996: 21). O'Halloran præsenterer *Temporal Member's* overordnede systemer som *Body Part, Makeup, Facial Expres-*

sion, *Gesture* og *Role in action* (2004: 121). Hun specificerer ikke disse systemer yderligere.

Niveauet Figure rummer hos O'Toole "basic information about the character, social status, actions, and position of each individual. It would also include details of species, size, and material qualities of inanimate objects" (1994. 15). O'Toole opererer med *Participanter* (kaldet *Character/Object*), og *Processer* (kaldet *Acts*), og han nævner væsentlige systemer som *Kropsholdning* (stance), *Gestik* (gesture) *Beklædningsdele* (clothing components) og *Genstandsdele* (component parts) (Ibid.). Disse systemer er således i virkeligheden mere multimodalt orienterede end Kress og van Leeuwens samtidige tilgang til billeder. O'Halloran præsenterer fire overordnede multimodale systemer, kaldet *Character of figure*, *Costume*, *Body behaviour/Gesture* og *Props*. O'Halloran trækker i dette i høj grad på Bordwells kognitive filmteori (1985), som har udtalt fokus på menneskelige partcipanter og deres rolle i det narrative i film.

På niveauet Episode findes ifølge O'Toole *Actions* hvilket er "what people portrayed are doing" (1994: 21) og *Events*, hvilket er "natural occurrences not involving human agency" (Ibid.). O'Toole opererer også med det hierarkiske samspil mellem forskellige processer i billedfladen. Bestemte procesrelationer⁶ opfattes således som overordnede og de øvrige som underordnede, hvorved de overordnede bliver bestemmende for opfattelsen af de øvrige processer. Der kan også forekomme samspil mellem sideordnede processer (Ibid.). Temporal Episode er ifølge O'Halloran de eksperimentielle systemer *Sequence of Sub-Actions*, *Side Sequences*, *Events* og *Interplay of Actions*. Det er lidt uklart, hvordan disse systemer mere præcist er defineret, men det fremstår forholdsvis klart, at O'Halloran med disse systemer søger at beskrive grupperinger af processer og deres relationer på et rangniveau under den samlede helhed. Dermed ser jeg en diskrepans mellem O'Tooles og O'Hallorans opfattelse af rangsegmenteringen i ideationelt perspektiv. For O'Toole foregår den processuelle relation (mellem Figurer) på Gruppeniveau (Episode), mens O'Halloran beskriver transitiviteten mellem Figurer som et Figuranliggende. Jeg vil foreslå en præcisering, som måske kan afklare denne usikkerhed. Jeg opfatter Figurer som enkeltstående elementer i billedet, der kan indgå i forskellige processuelle

⁶ O'Toole benytter begreber som *sequence* og *scenes* i forhold til grupper og det Baldry og Thibault kalder transitivity frames. Dette er ikke konsistent i forhold til hans egen terminologi, og i forhold til levende billeder bliver det yderligere problematisk eftersom termerne har anden anvendelse i denne sammenhæng.

relationer. Grupper er grupperinger af flere Figurer, som hører sammen og fungerer som samlet participant i transitive relationer (herunder klassificerende processer). Dermed er processuelle relationer noget som foregår *både* på Figurniveau og på Gruppeniveau, samt imellem disse to niveauer jævnfør ovenfor.

Niveauet Work rummer hos O'Toole mulighed for at vælge *Narrative themes*, hvilket vil sige "the whole story, or complex of story" i billedet (1994: 19), *Scenes*, hvilket er "those paintings which only set out to depict something without any action being involved, as with landscape painting or still-life" (Ibid.), svarende til eksistentielle processer, som uddybes nedenfor, *Portrayals*, som er "those scenes which represent a person or a group of people" (Ibid.) og *Interplay of episodes*, som baseres på at "a painting may be built around the interplay of narrative episodes" (Ibid.: 21). Disse systemer er ikke indbyrdes eksklusiverende, men kan principielt være udtrykt i samme billede. O'Hallorans *Movement-Action-Event in a Shot* svarer til O'Tooles Work, og er det overordnede niveau, der inden for denne metafunktion rummer systemerne *Movement-Action-Event Sequence*, *Figures/Objects*, *Nature of Scene*, *Props*, *Lighting Colour*, *Narrative as Cause-effect relations*, *Point of View* og *Visual Motifs*. O'Hallorans ideationelle systemer er problematiske, fordi de terminologisk trækker for direkte på praktisk filmproduktion og på Bordwells kognitive filmteori. Dette ses blandt andet i termer som *props*, som er en degradering af ikke-menneskelige partcipanter til Omstændigheder og *Lighting Colour*, som er et interpersonelt anliggende (se nedenfor).

Det kan være produktivt at anskue den visuelle transitivitet som relateret til segmenteringen i de fire simultane niveauer, som jeg præsenterer ovenfor. Figur som den grundlæggende enhed, er ofte sammenfaldende med hovedparticipanten. Dette niveau rummer i en vis forstand typisk de procestyper, som Kress og van Leeuwen hovedsageligt beskæftiger sig med i deres visuelle transitivitet (Niveau II). Figurprocesser kan være realiseret af fusionerede Delprocesser (Niveau I), og på denne måde fungerer delementer som partcipanter i selvstændige processer som fusioneres. Dette kan anskues som en grundlæggende logisk relation mellem delprocesser (med deres partcipanter) og en overordnet proces med tilhørende overordnet participant. Kvindens mimik, gestik, kropsholdning og tale er delprocesser i en overordnet "kommunikere-proces" i BAY015: 00:32-34 (se 3.1.9). Manden i BAY017: 00:37-55 foretager en lang række forskellige samtidige handlinger, som er en del af en overordnet handling, som kan kaldes "Mikser en festlig drink".

Når flere figurer, som er grupperet, fungerer som en samlet participant i en fælles (overordnet) proces (Niveau III), er det også procesfusion. Den intertransitivitet, som opstår i fællesskabet mellem de enkelte figurer, beskrives dermed som et resultat af de enkelte processer, som kan være af meget forskellig kompleksitet. Soldaterne i BAY015: 04:26-31 er således fælles om en overordnet proces, som kan kaldes "kravle under snor" eller "træning". De mange arbejdsmænd, som slår på bilmodellen med hamre i BAY015: 03:32-33, er deltagere i en fælles overordnet proces, som kan kaldes "forme bilen" eller "hamre bilen i facon". Den samlede ideationelle betydning i en indstilling udgøres af billedets samlede transitive og logiske forhold (Niveau IV), det vil sige de elementer, som er til stede i billedet, og deres indbyrdes transitive og logiske relationer, kombineret med de ideationelle forhold som gør sig gældende for helheden i indstillingen. Personerne i lokalet i BAY003: 01:12-14 indgår for eksempel i en fælles overordnet og yderst kompleks proceskonstellation, som signalerer en overordnet "fejring".

Inddelingen i de fire niveauer er en teoretisk-analytisk abstraktion, og i praksis vil der kunne forekomme eksempler på mere komplekse transitive forhold, hvor der måske kan findes flere niveauer end fire, eller mere enkle forhold hvor der ikke er grupperinger af flere partcipanter på højere niveauer. I tilfælde hvor der er tale om mindre komplekse transitive konstruktioner, er de grundlæggende niveauer dog stadig gældende (tilsvarende Hallidays Group), og med andre ord fungerende på alle niveauer alligevel. I tilfælde hvor der synes at være flere niveauer, vælger jeg som udgangspunkt at betragte det som en opdeling af de enkelte niveauer ud fra en grundtanke, hvor for eksempel et element kan fungere som Del i en anden Figur, som igen er en Del af en overordnet Figur.

O'Hallorans skematisering af det leksikogrammatisk betydningspotentiale i levende billeder er et interessant bud på en beskrivelse af de helt overordnede multimodale systemer. Den O'Toole-inspirerede rangsegmentering af det visuelle betydningspotentiale er et væsentligt bidrag til forståelsen og deskriptionen af levende billeder. O'Halloran opremser de forskellige involverede modes, uden dog at specificere deres systemer væsentligt, og derfor bliver det ikke en deskription af betydningspotentialet, som lader sig implementere i tekstnær analyse af levende billeder. Hertil foretager hun ingen rangsegmentering af lyden, men foreslår en produktionsforankret beskrivelse af de auditive systemer bestående af tale, musik og lydeffekter (O'Halloran 2004: 122). Hun lader disse systemer stå afsondret fra de visuelle

systemer, for så på samme måde som Lim Fei (2004) om forholdet mellem verbal-sprog og billeder, at forene dem i et yderligere niveau, kaldet *Visual Imagery + Soundtrack*. Jeg vil i forlængelse af min diskussion af modes og multimodal instanciering ovenfor argumentere for, at en multimodal socialemiotisk beskrivelse af de levende billeders betydningspotentiale, trods den udtalte kompleksitet, med fordel kan forsøge at favne både de visuelle og de auditive modes i samme system.

Jeg vil nedenfor præsentere et tentativt forslag til en systemisk beskrivelse af de levende billeders leksikogrammatisk ideationelle betydningspotentiale, som i forlængelse af Kress og van Leeuwen er væsentligt mere specificeret end O'Hallorans skematisering, og som også forsøger at inddrage de auditive systemer. Dermed lægger jeg med andre ord vægt på, at det vil være en styrkelse af de multimodale socialemiotiske teorier om levende billeder at lægge sig tættere op af det socialemiotiske ophav end de hidtidige teorier foreslår. Først vil jeg dog redegøre for min udlægning af levende billeders grundlæggende ideationelle mekanismer.

3.1.5 Levende billeders ideationelle potentiale

Den ideationelle betydning i levende billeders handler som ovenfor nævnt om 1) det, der foregår (*Processer*), 2) det, der er involveret i dette (*Participanter*) og 3) det, der ikke er involveret direkte, men fungerer som forskellige former for omgivelser (*Omstændigheder*). Processer i stillbilleder er ifølge Kress og van Leeuwen realiseret af vektorer i en form for symboliserede forandringer, men der er også andet end vektorer, som skaber processer i levende billeder. Det kan være kombinationer af forskellige visuelle spor.

Visual processes are realized through a wider range of resources than vectors *per se*. A process connects participants through a range of topological relations such as the following: increase or decrease in quantity; deformation of body surface; continuous change; movement; nearness and farness; connectedness; interpenetration of domains; visual kinaesthesia.

(Baldry og Thibault 2006: 232 orig. kursiv.)

Kress og van Leeuwen behandler vektoren som en participantlignende entitet, selvom de ikke benævner den sådan. For eksempel argumenterer de for, at en

vektor i form af en pil i sig selv er en proces uden participant (2006: 71). Jeg vil argumentere for, at pilen først og fremmest *er der*, altså at der er tale om en eksistentiel proces med pilen som participanten Eksistent. Dermed er den eksplicitte vektor faktisk altid en participant, som så samtidig kan repræsentere en proces.

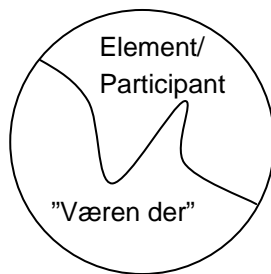
I levende billeder er vektorer ikke nær så centrale som i stillbilleder. For eksempel er narrative aktionelle processer ikke realiseret af vektorer, men snarere gennem reelle forandringer i billedfladen, der genkendes som forskellige former for bevægelse. En aktionel proces med det semantiske indhold "går", realiseres for eksempel visuelt i levende billeder gennem forandringer i billedets struktur, som skaber betydningen ud fra en vis lighed med virkeligheden og genkendelighed i forhold til lignende fremstillinger (se BAY016: 00:02-08). Selvom der kan være en vis grad af lighed med erfaringer fra virkeligheden, er der også flere elementer af levende billeders betydningspotentialer, der ikke ligner dagligdags erfaringer såsom blandt andet montagen, spring i tid og rum, modalisering af udtrykket og strukturering i forhold til rammen. Dette forstår vi som ovenfor nævnt, fordi vi per erfaring har tilegnet os kendskab til denne form for kommunikation.

3.1.6 Repræsenteret væren og gøren

Jeg vil argumentere for, at der i levende billeder, jf. Kress og van Leeuwens tilgang til stillbilledet, er tale om to grundlæggende overordnede procesformer, nemlig i forbindelse med partcipanter som *er*, og partcipanter som *gør*. Det er dermed en inddeling i processer hvor der er tale om aktive handlinger, og de processer hvor der ikke er tale om aktive processer, men snarere om selve "væren" (tilsvarende acting og being hos Arnheim 1974). De aktive processer benævner jeg *Aktionelle* processer (Action of doing) og de ikke-aktive *Eksistentielle* og *Relationelle* processer.

De eksistentielle processer har en særlig status, eftersom selve det, at repræsentere noget i et billede, er et eksempel på en eksistentiel proces, hvor det, der er bragt ind i semiosis, først og fremmest fremstilles som værende til stede. Jeg argumenterer således for, at der helt grundlæggende altid *er* noget i såvel levende billeder som stillbilleder. Der er dermed altid udtrykt en eller anden form for "væren" eller måske snarere "udtrykt som værende (der)" i billedet. Selv i ekstreme eksempler såsom ensfarvede flader eller "sort skærm", er den farvede eller sorte flade "der". Denne "væren der" er helt grundlæggende for den ideationelle betydning i billeder, og består så at sige af det helt fundamentale valg af de visuelle elementer som udtrykkes i billedet. Denne grundlæggende "væren der" kalder jeg en *Eksistentiel proces*

efter Hallidays verbalsproglige proces af samme navn. Man kan argumentere for, at det tilsvarende gør sig gældende inden for verbalsproget, hvor der også kan siges at være udtrykt indirekte eksistentielle processer i partipanternes blotte tilstedeværelse. Altså argumenterer jeg for at i sætningen, "Peter sparker dåsen", er både "Peter" og "dåsen" først og fremmest til stede, når de inddrages. Herefter bliver de i dette eksempel aktiveret som henholdsvis partipanterne Aktør og Mål. De indledende valg af hvilke elementer fra vores omverden, der trækkes ind i semiosis, for at blive anvendt kommunikativt, er således grundlæggende ideationelle valg, som eksperientielt tildeler bestemte elementer bestemte funktioner som *Eksistenter*, hvilket er benævnelsen for partipanterne i en eksistentiel processuel sammenhæng. Den altid udtrykte eksistentielle proces kan foreløbigt udtrykkes således:

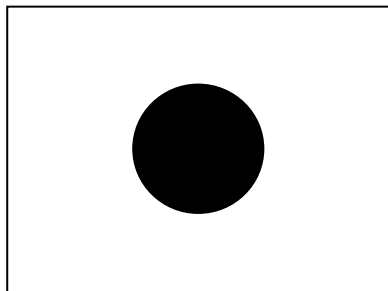


Figur 3.1.6a: Eksistentiel grundproces

Cirklen symboliserer her selve det element, som er udtrykt i billedet, og tvedelingen viser, at entiteten både "er der", altså er til stede i billedet, og at den samtidig fungerer som participant – som to sider af samme sag. Den eksistentielle proces er med andre ord bundet i selve entitetens fysiske aftegning i billedet og omvendt. Entiteten *er*, fordi den kan ses, og den kan ses, fordi den *er*. Dette er grundlæggende for det at udtrykke sig med billeder, levende såvel som stills. Således er valget af udtrykte visuelle elementer i en flade udgangspunktet for ethvert billede, og er dermed ikke blot obligatorisk, men decideret definerende for visuel semiosis i billeder. Det drejer sig om selve det at udvælge noget til at repræsentere betydning i form af forskellige semiotiske stimuli. Det forholder sig helt tilsvarende i forhold til den auditive ideationelle betydning. En (udelukkende) auditiv participant er der, fordi den kan høres, og den kan høres, fordi den er der, og selv stilhed kan betragtes som en participant tilsvarende den sorte skærm, i retning af "der er stilhed". Dette underbygges naturligvis af den socialsemiotiske forståelse af at ethvert valg, og

dermed også et fravalg, har semiotisk konsekvens og er betydende. I forlængelse af dette forankres forståelsen af rangsegmenteringen yderligere, idet en samling Eksistenter kan opfattes som en Gruppe (BAY010: 00:27-28), på samme måde som en entitet bestående af en masse attributter stadig kan opfattes som én samlet Eksistent, med tilhørende eller tilføjede egenskaber og elementer (BAY009: 0:26-27).

Ovenstående model (Figur 3.1.6a) viser den helt grundlæggende ideation i de eksistentielle processer, men ud over eksemplet med sort skærm er den ideationelle betydningsdannelse som oftest langt mere kompleks, og der er for eksempel typisk udtrykt mere end en enkelt participant i billedfladen. Tilsvarende Kress og van Leeuwens elementafgrænsning i forhold til stillbilleder (2006: 49), afgrænses partipanter i levende billeder også ud fra en række parametre såsom figur-grund, kontrast og overlap og baseret på en semantisk-kontekstuel erfaring fra tidligere fremstillinger af samme eller lignende eller på erfaringer fra sansninger af virkeligheden. De dele af omgivelserne for en participant, som ikke involveres processuelt, kaldes *Omstændigheder*.



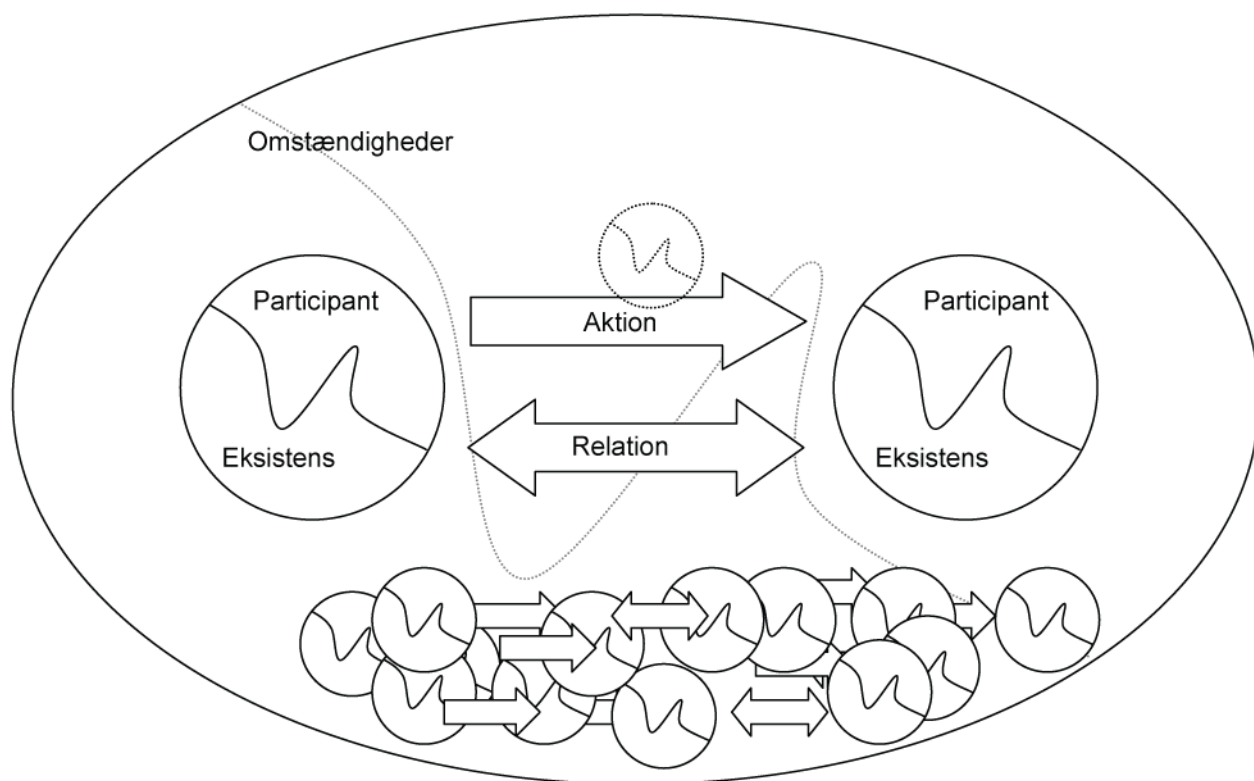
Figur 3.1.6b:

Hvis man tager et enkelt eksempel, som ovenstående billede, opfattes det som et billede med en sort cirkel. Intuitivt opfatter vi, jævnfør blandt andet gestaltlovene (Koffka 1935, Arnheim 1974) og Salienssystemet (Se 3.2.4), den sorte cirkel som hovedentiteten, og den hvide flade som omgivelserne for den sorte cirkel i billedet. Hovedentiteten er således cirklen, og eftersom der ikke er nogen aktiv involvering af den hvide flade, opfattes denne som omgivelser (Omstændigheder) for cirklen. Det skal understreges, at begge i princippet er partipanter, men ikke ligeværdige (se 3.1.11). Den hvide flade er således underlagt den sorte cirkel og ville, selv hvis den bestod af flere detaljer, stadig være at opfatte som omgivelser for cirklen. Hoved-

processen er eksistentiel i betydningen "væren der", men denne er udvidet med omstændighedsmæssig tilføjelse, i betydningen af at den sættes i forhold til den hvide flade, som dermed tilføjer fakultativ betydning til hovedprocessen. Det har betydning, at der er omstændighedsmæssige tilføjelser, men selve hovedprocessen er i sig selv uforandret. Omstændighederne i forhold til en given proces bliver således de elementer i billedet, som fungerer som klangbund, baggrund eller omgivelser uden at være direkte involveret i hovedprocessen. Omstændighederne udgøres altid af sekundære processer med tilhørende partcipanter, og deres Omstændigheder kan således ofte samtidig være hovedprocessen med dens tilhørende partcipanter. I BAY007: 03:14-16 er manden i forgrunden, som udfører et karateslag og manden i baggrunden, som går Omstændigheder for hinanden.

Aktionelle processer svarer i nogen grad til Kress og van Leeuwens Narrative Processes, mens Eksistentielle og Relationelle kan sammenlignes med Conceptual Processes, men som det vil vise sig nedenfor, definerer jeg disse proceskategorier delvis anderledes. Jeg opererer med ovennævnte Eksistentielle processer samt med Relationelle processer, som er en form for processer, der har at gøre med partcipanter, som tilføjer information til hinanden på forskellige måder. Modellen skal således udtrykke muligheden for Eksistentielle processer, som udelukkende knytter sig til en enkelt partcipant i sig selv, samt processer med flere partcipanter involveret af enten typen Aktion eller typen Relation. Dermed ser den endelige model over grundlæggende visuel eksperientiel betydning i levende billeder således ud⁷:

⁷ Bemærk, at den stiplede eksistentielle proces, som smelter ind i den aktionelle proces, demonstrerer hvorledes Aktionelle processer kan udføres gennem en eller anden form for Instrument.



Figur 3.1.56c: Model over eksperimentiel betydning

Det er uhensigtsmæssigt at kategorisere hele billeder som enten narrative eller konceptuelle sådan som for eksempel Kress og van Leeuwen (2006) eller Bell og Milic (2002) gør. Eftersom der ofte vil være udtrykt flere processer i et billede, forekommer det at være en for kraftig reduktion af billedets betydning at vælge en ideationel betydning for hele billedet. Der kan naturligvis forekomme eksempler på billeder, hvor der er overvægt af en type processer, hvilket kan give et samlet overordnet præg. Dette er i høj grad tilfældet i levende billeder, hvor processer kan opstå og forsvinde i løbet af en indstilling, ligesom de indbyrdes procesrelationer kan ændres over tid. En analyse af levende billeder skal kunne gribe de komplekse dynamiske procesrelationer i lyd- og billedfladen. Derfor skal beskrivelsen af det leksikogrammatisk potentialer åbne mulighed for dette.

3.1.7 Auditiv Ideationel betydning

Rent auditivt er det kun muligt at repræsentere genstande, hvis egenskaber på en eller anden måde kan overføres med lydbølger, ligesom det også kun er muligt rent visuelt at repræsentere genstande, som på en eller anden måde har visuel fremtoning. Billeder er lys, og man kan kun repræsentere noget visuelt ved at lade det interagere med lys. Lyd er luftbølger, og man kan kun repræsentere noget auditivt ved at lade det interagere med lydbølger. Den auditive fremtoning kan forekomme i form af et repræsenteret elements egenlyd, for eksempel en persons tale eller en motors brummen. Det kan også være fra en processuel interaktion med andre partcipanter, såsom hvis nogen betjener en dør eller den percussive lyd af noget, som støder mod noget andet. En tredje form for lydlig repræsentation kan forekomme i den rumlighed, som lydens karakteristik kan skabe. Rumklang og ekko efter en lyd fortæller sammen med karakteren af reflekteret lyd om de rumlige omgivelser. Det er blandt andet muligt at repræsentere størrelsen på et rum, væggenes overfladekarakteristik og mængden af møbler og andet, der er i rummet. Dermed kan man i forbindelse med levende billeder auditivt repræsentere eksistentielle processer. Hvis noget har et auditivt aftryk, er det til stede i lydbilledet. Man kan også repræsentere aktionelle processer, når noget i lydbilledet laver en lyd ved aktion. Det er også muligt at repræsentere forskellige relationelle processer ved, at lyden reflekteres og farves af omgivelserne.

Metz opererer som nævnt med begreberne diegetisk og nondegetisk lyd i film i forsøget på at sondre mellem den lyd, som hører til det narrative univers (fortællingen) og for den, som ikke gør (fortælleren).

It designates the film's *represented* instance (...) – that is to say, the sum of a film's denotation: the narration itself, but also the fictional space and time dimensions implied in and by the narrative, and consequently the characters, the landscapes, the events, and other narrative elements, in so far as they are considered in their denoted

(Metz 1974: 97-98)

Hermed ses det, at diegetisk lyd er repræsenteret lyd, hvilket vil sige ideationel lyd, og der er således oftest tale om dialog, genstandslyd og baggrundslyd (Metz 1974). Det er således enhver lyd, der er realiseret som en del af i billedets ideationelle metafunktion.

Lyd kan fungere omstændighedsmæssigt på Indstillingsniveauet, hvilket typisk realiseres som baggrundslyd, der blandt andet tilføjer stemning, lokalitet, tid og rumlighed. Ekkoet af stemmerne i forgrundsdialogen, er således for eksempel information om rummet, og fungerer som Omstændighedsmæssig tilføjelse (baggrund) til hovedprocesserne i dialogen. Der kan også være udtrykt lyde af partcipanters interaktion med omgivelserne som sekundære omstændighedsmæssige processer (teske i kop), eller mumlen i baggrunden, summen fra et udluftningsanlæg og måske lyden fra en espressomaskine, hvilket alt sammen vil skabe en spatial auditiv omstændighed, som man kunne kalde "på café".

3.1.8 Eksistentielle processer

Hvis Eksistentielle processer skal være de mest saliente i levende billeder, fordres en form for visuel "ro" i det øvrige billede. Dette er nødvendigt for, at beskuerens opmærksomhed kan nå at rette sig mod denne processtype, som generelt har en tendens til at lade sig overdøve af de øvrige materielle eller relationelle processer i den fremadskridende tid. Eksistentielle processer markeres således typisk gennem nedtoning eller fravær af aktion og relation eller gennem saliensmæssig fremhævelse af selve eksistensens "væren der" i forhold til andre partcipanter, hvilket for eksempel kan ske gennem overraskende placeringer eller kombinationer med andre partcipanter. Stregtegningen i BAY002: 02:26-48 er for eksempel overraskende i sin eksistentielle proces, ligesom bogstaverne på græsset i BAY003: 2:32-45. Når Eksistentielle processer er fremtrædende i levende billeder, er det som oftest indstillinger, som har til formål at præsentere de handlingmæssige partcipanter og placere dem i rummet i forhold til hinanden, eller når et element i det diegetiske rum af narrative årsager skal fremstilles som ekstra væsentligt. Dette ses ved den flyvende tallerken fra festudlejeren i BAY013: 01:25-27, samt manden med guitaren i BAY019: 00:11-13.

Eksempler på Eksistentielle processer i levende billeder ses blandt andet tydeligst ved relativt lange indstillinger uden Aktionelle processer. I lange indstillinger uden aktionelle processer, bliver de enkelte elementers "væren der" det essentielle. Et Establishing Shot (Bordwell & Thompson 1993: 258) er et klassisk eksempel på dette, hvor de enkelte elementer i det fremstillede rum introduceres og placeres i forhold til hinanden, med andre ord sættes scenen gennem en række eksistentielle processer, inden de aktionelle processer tager over og fører handlingen videre. Eksi-

stentielle processer kan også fremhæves gennem det, man kan kalde visuel In-saliens (Guido 2001), hvilket ses når en bestemt entitets blotte tilstedeværelse i den repræsenterede visuelle situation er så overraskende, at det i sig selv får væsentlig opmærksomhed og altså er salient. Den eksistentielle proces kan anvendes til at skabe narrative spændinger (tensions) (O'Halloran 2004), idet en bestemt genstand for eksempel kan fremhæves i tidsforløbet, hvilket skaber en forventning (set up) om, at den genstand kommer til at spille en rolle senere i handlingen (pay off). Dette er en af de funktioner under den Logiske metafunktion, som uddybes nedenfor (3.1.11). Således kan man sige, at når Eksistentielle processer er centrale som hovedprocesser i levende billeder, er det et udtryk for, at nogle participanters "væren der" er fremhævet i forhold til andres, altså en særlig fremhævning af deres eksistentielle funktion som Eksistent.

Kress og van Leeuwen udfolder som nævnt ovenfor en beskrivelse af et komplekst system bestående af forskellige konceptuelle processer, som de i vid udstrækning baserer på diagrammer og lignende grafiske fremstillingsformer i stillbilleder kategoriseret ud fra forskellige former for nærhed. Jeg vil foreslå en anden kategorisering og beskrivelse af levende billeder, som på sin vis ligger teoretisk nærmere verbal-sproget. Dette bunder ikke i et ønske om at nærme de to semiotiske systemer til hinanden, men derimod i et ønske om en mere generisk tilgængelig og anvendelig tilgang. Hele kompleksiteten omkring eksplicite og implicite taksonomier kan som nævnt ovenfor mest hensigtsmæssigt behandles under den logiske metafunktion samt i forlængelsen af tanken om gruppering.

Jeg vil foreslå den samme grundlæggende tilgang til auditiv ideationel betydning, som i forhold til billeder. Udgangspunktet er, at når der er en lydmæssig forskel, et udslag i spektret, så er der noget i lydbilledet, svarende til en eksistentiel proces, men samtidig selv i et tavst lydbillede kan man sige, at der tilsvarende den ensfarvede flade i levende billeder "er stilhed", hvilket funktionelt set også er et valg. I et radioprogram er der de talende, det de siger og den måde, de siger det på. Der er også den lyd, de laver, og den måde den er placeret i lydbilledet på. Der kan være en række diegetiske genstandslyde, der skaber rummet omkring auditivt, som så kombineres med talen, der også er orienteret i rummet i forhold til blandt andet modtagerposition (se 3.3).

Jeg inddeler Eksistentielle processer i to typer, nemlig *Præsent*, som er de ovenfor nævnte, hvor Eksistensen er repræsenteret visuelt eller auditivt, og *Ellipset*, hvor

participanten er udeladt, men andre participanter i det levende billede tydeligt forholder sig til den ellipsede Eksistens.

3.1.9 Aktionelle processer

I levende billeder gælder det ifølge Kress og van Leeuwen, at "The role of the vector is taken over by movement" (2006: 258). Aktionelle processer repræsenteres ikke længere med vektorer, men derimod ved deciderede forandringer i billedfladen. Dette er en central forskel mellem stillbilleder og levende billeder, fordi vektorens rolle i levende billeder dermed isoleres til den ene funktion at pege, hvilket selvom det er en energiladet proces, slet ikke tillægges samme forandrende vægt som inden for stillbilleder. Set fra et udtryksstratalt perspektiv er aktionelle processer i levende billeder, som har med bevægelser at gøre, forholdsvis enkle at forholde sig til. De udtrykkes nemlig gennem en konkret formforskell i billedfladen, idet værdierne i den enkelte pixel i et givent område (eller grain-område i film) ændres over tid. Ved en sort cirkels bevægelse over en hvid flade, skifter værdierne (fra 255 til 0) efterhånden som den enkelte pixel skal udtrykke en del af cirklen frem for en del af fladen. Man kan sige, at processen fremføres gennem forandring, hvilket er helt centralt, og væsensforskelligt fra stillbilleder.

Jeg inddeler Aktionelle processer i de to overordnede former *Materielle processer* og *Adfærdsprocesser*. Materielle har med selve forandringen i eller opretholdelsen af en energikrævende proces at gøre og kan optræde på alle niveauer i rangsegmenteringen. Adfærdsprocesser er resultatet af fusioneringen af en række aktionelle processer, der til sammen skaber et udtryk, som tillægges en overordnet participant (Figur eller Gruppe).

Jeg definerer *Materielle processer* som resultatet af en eller anden form for fysisk handling af en af partipanterne i processen, der kræver en form for tilført fysisk energi. Der vil ofte være tale om en eller anden form for bevægelse, hvor en participant ændrer relativ position i forhold andre elementer i billedfladen eller egen intern organisation i omstrukturering af Dels position som for eksempel ved bevægelse af kropsdele (BAY020: 03:04-5, BAY009 03:04-9). Det gælder således for eksempel processer, hvor personer går, skubber eller håndterer noget (BAY007: 01:20-21, BAY012: 03:29-30, BAY019: 01:35-36), men jeg vil også inkludere mere statiske tilstande, som kræver fysisk opretholdelse, da disse efter min mening også er mate-

rielle. Det kunne være processer, som når en person bærer noget, holder noget fast eller presser på noget, uden at det resulterer i bevægelse. Dette ses i BAY007:00:07-09, hvor manden holder lågen åben, og BAY008: 02:40-44, hvor kvinden holder fast på vandrøret. Processer hvor en person står, sidder eller læner sig op ad noget er også aktive i kraft af den særlige energi det kræver at opretholde tilstanden, som i BAY012: 00:23-29, hvor kvinden og manden sidder i træet. Jeg inddeler som følge heraf de Materielle aktionelle processer i de to typer *Forandring* og *Opretholdelse*. Disse processer forholder sig til vores erfaringsverden, herunder fysikkens grundlove, men også til vore erfaringer fra tidligere semiotiske gengivelser af lignende handlinger.

Adfærdsprocesser indbefatter Kress og van Leeuwens Tale- og Tankeprocesser, men jeg definerer og organiserer disse anderledes, og ser dem således som en del af det større overordnede processystem. Bestemte konstellationer af tilstande i repræsenterede participanters fremtoning i billedet har bestemte værdier, som repræsenterer forskellige processtyper. Hvor en bevægelse på Del-niveau (såsom et løftet øjenbryn) opfattes som en materiel proces, kan den fusionere med andre processer (sammenknebne øjne, rynkede bryn, stram mund og hoved på skrå) på Figur-niveau til en fælles overordnet mental adfærdsproces ("ser tvivlende ud"). Adfærdsprocesser er knyttet til repræsenterede besjælede væsener, herunder først og fremmest mennesker, som er i stand til at reagere og udtrykke sig. Jeg inddeler Adfærdsprocesser i *Mentale processer* og *Ekspressive processer*.

Mentale adfærdsprocesser er processer, hvor en participant på forskellige måder fremstilles som enten sansende, tænkende eller følede i billedet. Jeg inddeler derfor i *Perceptive*, *Kognitive* og *Affektive* mentale processer. Årsagen til at de mentale processer er et indlejret processystem i Adfærdsprocesser er, at levende billeder (såvel som stills) ikke har mulighed for at repræsentere det indre univers direkte. Det er således ikke muligt visuelt at fremstille betydningen, at en person er ked af det, men kun at personen ser ked ud af det ud fra den visuelle fremstilling. På samme måde kan perceptive og kognitive processer også kun repræsenteres indirekte i en indstilling, ved at lade en participant udspille forskellige visuelle cues, som kunne tyde på disse indre tilstande. Således vil en participant kunne fremstilles med opadvendte mundvige, blottede tænder, rynker om øjnene, åben positur og måske stort gestikulerende, hvilket tilsammen vil danne den overordnede Affektive mentale proces "ser glad ud". De Perceptive processer ses først og fremmest i systemet Blik (Gaze), hvor øjnenes blikretning udgør implicite vektorer, sådan som

de for eksempel er blevet beskrevet hos Kress & van Leeuwen (2006: 67) og Baldry & Thibault (2006: 35). Jeg vil dog i modsætning til dem argumentere for, at de affektive og kognitive processer med fordel kan beskrives adskilt fra de perceptive. Beskrivelsen af en participants blikretning kan således udvides med en affektiv proces såsom "X kigger på barn" + "X ser glad ud", eller en kognitiv proces som "X kigger ud af billedet" + "X ser tænksum ud". Participantnavnene i de Mentale adfærdsprocesser er *Udtrykker* og *Adfærd*. I BAY005: 01:07-08 ser kvinden for eksempel glad ud, mens hun kigger på modtageren, og i BAY022 03:06-07 ser manden ked ud af det. Der kan beskrives et logisk/kohæsit system, som kan kaldes mental projektion, der på tværs af indstillinger tillader repræsentation af participantens indre mentale univers i Perceptive og Kognitive processer, hvilket uddybes nedenfor 3.1.11.

Ekspressive adfærdsprocesser er repræsentationen af en participants kommunikative handling inden for billedets ideationelle univers. For Kress og van Leeuwen realiseres tale i frosne billeder i talebobler (Speech processes), mens det i levende billeder realiseres "direkte" (Kress og van Leeuwen 2006: 261), og de ser mundbevægelserne som svarende til den lille snip, som forbinder taleboblen med den talende i stillbilleder. Det er jeg kun delvis enig i, idet jeg vil argumentere for, at mundbevægelsen er selve repræsentationen af taleprocessen, hvilket jeg anskuer som en adfærdsproces. Man kan udmærket repræsentere en participant som talende, uden at man kan høre det, der bliver sagt (for eksempel i Omstændighedsmæssig baggrund), og uden at det nødvendigvis er et markeret valg i sig selv⁸. De ekspressive adfærdsprocesser rummer en lang række andre procestyper end taleprocesser, idet der er tale om enhver proces, som en participant udfører med en kommunikativ intention inden for det levende billedes ideation. Der er med andre ord tale om ethvert mode, som anvendes kommunikativt af partcipanter. Dette er et af de mest typiske eksempler på det fænomen, jeg ovenfor beskriver som repræsenterede modes (2.4). Der kan således være repræsenteret mange forskellige modes med deres egen metafunctionalitet, som er indlejrede i det levende billedes ideationelle metafunktion som ekspressive processer. Dette kan for eksempel ud over tale være gestik, mimik, kropsspositur, som enten kan være rettet mod andre partcipanter, mod modtagerpositionen eller ud af billedrammen. Når Ekspressive adfærdsprocesser kan være alt, hvad en participant gør for at udtrykke sig kommunikativt, er det vanskeligt og omfattende at specificere dette system yderligere, men principielt

⁸ I stumfilm blev talen således repræsenteret uden lyd, men fungerede som logisk-processuelt setup for et forventet skriftligt-verbalsprogligt tekstskilt, som rummer Verbalisering.

skal de enkelte repræsenterede modes' systemer (for eksempel hele det talte verbalsproglige) indføres her. Dette lader sig endnu ikke gøre, da det endnu er ret få modes, som er beskrevet systemisk specificeret. Det er vigtigt at holde sig for øje, at de repræsenterede modes ikke opererer på samme betingelser, som de ville gøre som primære processer. Som repræsenterede processer er de først og fremmest en del af den overordnede sammenhæng, de indgår i, og som repræsenteret ideationel proces vil de være underlagt et andet mode. Dette ses for eksempel i dialog i spillefilm, som ikke er naturligt struktureret rytmisk, men derimod timet efter en filmisk dialogrytmik, hvor taleturene ofte er accelereret i forhold til normal dialog. Jeg antager, at det har væsentlig indflydelse på andre modes, at de repræsenteres. Det er desværre ikke muligt at udfolde de repræsenterede modes under de ekspressive adfærdsprocesser yderligere i denne sammenhæng, men det vil være et interessant fremtidigt undersøgelsesfelt. Indtil videre vælger jeg at operere med partipanterne *Udtrykker* om den participant, som fremfører det og *Udtrykt* om det repræsenterede kommunikative produkt. I kombinationen mellem en ekspressiv procesfusion af for eksempel tale, gestik og mimik hos en participant og så en perceptiv procesfusion af at se og lytte hos en anden, kan måske med fordel anskues som en samlet overordnet proces, hvor den ene participant (Udtrykker) kommunikerer noget (Utrykt) til den anden (*Mål*) ($X \text{ Taler} + Y \text{ lytter} = X \text{ taler til } Y \text{ som lytter}$). Om denne procesfusion er analytisk produktiv, må afhænge af det enkelte eksempel. BAY006: 05:12-13 er et eksempel på mimik når kvinden smiler til manden. Gestik ses i BAY016: 02:50-51, hvor manden slår ud med armene. Et eksempel på "tale" ses i BAY017: 1:33-35, hvor manden siger "hej skat". BAY014: 01:03-05 er et eksempel på "dans". I BAY004: 02:00-15 ses et eksempel på en reklame, som i høj grad er baseret på "skrift" i rulleteksten. BAY006 02:49-50 rummer et eksempel på det repræsenterede mode "male".

3.1.10 Relationelle processer

Den tredje type processer kalder jeg *Relationelle processer*, hvilket er processer, hvor en participants betydning udvides, ved at den tilføjes den noget andet og mere end sin blotte eksistens. Jeg foreslår en inddeling i *Klassificerende*, *Attributive* og *Refererende* processer. Jeg vælger at fastholde Kress og van Leeuwens Klassificerende processer og inddeler svarende til ovenfor i *Implicitte* uden Klassifikator og *Eksplisitte* med Klassifikator.

Attributive Relationelle processer er systemet til beskrivelse af noget, som er tilføjet en participant, og som dermed tilføjer betydning til denne. Denne processtype minder i nogen grad om Kress og van Leeuwens Analytiske processer, men er struktureret anderledes. Den grundlæggende participant kaldes også *Bærer*, og de tilføjede egenskaber eller genstande *Attributter*. De Attributive Relative processer inddeles i *Intensive*, *Possessive* og *Omstændighedsmæssige* processer.

De *Intensive attributive processer* ses, når der tilføjes betydning til en participant gennem særlige, ofte markerede, fysiske egenskaber. Disse processer opstår først og fremmest, når noget, som normalt har en bestemt fysisk egenskab, tilføjes en anden overraskende fysisk egenskab, eller når bestemte egenskaber er fremhævet i en sådan grad, at selve denne fremhævelse bliver iøjnefaldende i sig selv. Dette afhænger af konteksten. Hvis for eksempel noget afviger fra en fysiologisk generiske fremstilling af et menneske, såsom skaldethed eller skæg, er der tale om intensive processer. Hvis noget mangler, som for eksempel et ben, er der også tale om intensive processer, hvis noget er tilføjet til den fysiske generiske form, er det også en intensiv proces. Et billede af en person, som er grøn i hovedet, vil gøre opmærksom på denne egenskab eller tilstand, fordi den afviger fra en forventning om en anden hudfarve. Der kan også forekomme mere subtile fremhævelser af intensive processer, som når en forholdsvis hård low-key lysætning fremhæver kontrasten mellem mørke og lyse områder i et ansigt eller på en krop, er det en markering af de maskuline træk, som er at opfatte som en intensiv proces, hvor personen er *Bærer* og trækkene er *Intensive Attributter* (BAY015: 03:58-04:00). Det samme gør sig gældende for ikke-menneskelige partcipanter, hvor intensive processer også er afvigelser fra generiske fremstillingsformer af en participant eller fremhævelse af bestemte egenskaber. I BAY005: 03:02 er flyveren (*Bærer*) meget stor (*Attribut*). Selvom intensive processer ikke nødvendigvis er de mest saliente i levende billeder, kan det være analytisk givende at fremdrage dem alligevel, idet de ofte tilføjer væsentlig betydning til partcipanter. Drengen (*Aktør+Bærer*) som spiser (aktion) chokolade (*Mål*) i BAY021: 01:42-44 er beskidt (*Attribut*), hvilket er med til at fortælle om, hvor aktiv han har været.

Possessive attributive processer ses når den grundlæggende generiske form af en participant er tilføjet nogle elementer, som ikke er en del af participanten selv. De tilføjede elementer kaldes *Possessive Attributter* og den centrale participant kaldes *Bærer*. De possessive attributter kan i forhold til menneskelige partcipanter typisk være beklædning, makeup og forskellige genstande, som bæres af personen (for

eksempel tasker, værktøj, stok eller andet). Manden i eksemplet BAY012: 00:16-18 er Bærer af blandt andet hat, shorts, vest, briller med klapsolbriller, gammel kikkert og insektnet, hvilket er med til at etablere ham som uheldig vestlig turist på insektjagt i Afrika. Particpanter kan have dobbelt funktion som både Possessive Attributter i forhold til Bærer, og som Instrument i forhold til en Aktionel proces. Dette giver mulighed for at beskrive, hvorledes en genstand både kan være en del af en aktionel proces og definerende for den, som bærer den. I BAY019: 05:21-22 er hamrene som possessive attributter med til at definere mændene som arbejdsmænd, samtidig med, at de er Instrumenter i aktionelle processer. Et tydeligt falsk skæg på en person, vil være at opfatte som en possessiv attribut, mens et ægte skæg er en intensiv attribut.

Omstændighedsmæssige attributive processer ses når en entitets placering i nogle bestemte omgivelser eller situationer er med til at tilføje en participant (*Bærer*) nogle egenskaber fra omgivelserne (*Omstændighedsmæssige Attributter*). Således kan particpanter, som placeres i nærheden af noget eller måske i interaktion med noget, tilføres betydning fra disse. Denne procesform er ofte baseret på særlig fremhævnning af elementer i omgivelserne. En person, som sidder i en bil, opfattes som bilist (BAY012: 01:04-06), ligesom en person, som sidder i et kontorlandskab, opfattes som en del af dette, måske som en form for funktionær, hvis ikke andet peger i anden retning (BAY003 02:52-53). En person i et klasselokale opfattes som elev/studerende (BAY006: 06:41-43), og en person som sidder på tribunen ved en fodboldkamp er tilskuer. Dette kan også ses i mere litterære referencer gennem symbolsk ladede genstande i relation til en participant, hvilket er sammenligneligt med Kress og van Leeuwens Symbolske attributive processer.

Den tredje overordnede relationelle procestype kalder jeg som nævnt *Refererende*. Hvor de Attributive procestyper hovedsageligt optræder på Del-niveauet i rangsegmenteringen, er de Refererende overvejende hjemmehørende på Figur og Gruppe-niveauerne. *Refererende relationelle processer* ses når en Figurs (eller en Gruppes) egenskaber refererer direkte til noget uden for billedets univers, enten direkte til noget virkeligt, eller til forskellige arketyper eller symbolske figurer. Jeg inddeler således i *Identificerende*, *Typificerende* og *Symbolske* refererende processer.

I *Identificerende refererende processer* fremstilles en participant (*Identifikator*) i et levende billede på en entydig genkendelig måde (*Identificeret*). Det er en visuel "det er" eller "her er"-proces. Der kan typisk være tale om kendte personer

(Præsidenten), områder (Grand Canyon) eller bygninger (Frihedsgudinden). I BAY007: 00:28-29 er et eksempel på en Identificerende refererende proces, hvor kvinden (Identifikator) identificeres som Hollywood-stjernen Eva Longoria (Identificeret). I BAY012: 02:58-03:02 er det Preben Elkjær, der er Identificering. I dokumentariske film eller film med reference til virkelige hændelser og personer bruges de refererende processer til at skabe lighed med den virkelige person og dermed genkendelighed. I fiktion er referencen ofte mere kompleks, og der kan optræde virkelige lokaliteter, mens de involverede personer er fiktive. Her vil narrationen være afklarende, idet den identificerende proces således vil forblive tekstintern.

De *Typificerende refererende processer* opleves når en participant (*Typificeret*) i kraft af sine egenskaber fremstilles på en sådan måde, at der ikke refereres til en bestemt person, ting eller sted, men til gengæld til en generel type (*Typificering*). Det vil i forhold til menneskelige partcipanter således sige arketyper, forskellige udbredte mennesketyper (flipper, boheme eller forretningsmand) eller genkendelige uniformeringer (politimand, fisker eller soldat). Eksempler er: BAY012: 00:21-22 den uheldige turist, BAY019: 05:24-25 arbejdsmanden, BAY002: 02:24-26 bumsen, BAY003: 02:57-58 businesskvinden, BAY015: 04:44-51 soldat og BAY016: 03:56-58 håndværkeren.

Symbolske refererende processer ses når partcipanter fremstilles på en sådan måde, at de henviser til tidligere fremstillinger af symbolske figurer, herunder religiøse symboler. Der kan være tale om menneskelige partcipanter, som fremstilles som Jesusfigurer, djævle eller Madonna, eller dyr såsom fisken for Jesus, slangen for djævelen, duen for Helligånden osv., men det kan også være genstande med symbolsk ladet værdi, såsom æblet som symbol på syndefald og kundskab, vægten på retfærdighed eller korset som symbol på kristendom. I BAY020: 03:05-10 laver manden for eksempel djævehorn med fingrene.

3.1.11 Logisk metafunktion

De hidtidige multimodale socialsemiotiske teorier om visuel kommunikation har sjældent fokus på den logiske metafunktion (O'Toole 1996, Kress & van Leeuwen 1996, 2006). Relationen mellem skriftligt verbalsprog og fotografi i trykte komposittekster er dog foreslået beskrevet gennem en modificeret udgave af systemet Logiko-semantisk relation (van Leeuwen 2005, Martinec og Salway 2005). Disse

første bud på en måde at gribe de intersemiotiske/multimodale relationer mellem tekst og billede tager direkte afsæt i verbalsproglige strukturer, og trækker på både Hallidays og Martins overvejelser om emnet, hvilket anskues i lyset af Barthes' Anchorage og Relais. De grundlæggende overvejelser er hvorvidt de verbalsproglige kategorier inden for Hallidays kalder den logiske metafunktion, som beskriver relationerne mellem forskellige sætningsgrupper (Halliday 2004: 310), også er gældende for relationen mellem tekst og billede. O'Halloran opererer med den Logiske metafunktion i forhold til levende billeder, og mener således, at der kan være bidrag til en overordnet årsags-virkningsrelation på alle rangniveauer, men hun udfolder ikke systemet videre end til det, hun kalder *Narrative Cause-Effect Relations* (2004: 125). Kress og van Leeuwen skitserer, hvorledes der kan forekomme processuelle relationer på tværs af indstillinger mellem blandt andet Aktionelle processer og Reaktionsprocesser (Kress og van Leeuwen 2006: 261).

Hallidays Logiske metafunktion kan være inspiration til et udgangspunkt for at håndtere relationen mellem forskellige instantierede processer i levende billeder, men jeg finder flere og andre logiske mekanismer i spil end Kress og van Leeuwen og O'Toole lægger op til. I forhold til de levende billeder vil jeg foreslå en række systemer, som kan være anvendelige til deskriptionen af den logiske metafunktion i levende billeder. De overordnede systemer *Interdependens* og *Logikosemantisk relation* er overtaget fra Halliday, mens systemer som *Vertikalt hierarki*, *Horisontalt hierarki*, *Fusion*, *Ekspansion*, *Mønster*, *Kausalitet*, *Omstændighed*, *Rim*, *Rytme* og *Projektion* er forskellige nye subsystemer.

Systemet *Interdependens* beskriver den hierarkiske relation mellem processer udtrykt i det levende billede, og jeg inddeler i to forskellige hierarkier, nemlig *Vertikalt hierarki* og *Horisontalt hierarki*. Det *vertikale hierarki* er relationen mellem processer set som vertikal dynamik, hvilket vil sige det simultant udtrykte i det levende billede. Der kan forekomme enten *Paratakse*, hvor to eller flere processer er ligeværdige, eller *Hypotakse*, hvor der er en hovedproces og en eller flere relaterede biprocesser. Det vertikale hierarki er baseret på det tekstuelle system Saliens, som har at gøre med den relative fremtrædenhed mellem elementer i billedfladen (se 3.2.4). Den mest saliente proces (og participant) er den overordnede i en hypotaktisk relation, og hvis der er to lige saliente processer, er der tale om parataktisk relation. I BAY014: 00:08-10 er de to mænds eksistentielle processer lige saliente, hvorfor de indgår i en parataktisk relation. Manden og kvinden i forgrunden i BAY009: 00:18-21er involveret i en række parataktiske processer (Aktionelle "synger" og "danser",

Possesive Attributive "har sydvest og waders på" samt Identificerende "er (som fisker og musiker)", kvinden med indkøbsposen i baggrundens processer (Aktionelle Materielle "går" og Adfærd Mentale "kigger") er hypotaktisk underordnede i forhold til dette. Det *horizontale hierarki* beskriver relationen mellem processer udtrykt forskudt over tid i levende billeder. Man kan med fordel foretage en temporal sondring, som tager udgangspunkt i en form for temporalt overordnet "nu-hed" versus en temporal underordnet "ikke-nu-hed". Dette skal forstås på den måde, at processer, som opstår på ethvert givent tidspunkt i forløbet af en indstilling, er overordnede i forhold til processer, som har været udtrykt i længere tid, eller som ikke er udtrykt længere. Dermed er processer, som er nærmere knyttet til et temporalt øjeblik, overordnede. Der er således tale om en form for hierarki af processuel nyhedsværdi, som også er tæt knyttet til det tekstuelle system Saliens, idet nyhedsværdien gør en proces salient. I BAY012: 00:11-13 er manden, som fanger insekter (materiel proces) mest salient fra begyndelsen af indstillingen, men selvom han fortsætter med dette, er løvens bevægelser (Aktionel) det mest saliente da den lister ind i billedet, og til sidst er det mandens hoveddrejning og reaktion (Mentale Perceptive og Affektive), som er det mest saliente. BAY009: 02:09-12 er mandens første gestikulerende ekspressive processer mod køkkenet først de mest saliente, og da han peger mod vinduet, bliver det den nye mest saliente gestiske proces.

Under systemet *Logikosemantisk relation* inddeler jeg i tre underliggende systemer, kaldet *Fusion*, *Ekspansion* og *Projektion*. *Procesfusionen*, som jeg beskriver ovenfor, er et logisk anliggende, idet det handler om indbyrdes relationer mellem processer. Når processer smelter sammen til overordnede processer, er det for mig at se en logisk relation, som både består af relationen mellem de fusionerende processer indbyrdes, og mellem de fusionerende og den overordnede fælles proces. I BAY014: 01:18-19 fusionerer kvindens forskellige ekspressive processer, såsom bider i tungen, smiler, slår med nakken, vifter med armene, vrider ryggen i en form for overordnet "glad, dansende, flirtende og skør" proces. Det samme gør sig gældende i BAY009: 00:09-10, hvor kvindens smiler, råber, gestikulerer, spænder ryggen bliver til en slags overordnet ekspressiv "brøler af glæde"-proces. I BAY011 03:04-05 åbner kvinden og manden to forskellige skabe samtidig (aktionel), og tager henholdsvis kopper og sukkerskål frem (Aktionel), disse processer fusioneres til en fælles "de tager frem til kaffen"-proces. Det er desværre ikke muligt at udfolde dette system yderligere i denne sammenhæng, men der ligger et interessant fremtidigt arbejde i undersøgelse og kortlægning af de forskellige fusionstyper.

Ekspansion er et system til beskrivelse af processers indbyrdes relationer, når de tilføjer betydning til hinanden. Jeg foreslår en inddeling i tre underordnede systemer, kaldet *Mønster*, *Kausalitet* og *Omstændighed*. *Mønster* er nært relateret til tekstuel betydning, idet, som er systemer, som beskriver hvorledes processer kan relateres til hinanden i kraft af forskellige former for strukturelle mønstre i billed- og lydfladen. Jeg foreslår en inddeling i *Rim* og *Rytmik*. *Rim* ses når to processer gennem partcipanters eller processers lighed tilskrives en form for samhørighed, og svarer i høj grad til van Leeuwens *Visual / Colour Rhyme* (1996). Jeg foreslår en udvidelse til en mere generel rimkategori, som ud over *Farverim* (lignende farve) også kan være *Formrim* (lignende form), og *Procesrim* (lignende eksistentielle, aktionelle⁹ eller relationelle processer) samt kombinationer af disse. *Rim* kan foregå simultant i billedet, sådan som van Leeuwen beskriver det, eller opstå forskudt over tid i en eller flere indstillinger. Den blå farve og den gule farve skaber *Farverim* i BAY009: 00:36-43, hvilket binder logo, tekst og brødpakker sammen. BAY011: 00:03-04 rummer *Formrim* mellem bowlingkuglen og de runde strukturer på væggen bagved. I BAY011 03:04-05 åbner manden og kvinden en låge samtidig, hvilket er *Procesrim*. *Auditive Rim* er kun udtrykte forskudt, og kan være de klassiske lyriske rimformer, men også lydligheder mellem andre former for lyde, hvilket er det fænomen Zettl kalder *Imitation*, hvor et lydligt motiv eller en del af dette eller en bestemt lydlig egenskab gentages (1990: 367). *Frekvens* er systemet til beskrivelse af strukturelle mønstre, som har med en form for repetition at gøre. Det drejer sig om enten *Matrix* eller *Rytmik*. *Matrix* svarer til Luptons begreb *Grids* (Lupton 2004), og er grafisk struktur, som gennem gentagelse eller deciderede gitterværker inddeler billedfladen i områder, hvilket kan skabe relation mellem processer alt efter placering i forhold til dette. I BAY019 03:38-41 oprettes en matrix, bestående af to gange to felter, som forbinder logo med hjemmesideadresse, og "80 sider" med læsende kvinde. BAY005 02:18-29 rummer en grundlæggende Matrix, som består af tre vertikale felter med henholdsvis logo, briller og priser. *Rytmik* er strukturelt mønster over tid (van Leeuwen 1999:179), hvor rytmen opstår af en bestemt frekvens mellem forskellige fremhævede processer I BAY014: 01:00-01 slår kvinden en rytme med skeen, i BAY019: 05:20-21 slår mændene rytme med hamre og i BAY007: 03:01-2 skaber mandens skridt rytmen. Denne form for mønster er ofte udtalt anvendt i de auditive modes, mens det ikke er muligt at udtrykke Matrix auditivt. *Kausalitet* ses, når den ene proces forårsager den anden, altså når de er involveret i en fælles processuel narrativ relation. Denne type svarer efter min mening i nogen grad til O'Hallorans

⁹ Zettl benævner disse *Movement rhyme* (1990)

Narrative Cause-Effect Relations, men anskues i denne sammenhæng som et sub-system under ekspansion i et mere udfoldet logisk system. Kausalitet kan inddeles efter de processuelle resultater, den initierende alternation afstedkommer, hvorfor jeg inddeler i *Eksistens*, når noget opstår eller ophører med at eksistere, *Aktion* når det fører til handling og *Adfærd* hvis det skaber reaktion. BAY015 rummer et eksempel på kausal ekspansion som Eksistens, idet røgen (dårlig luft) ophører med at være der som følge af sprayen. Kvindens march ind i billedet i BAY014: 01:52-54 fører til mandens Aktion at flytte sig baglæns. I BAY009: 00:55-58 er det mandens Adfærd i gestik og kast med konfetti, som skaber kvindens reaktion, hvor hun smiler og ryster på hovedet. Hermed er Kress og van Leeuwens Reaktionsprocesser i stedet beskrevet i den logiske relation mellem en alternation og den efterfølgende proces, den forårsager. *Omstændighed* ses, når en proces eller fusionerede processer fungerer som omgivelser for en anden, altså når processerne ikke direkte har indflydelse på hinanden, men udvider med informationer om blandt andet tid eller sted. Der findes ofte eksempler på auditive omstændighedsmæssige udvidelser af en proces, som for eksempel hvis lyden af Big Ben placerer processen i London, en espressomaskine placerer processen på en café eller måske nondiegetisk musik placerer processen et bestemt sted i verden (pentatonebaseret svarende til Kina) eller i en historisk periode (Kabaretmusik fra 20'erne). Cikader kan placere processer temporalt om aftenen og spatialt i et varmt land. I BAY009 02:54-03:01 giver stole-rækkerne, de øvrige personer i rummet og lyden en spatial forankring i en biograf. Omgivelserne giver sammen med musikken en spatial forankring i BAY008: 04:47-49, som er en asiatisk bar. I BAY016: 0:30-34 giver træet, græsset og bjergene sammen med løverne en spatial forankring til savannen i Afrika.

Projektion er også et logisk system, hvor relationen mellem processer, typisk på tværs af indstillinger og oftest relativt entydigt, kan repræsentere blandt andet drømme og mentale frem- og tilbageblik i levende billeder, samt participanters kommunikation gennem repræsenterede modes. Jeg inddeler således projektion i *Mentale* og *Ekspressive* processer

Den nok mest udbredte type *Mental projektion* i levende billeder er det, man oplever i det subjektive skud (Point-of-view-shot), som er et blik på noget "through the eyes of the Reacter" (Kress og van Leeuwen 2006: 261). Det er altså en repræsentation af en participants perception. Jeg kalder denne form for projektion *Mental Perception*. Principielt hører enhver repræsentation af en participants perception under dette system, men i praksis er det stort set kun gennem relationen mellem

blikretning og efterfølgende processer, at dette forefindes. Et sjældnere eksempel på visuel projektion af auditiv perception kunne være repræsentationen af en person med hånden bag øret, og så en auditiv repræsentation af de perciperede. Øvrige sanser lader sig typisk ikke direkte projicere i de levende billeders audiovisuelle udtryk¹⁰. Man kan muligvis operere med participantnavnene *Sanser* og *Sansede* i forhold til de involverede processers partcipanter. BAY006: 03:19-22 består af en sådan relation, hvor huset er det (*Sansede*), manden (*Sanser*) ser (*Mental Projektionsproces*).

Projektion er også relationen mellem processer, som realiserer participanters mentalt kognitive oplevelser i de levende billeder (*Kognition*). Der kan for eksempel være tale om flashbacks, når de er repræsenteret som en participants indre hukommelsesbilleder. Drømme, fantasier og minder repræsenteres ofte ved mere eller mindre faste konstellationer af kombinerede valg i fiktion. Typisk vil der være tale om et nærbillede af en person, som ser tænsom ud (*Behavioral Mental Kognitiv*), måske med en langsom zoom ind, hvorefter der er en transition, hvor billedet bliver uskarpt. Indstillingerne derefter repræsenterer en form for "point-of-thought", som kan være yderligere markeret gennem forskellige former for modalisering, såsom sorthvid, slørede områder af billedfladen, eller forskellige former for maskeblænder. Denne logisk-projicerende relation optræder i langt de fleste tilfælde på tværs af indstillinger. Tanker og drømme er ikke nødvendigvis markeret modalitetsmæssigt, da det kan være afhængigt af givne genrekonventioner. Partcipanterne *Tænker* og *Tanke* kan siges at være involverede i disse procesrelationer. I BAY014: 03:54-56 ses hvordan Microsoft tænker om fremtiden, hvilket repræsenteres gennem de hvide stregtegninger.

Man kan argumentere for, at der i visse sammenhænge også udtrykkes en form for "Point-of-feeling" (*Affektion*) i indstillinger, hvor billederne repræsenterer participanters følelser. Dette er dog en lidt problematisk kategori, idet følelserne egentlig ikke repræsenteres gennem relationer mellem processer, men snarere gennem modalisering af processer. Derfor er det principielt et interpersonelt anliggende, hvor de repræsenterede participanters indre følelser så at sige projiceres over i den interpersonelle metafunktion og repræsenteres indirekte gennem systemet Modalitet (se mere i kapitel 3.3 om interpersonel betydning). Når de modalitetsmæssige valg kan tilskrives de involverede participanters indre følelser i mentale

¹⁰ De kan dog som nævnt ovenfor refereres på andre måder.

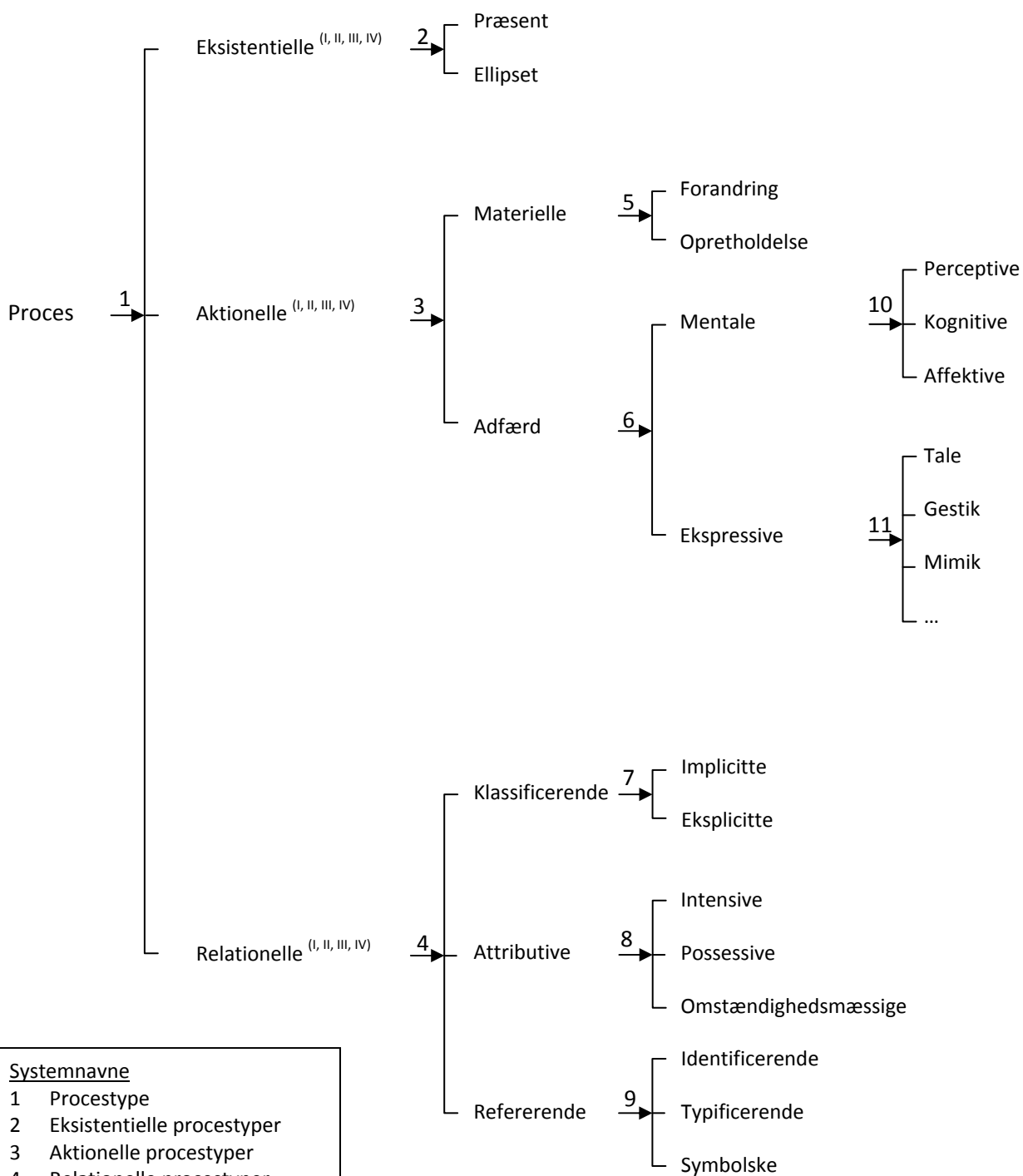
projektioner, giver det dog mening at operere med en form for affektiv projektion, med det forbehold, at processen udgøres af nogle (semi-intensive) egenskaber ved repræsentationen af enten Sansede eller Tanken. I disse eksempler kan man måske tale om "participanterne" *Føler* og *Følelse*. I BAY006: 00:40-42 kan solens strålende lys og dragens spil foran den opfattes som et udtryk for drengens oplevelse af glæde. Det er muligt at skabe affektive relationer i forhold til auditive sammenhænge ved en form for "subjektiv" lyd, som kan være modaliseret på en sådan måde, at det repræsenterer informationer om en participants indre følelser. Det er desværre ikke muligt at udfolde denne diskussion yderligere i denne sammenhæng.

Ekspressiv Projektion forekommer som nævnt, når en participant fremstilles som aktivt kommunikerende, og beskriver relationen mellem den ekspressive proces og det kommunikative produkt. Den mest forekommende form for Ekspressiv projektion er *Tale*, som er relationen mellem en kommunikerende participant og det typisk auditive kommunikative produkt. Som ovenfor nævnt er ethvert element i billeder eller lyd, som anvendes af en eller flere participanter til at kommunikere med at opfatte som en del af denne logiske funktion. Herunder hører for eksempel naturligvis *Gestik*, *Mimik*, *Kropssprog*, *Tonefald*, men også potentielt for eksempel *Blyants-tegning*, *Musik* eller *Dans*, hvis en participant udtrykker sig med dette. Jeg foreslår, at man måske i denne sammenhæng kan operere med participanterne *Kommunikator* og *Kommunikativt produkt*. Dermed ses, at utallige modes kan optræde som Kommunikativt produkt i en logisk relation til en Kommunikators ekspressive proces. I BAY016: 04:36-39 ses et eksempel på, at processen i mandens mundbevægelser og lyden er en Projektion i form af sang.

3.1.12 Afrunding

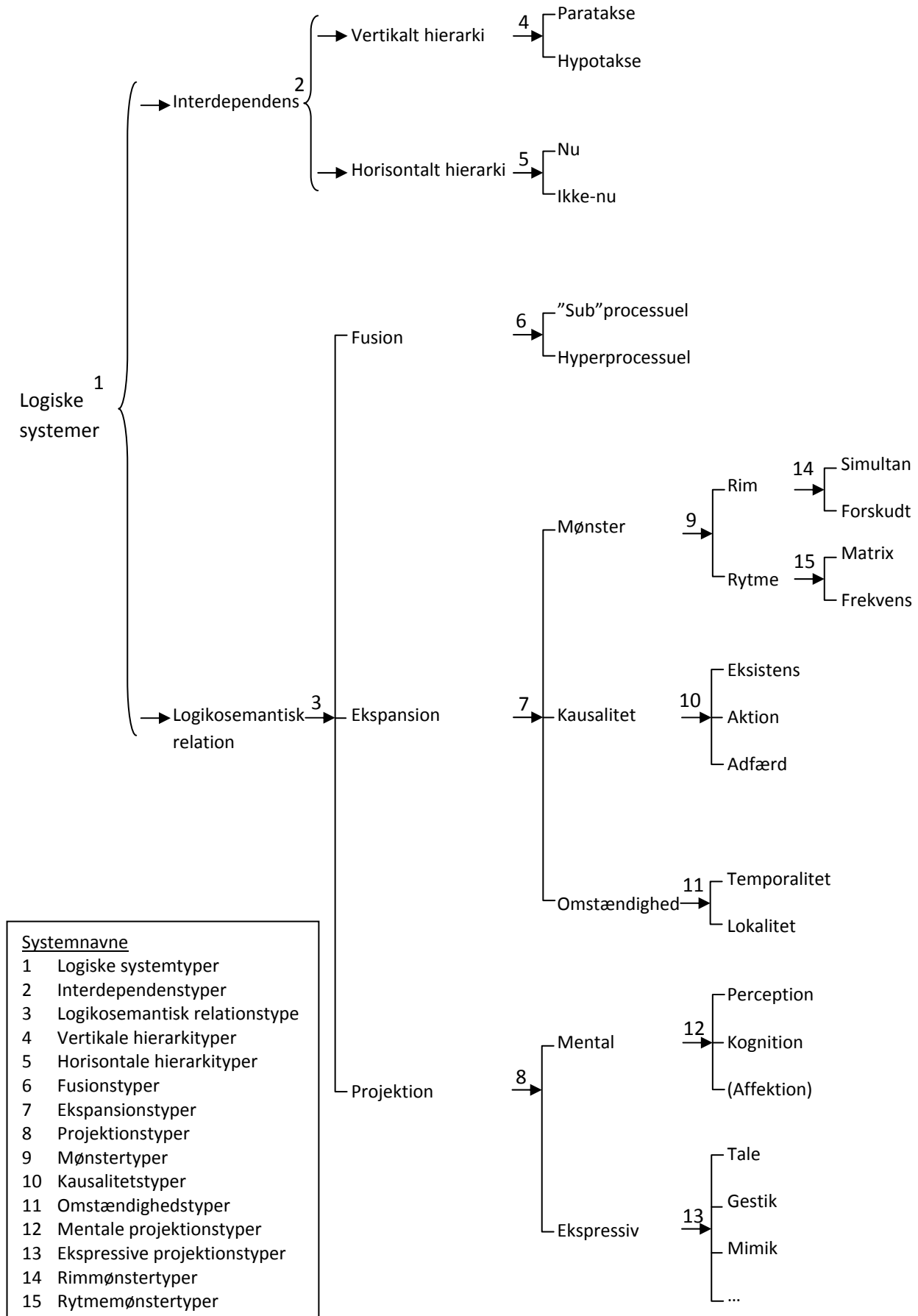
Efter afklarende diskussioner om procestyper og procesrelationer viste det sig muligt at foretage en foreløbig systemisk deskription af det ideationelle leksikogrammatisk potentiale i levende billeder. Mit forslag til deskription er langt fra udtømmende, men detaljeret og specificeret nok til at vise, at det ideationelle leksikogrammatisk potentiale for levende billeder lader sig beskrive systemisk. Det foreløbige samlede netværk over den leksikogrammatisk ideationelle betydning i levende billeder ser således ud:

Figur 3.1.12a: Tentativt netværk over Eksperientiel betydning på Leksikogrammatisk stratum. Fælles indgangsbetingelse for denne og den logiske betydning nedenfor er *Indstilling*.



Systemnavne	
1	Procestype
2	Eksistentielle procestyper
3	Aktionelle procestyper
4	Relationelle procestyper
5	Materielle procestyper
6	Adfærdsprocestyper
7	Klassificerende procestyper
8	Attributive procestyper
9	Refererende procestyper
10	Mentale procestyper
11	Ekspressive procestyper

Figur 3.1.12b: Tentativt netværk over Logisk betydning på Leksikogrammatisk stratum.



3.2 Tekstuel betydning i levende billeder

Den tekstuelle metafunktion er for Halliday "An enabling or facilitating function", som giver mulighed for at opbygge "sequences of discourse", for organisering af det diskursive flow og for at skabe "cohesion and continuity as it moves along" (Halliday 2004: 30). Denne metafunktion organiserer de to andre metafunktioner, så de kan "væves sammen til en sammenhængende tekst" (Andersen og Smedegaard 2005: 183). Der er således tale om en grundlæggende strukturerende metafunktion i sproget, og tanken om denne funktion, som skaber en sammenhængende tekst med både ideationelle og interpersonelle aspekter, er blevet appliceret til både visuel og auditiv socialsemiotik (O'Toole 1994, Kress & van Leeuwen 1996, van Leeuwen 1999) og siden til multimodalitet (Kress & van Leeuwen 2001, Baldry og Thibault 2006). Den mest udbredte forståelse af den tekstuelle metafunktion er funderet i Kress og van Leeuwens (1996) Halliday-forankrede beskrivelse af denne metafunktion. Dette kapitel tager derfor afsæt i Kress og van Leeuwens ambitiøse bud på en udfoldet beskrivelse af den tekstuelle metafunktion, og dermed i det lingvistiske udspring hos Halliday.

3.2.1 Tekstuel betydning i lingvistik

Der er ifølge Halliday to grundlæggende tekstuelle ressourceegenskaber, nemlig strukturerende funktion og kohæsiv funktion (2004: 87). *Kohæsion* er hos Halliday semantiske links inden for og på tværs af sætninger, mens den strukturerende funktion beskrives med systemerne *Theme* og *Information Structure* (Ibid.).

The Theme functions in the structure of the **clause as a message** (...)
Theme is the point of departure for the message. It is the element the speaker selects for 'grounding' what he is going to say.

(Halliday 2004: 58 orig. fremhævning)

Baseret på Pragskolens terminologi arbejder Halliday med en grundlæggende *Theme-Rheme-struktur* i sætningen, hvor sætningens strukturelle udgangspunkt

udpeges ved hjælp af ordenes placering i sætningen (Halliday 2004: 64). Den initierende placering er altså ansvarlig for bestemmelsen af sætningens tematiske udgangspunkt, hvilket gælder inden for flere sprog, herunder engelsk og dansk (Andersen og Smedegaard 2005)¹.

this local context constitutes a particular textual status in the clause – Thematic prominence. While all clauses occur in context, THEME is thus the resource for manipulating the contextualization of the clause; it is the resource for setting up a local context for each clause in a text, its “point of departure,” as Halliday puts it.

(Matthiessen 1995: 531)

Hallidays Theme-system giver mulighed for analytisk at belyse, hvilke elementer i sætningen, der bliver præsenteret som sætningens centrale udgangspunkt, hvorfra resten af sætningen udfolder sig. *Theme* løber fra sætningens begyndelse, til det første eksperimentielle element (Halliday 2004: 79). Resten af sætningen er *Rheme*. Halliday taler om *topical theme*, *structural/textual theme* og *modal theme* (Ibid.). Proceskomponenter såsom *Proces*, *Participant* eller *Omstændigheder* kan udgøre *topical theme*, mens *structural theme* kan være ‘continuative’, ‘conjunction’ eller ‘conjunctive adjunct’, og *modal theme* kan være ‘modal or comment Adjunct’, ‘vocative’ og ‘finite verbal operator’ (Ibid.).

Det andet strukturerende system *Information Structure* beskriver, hvorledes bestemte elementer i sætningen fremstilles som ny information, mens andre er allerede kendt information. “Information, in this technical grammatical sense, is the tension between what is already known or predictable and what is new and unpredictable.” (Halliday 2004: 89). Informationsstrukturen er på engelsk markeret ved hjælp af tonal fremhævelse (tonic prominence) af bestemte elementer som sætningens *New*, hvorved andre dele bliver *Given*. *Given* er således det allerede kendte, som måske stilles til diskussion i sætningen, mens *New* er den nye information, som præsenteres i relation til *Given*. Det eller de elementer, som markeres tonalt (pitch), så de bliver sætningens *New*, siges at være bærere af *information focus* (Ibid.). Ifølge

¹ Theme-Rheme-strukturen er dog ikke gældende i ethvert sprog. Halliday nævner selv Japansk som et eksempel på et sprog, hvor det ikke er placeringen i sætningen, som afgør hvad der er Theme, men derimod et bestemt suffiks (-wa) (Halliday 2004: 64).

Halliday er det tonalt markerede information focus på engelsk oftest placeret efter Given i sætningen (ibid.). Typisk følges information focus og rheme ad, således at Given stemmer mere eller mindre overens med Theme, og New svarer mere eller mindre til Rheme. Således er den første del af sætningen det kommunikative afsæt, Theme, det som antages at være kendt (Given), det som viser tilbage til noget foregående, eller det som sætningen skal udfoldes omkring, mens den sidste del af sætningen opfattes som udfoldelsen (Rheme), der rummer den nye information. Hvis det tonalt markerede element er først i sætningen, er der tale om markeret informationsstruktur (marked information structure). Der er et nært forhold mellem Informationsstruktur og Tematisk struktur. Halliday påpeger, at Theme-Rheme er orienteret mod den talende eller skrivende, mens Given-New er orienteret mod den lyttende eller læsende (Halliday 2004: 93). Theme er den talendes eller skrivendes valg af diskursivt afsæt eller udgangspunkt. Det er med andre ord mere afsenderrelateret, mens Given er det som lytteren/læseren allerede kender og har adgang til. Rheme er udfoldelsen af dette afsæt, og New er det, som afsenderen præsenterer som den nye information i forhold til det givne. Begge strukturer vælges af afsenderen, og således kan man sige, at afsenderen vælger at præsentere bestemte elementer som kendte for modtageren, mens andet præsenteres som nyt samtidig med, at noget præsenteres som udgangspunktet for kommunikationen, mens andet præsenteres som udfoldelsen af dette.

Det viser sig ifølge både O'Toole (1994) og Kress & van Leeuwen (1996, 2001), at inden for visuel kommunikation organiseres elementerne også efter strukturelle systemer, som i en vis udstrækning er sammenlignelige med Hallidays verbalproglige. Dermed bliver det muligt at beskrive den strukturelle betydning af elementernes relative placering i fladen.

3.2.2 Kompositionel betydning

The composition of the whole, the way in which representational and interactive elements are made to relate to each other, the way they are integrated into a meaningful whole.

(Kress & van Leeuwen 2006: 176)

Den kompositionelle betydning har med strukturel balance, harmoni, vægtning, fremhævnin g og indramning at gøre. Kress og van Leeuwen opdeler den kompositionelle betydning i tre grundlæggende interrelaterede systemer, kaldet *Information value*, *Salience* og *Framing* (2006: 201). Information value er et system, som overordnet har at gøre med de visuelle elementers organisering i billedfladen. Salience har at gøre med de visuelle elementers indbyrdes relative iøjnefaldenhed. Framing har at gøre med, hvordan visuelle elementer gennem indramning grupperes grafisk-strukturelt. Disse grundlæggende systemer gælder såvel i forhold til enkelte billeder som til komposittekster, som består af visuelle elementer fra forskellige modes som for eksempel kombinationer af tekst, grafik og billede. Kress og van Leeuwen anvender implicit et syn på den integrerede komposittekst, hvor elementerne anskues som en samlet multimodal kommunikativ helhed (Kress & van Leeuwen 2006:177). Det vil derfor efter min mening være hensigtsmæssigt at udvide dette syn med rangsegmenteringen fra O'Toole. De følgende afsnit tager udgangspunkt i Kress og van Leeuwens overordnede tekstuelle systemer enkeltvis i forsøget på at beskrive de levende billeders tekstuelle betydning. Jeg lader rangsegmenteringen være en del af denne beskrivelse, og jeg forsøger i forlængelse heraf også at øge specificeringen ved blandt andet at tilføje nye systemer enkelte steder. Alle systemer er dynamiske i levende billeder, hvilket vil sige, at de potentielt kan alterneres over tid.

O'Toole (1994) og siden O'Halloran² (2004) præsenterer endvidere en opfattelse af den tekstuelle betydning, som ligger forholdsvis langt fra Hallidays systemisk funktionelle udgangspunkt. O'Toole finder inspiration hos gestaltteoretikere og skriver blandt andet, at

² O'Hallorans beskrivelse af den tekstuelle metafunktion i levende billeder er i høj grad inspireret af O'Toole, men hun inddrager blandt andet systemer, som har med kamerapositionen at gøre (*Camera Angle*, *Camera Level* og *Camera Distance*), som jeg med Kress og van Leeuwen vil argumentere for er interpersonelle systemer (se 3.3).

Gestalt theory claims that we have an overall perception of forms and objects, and that when we focus on their parts we perceive them in relation to the whole. (...) one important set of relationships is between the painted shapes and the frame. Within the frame, however, forms are related to the horizontal axis and vertical axis, both of which contribute to stability and harmony, while their relation to the diagonal axes tends to create energy and dynamism. These are the basic building blocks of composition.

(O'Toole 1994: 23)

O'Tooles fokus på elementerne i billedets orientering er stort set fraværende i den øvrige visuelle og multimodale socialesemiotik. Jeg er enig med O'Toole i, at elementers orientering i forhold til rammen er en væsentlig del af billeders tekstuelle betydningspotentiale. Derfor vil jeg foreslå et tentativt system til beskrivelse af dette, kaldet *Orientering*, som rummer optionerne *Diagonal*, *Horisontal* og *Vertikal*, der kan udtrykkes på alle fire rangniveauer. BAY002: 00:14-15 er et eksempel på en indstilling, hvor der er gjort udtalt brug af diagonaler i lygtens linjer og bilens bevægelser. Linjerne i BAY024 00:07-8 er udtalt vertikale i forgrunden, ved både køleskabet, stolpe, døre, vindue og mandens position. BAY014: 02:21-27 er et eksempel på udtalt horisontal orientering i bogstaverne og tallenes placering.

3.2.3 Formatforhold

Det overordnede system *Framing* hos Kress og van Leeuwen har at gøre med, at bestemte visuelle elementer kan være grafisk indrammet på forskellige måder. Dette kan være en decideret ramme omkring et eller flere elementer, som samles, men det kan også være fravær af elementer, således at et hvidt mellemrum bliver rammen, eller ved for eksempel farvemæssig diskontinuitet (2006: 203). Tilsvarende er *Framing* ifølge Kress og van Leeuwen et rytmisk anliggende i temporalt indkodede tekster, hvor bestemte lydelementer kan blive indrammet auditivt af andre fremhævede lyde i rytmiske forløb (ibid.). Jo mere tydeligt indrammet elementer er, desto mere tydeligt bliver de ifølge Kress og van Leeuwen præsenteret som separate enheder. Jeg vil argumentere for, at denne kategori er en uhensigtsmæssig blanding mellem en form for gruppering af elementer og en fremhævning af elementer. Jeg vil i stedet foreslå at benytte Baldry og Thibaults cluster-begreb, som jeg kalder *Gruppering* (se ovenfor), til at gribe dette, hvilket ligger tættere på O'Tooles *Subframing*,

som O'Halloran (2004) også overtager. Jeg opfatter Gruppering som et grundlæggende strukturelt system, hvor elementer fremstilles som samhørende ved sammenstilling samt muligvis ved indramning eller ved matrixstruktur (se nedenfor). Samtidig vil jeg oprette kategorien *Indramning* inden for saliens. Den beskriver, hvorledes elementer kan være fremhævet ved hjælp af forskellige former for indramning. Dermed foreslår jeg en adskillelse af saliensmæssig fremhævende indramning fra strukturerende gruppering.

Jeg vil til gengæld i forlængelse af O'Halloran (2004: 120) foreslå et andet overordnet system, kaldet *Dimensionsformat*, der beskriver det overordnede billedformat som en relation mellem bredden og højden på billedet. O'Halloran opererer med systemerne *Frame Dimension* og *Frame Shape*, og hvor sidstnævnte åbner mulighed for ikke-rektangulære rammer, er den førstnævnte forholdet mellem bredden og højden. Jeg vælger at overtage denne tilgang, men lægger den største vægt på dimensionerne, da det er yderst sjældent, at billedformatet ikke er rektangulært i levende billeder³. Det overordnede billede (Helhed) kan således have forskellige grader af bredde i forhold til højde, hvilket er grundlæggende for den måde, den udtrykte komposition vil opleves. Et bredere format lægger op til en horisontalt polariseret komposition, mens et kvadratisk format lægger op til en mere centreret komposition, ligesom et smalt og højt format lægger op til et vertikalt polariseret udtryk (se mere nedenfor). Billedformatet er dog ikke bestemmende i en sådan grad, at et bredt format udelukker en centralt orienteret komposition eller en vertikal polarisering i billedet, men formatet sætter i bogstaveligste forstand rammen for, hvad man kan kalde en oplagt polarisering. Systemet Dimensionsformat udtrykkes dermed som et kontinuum gående fra maksimalt bredformat over kvadratisk til maksimalt højformat. Systemet kan ud over for hele billedet (Helhed) også udtrykkes for Grupper i billedet, typisk hvis disse er billeder. Det fotografiske levende billede i BAY017: 00:10-16 er et af de få eksempler hvordan dimensionsformatet kan skifte i løbet af en enkelt indstilling. Først er billedet i bredformat, men skifter beskæring og bliver højformat, således, at billedet bliver horisontalt todelt i stedet for vertikalt.

Systemet til beskrivelse af strukturer opstået ud af lighedsmæssig eller rytmisk repetition, kalder jeg *Mønsterstruktur*, og inddeler det i *Rim* og *Rytme*, hvor der fore-

³ Af Ikke rektangulære dimensionsformater, kunne man forestille sig en overordnet inddeling i Geometriske og Irregulære former. Dette har jeg desværre ikke mulighed for at forfølge yderligere i denne sammenhæng.

kommer forskellige typer af hver. Disse former strukturerer billed- og lydfladen ud fra forskellige mønstre. Under Rim finder jeg fire forskellige former for visuelle rim nemlig *Farverim*, *Lysintensitetsrim*, *Formrim* og *Procesrim*. *Farverim* svarer til Kress og van Leeuwens beskrivelse af samme (2006: 204, samt van Leeuwen 1996), som ses når en bestemt farve går igen forskellige steder i billedet. Hvad enten det er simultant eller forskudt over tid, skaber det en form for strukturelt mønster. I BAY008 02:56-03:07 går den røde farve i logoet igen i mandens tøj og bilen i baggrunden, samt mod slutningen af indstillingen også i ballonerne. *Lysintensitetsrim* ses tilsvarende når bestemte lysintensitetsniveauer gentages på en sådan måde, at de skaber strukturerende mønstre i billedet I BAY002: 03:11-13 er personerne i billedet mørkere end det lyse rum, og skaber dermed et horisontalt forløb i billedet. *Formrim* svarer også til Kress og van Leeuwens tilgang (2006: 204), og er gentagelser af bestemte former i billedet, hvilket ses i BAY024: 00:15-17, hvor formen på flaskerne gentages. *Procesrim* er gentagelse af den samme proces forskellige steder i billedet, som det ses i BAY011: 01:32-33, hvor mændene foretager den samme aktionelle proces (hamrer). Auditive rimformer kan være *Lydrepetition*, *Melodimotiver*, *Klanglig lighed* og *Rytmsk lighed*. De auditive rimformer udfoldes ikke yderligere i denne sammenhæng. Rytme inddeles i *Matrix* og *Frekvens*. *Frekvens* er den temporalt udtrykte rytme, som opstår ud af frekvensen af bestemte fremhævede elementer, hvilket kan være af såvel visuel som auditiv art. Den temporale rytme kan således være overordnet strukturerende for både det levende billede og for lyden, som det ses i BAY004: 01:15-16, hvor musikkens rytme er styrende for bevægelserne. *Matrix*-struktur er den spatiale rytme i billedfladen, og kan udelukkende udtrykkes visuelt. Der kan således oprettes repetitive mønstre i billedfladen på basis af fremhævede elementers relative regelmæssighed. Det kan være udtrykt vertikalt, horisontalt eller som kombinationer af disse i forskellige former for gitterværker (Grids) i billedfladen (Lupton 2004). Endvidere kan matrixstrukturen i sjældnere tilfælde være udtrykt diagonalt. Dimensionsforhold og mønsterstruktur kan være gældende som strukturering på Helhedsniveau af hele billedet og på Gruppeniveau som struktur i en gruppe. I BAY006: 00:05-35 oprettes en vertikal matrixstruktur i hele billedet, med inddelingen i fire overordnede områder, med skiftende indhold. Samtidig udtrykkes der skiftende overvejende horisontale matrixstrukturer i det største felts levende billeder.

3.2.4 Saliens

The composition of a picture or a page also involves different degrees of salience to its elements. Regardless of where they are placed, salience can create a hierarchy of importance among the elements, selecting some as more important, more worthy of attention than others.

(Kress & van Leeuwen 2006: 201)

Salienssystemet beskriver således den relative vægtning af billeders enkelte elementer i visuel kommunikation (Kress & van Leeuwen 2006: 202). Uafhængigt af placeringen af de enkelte elementer i fladen vil der i visuel kommunikation altid være udtrykt et indbyrdes hierarki mellem dem, hvor nogle elementer fremstår mere iøjnefaldende end andre. På denne måde udpeges de saliente elementer, som de mest vigtige eller opmærksomhedskrævende. Den relative visuelle vægtning opfattes intuitivt af beskueren, men den beror i virkeligheden på en række yderst komplekse forhold (Ibid.). Saliens er ifølge Kress og van Leeuwen ikke objektivt målbart, men må udledes fra kombinationen af og relationerne mellem en række faktorer, men helt centralt drejer det sig om kontrastering af elementer. Det er valgene inden for en række simultane systemer, som skaber den samlede overordnede saliens hos et enkelt element. Vigtighedshierarkiet (hierarchy of importance) udtrykkes således ifølge Kress og van Leeuwen gennem systemerne *Størrelseskontrast*, *Fokal kontrast*, *Tonal kontrast*, *Farvekontrast*, *Placeringskontrast*, *Perspektivisk kontrast* og *Kulturel kontrast* (Kress & van Leeuwen 2006: Ibid.).

Størrelseskontrast (Size) er udtrykte størrelsesforskelle mellem volumener i billedets flade, og enkelte elementer, som har en anden størrelse end andre, og som påkalder sig mest opmærksomhed. Kress og van Leeuwen mener, at de største elementer påkalder sig mest opmærksomhed, og de er dermed egentlig i delvis modstrid med gestaltteorien, hvor loven om figur og grund beskriver, hvorledes de mindste elementer typisk opfattes som figur og resten som grund (Koffka 1935)⁴. Jeg vil argumentere for, at begge former for kontrast kan være gældende i et billede. Hvis der er mange små elementer i et billede og et enkeltstående større, vil det større være det mest saliente, og hvis der er mange store elementer, vil et enkelt mindre

⁴ Det er naturligvis en tilsnigelse at sammenligne figur-grund-loven med størrelseskontrast, men det er relevant for at afklare denne form for saliens.

måske påkalde sig opmærksomheden. I BAY007: 03:36-14 er den store lysreklame mere salient end de mindre lyselementer i baggrunden, mens Logoet i BAY006: 07:28-30 påkalder sig relativt meget opmærksomhed.

Fokal kontrast (sharpness of focus) er det udtrykte fokusforløb i billedet, som kan være med til at fremhæve bestemte elementer i billedet. Skarpe elementer i billedet vil være mere saliente end uskarpe⁵. Skarphedsdybden i billedet er definerende for, hvor udtalt denne kontrast kan være, og et billede med meget lav dybdeskarphed som resultat af stor blændeåbning, kraftig tele eller selektiv filtrering i postproduktionen vil kunne skabe stor kontrast mellem elementer i forskellige afstande fra objektivet. I BAY019: 04:31-35 er kvinden skarp, mens forgrund og baggrund er uskarp, hvorefter fokus skifter, så låsen i forgrunden bliver det mest skarpe og dermed saliente.

Tonal kontrast (tonal contrast) er ifølge Kress og vanLeeuwen forholdet mellem udtrykte lyse og mørke områder i billedfladen, hvor især hårde overgange mellem disse påkalder sig opmærksomhed. Jeg vil argumentere for, at det grundlæggende kan være afklarende at anskue det mere enkelt som saliens, skabt af kontrasten mellem en generel lyshed i billedfladen og et bestemt område eller element, som adskiller sig fra dette. BAY015: 05:38-06:08 er et eksempel på en kraftig tonal kontrast mellem den generelle hvide flade, og de mørkere personer, tal og bogstaver.

Farvekontrast (colour contrast) er kontrasten mellem områder eller elementer i billedet, som er enten mere eller mindre farvemættede end resten af fladen generelt, eller de er i en anden farvetone end resten af billedet. I BAY015: 01:38-40 er de kraftigt mættede røde bogstaver mest saliente i billedet, ligesom farven i glassenes indhold er kraftigere farvemættet end resten af billedet i BAY019: 00:54-58.

Placeringskontrast (placement in the visual field) er kompositionen af billedet i forhold til symmetri og asymmetri, og elementer, som er asymmetrisk placeret, vil således være mere saliente end elementer, som bidrager til billedets harmoni og balance. Herunder hører blandt andet elementers placering i forhold til billedets ramme, hvor elementer tæt på rammen påkalder sig mere opmærksomhed end

⁵ Dette udspringer blandt andet af øjets fysiognomi, hvor det punkt øjet rettes mod, stilles skarpt, hvorved elementer, som enten er tættere på eller længere fra end den afstand, vil være uskarpe.

elementer langt fra rammen. I BAY010 er teksten nederst til højre salient i kraft af placeringskontrasten, ligesom figuren i samme område i BAY016: 01:51-58.

Perspektivisk kontrast (perspective) er billeder med udtrykt perspektivisk dybde, hvor elementer i forgrunden er mere saliente end elementer i baggrunden, samt hvis der er udtrykt overlappning, er de overlappende elementer mere saliente end de overlappede. BAY016: 02:15-24 er et eksempel på overlap, hvor de grafiske former er foran baggrunden fra begyndelsen af indstillingen, men det hvide felt med tekst, som kommer frem igen overlapper og kommer (endnu mere) i forgrunden. Hertil kan man med fordel inddrage farvemarkeringen af dybde i billeder, som er baseret på en konvention inden for malerkunsten, som tilsiger, at dybde kan udtrykkes ved at lade elementer, som er længere væk, fremstille som mere blåtonede end elementer, der er tættere på, som gives en mere rødlig tone (Itten 2000).

Kulturel kontrast er en mere kompleks form for udtrykt kontrast, som er kontekstuel funderet. Menneskelige elementer er således typisk saliente i forhold til ikke-menneskelige, ligesom symbolsk ladede kulturelle elementer er saliente i forhold til mere neutrale elementer. Det drejer sig om elementer i billedfladen, som typisk er tillagt vægt og værdi i visuel kommunikation, hvorfor de vil påkalde sig opmærksomhed ud fra en forventning om, at det vil de også gøre i det givne tilfælde. Jeg vil endvidere argumentere for, at elementer kan være kulturelt saliente alene i kraft af deres fremtræden. Således vil noget, som påkalder sig opmærksomhed i virkeligheden (specielt udseende, speciel påklædning herunder nøgenhed, specielle handlinger eller specielle omstændighedsmæssige placeringer) også kunne være salient i billeder. Eksempler på kulturel saliens ses i BAY020 03:42-43 hvor kvinden med lyserødt hår og piercing er salient.

Som nævnt ovenfor vil jeg foreslå *Indramningskontrast* under saliens i ønsket om at gribe den form for fremhævnings af bestemte elementer, som sker ved, at linjer i billedet indrammer bestemte områder. Denne form for indramning kan både være af Del, Figur og Gruppe, og er den grundlæggende strukturelle afgrænsning af et eller flere elementer fra andre. I BAY015: 00:35 er Navnet og produktbilledet rammet ind af den konkrete ramme. BAY009: 02:43-47 er et eksempel på en cirkulær indramning af ordene "Lige Nu!". Manden er indrammet af gardinerne i BAY004: 03:35-36, ligesom manden i BAY006: 05:25-28 er det af vinduet. En anden form for saliensgivende kontrastering finder jeg, når noget i billedet bliver udpeget, hvorved det fremhæves i forhold til andet. De fremhævende linjer i billedet kan opstå som følge af grafiske

elementer såsom for eksempel pile eller perspektiv, hvor forsvindingspunktet kan udpege bestemte områder. Der kan også være tale om decideret ideationel udpegning udført af partcipanter, som med fingre, lemmer eller blikretning udpeger bestemte elementer i billedet. Jeg kalder denne form for kontrast *Udpegningskontrast*. I BAY019: 04:41-44 udpeger teltets form og bardunerne kvinden i midten, og i BAY011: 00:26-31 udpeger linjerne fra det perspektiviske forsvindingspunkt cremen. Kvindens blikretning i BAY011: 02:56-03:02 udpeger brochurerne til højre i rammen, og dernæst logoet.

I tekster, som består af tætskrevet tekst, er læsningen fastlagt og lineær, men i komposittekster som i aviser og magasiner er læserækkefølgen (reading path) langt mere springende (Kress & van Leeuwen 2006: 204). Der er dog ikke tale om helt frie forløb. Ofte vil saliensstrukturen lede blikket gennem billedet, startende ved det mest saliente element, og derfra til det næstmest saliente, til det tredjemest saliente og så videre (Ibid.). Kress og van Leeuwen taler om "the 'most plausible' reading path" (Kress & van Leeuwen 1996: 219) i visuel kommunikation, eftersom de udtrykte salienshierarkier også er kulturelt betingede, og dermed kan forskellige individer have divergerende læsninger af samme billede, men der vil statistisk set være store sammenfald. Kress og van Leeuwen kalder filmiske fremstillinger lineære på grund af det temporale forløb, som seeren er tvunget til at følge. Jeg vil argumentere for, at det temporalt fremadskridende forløb er delvist lineært, men at de samtidige visuelle elementer stadig kan læses nonlinearært som simultan vertikal dynamik. Det er ikke analytisk hensigtsmæssigt at tale om en decideret læseretning endsige en læserækkefølge i forhold til levende billeder, idet øjets sakkadiske bevægelser i skanningen af en visuel flade er langt mere kompleks end, hvad der kan beskrives som bevægelser (Holsenova, Holmquist & Rahm 2006). Jeg vil til gengæld argumentere for, at man kan tale om forskellige niveauer af saliens, som, tilsvarende Kress og van Leeuwens tilgang, er bestemmende for den relative opmærksomhed, bestemte elementer i billedet vil få og fremstilles med henblik på at få. Således bliver den nonlinearære vertikale læsning også restringeret af det temporale forløb, som bestemmer, hvor mange niveauer, man kan nå at opfatte i salienshierarkiet. Hvis indstillingen er kort, er der begrænset tid til at nå dybere ned i salienshierarkiet, end hvis den er længere.

Med saliensformen *Alternationskontrast* argumenterer jeg for, at det temporale forløb medfører at forandringer i sig selv har en tendens til at være saliente. Det kan være ændringer af enhver art i billedet og i lyden, som påkalder sig opmærksom-

heden, og derved gør de involverede elementer saliente. Nogle elementer repræsenteres som saliente alene i kraft af deres fremkomst over tid som opståede eksistentielle processer. Denne kontrast opstår dermed også som følge af visuelle eller auditive elementers nyhedsværdi i forhold til andre. Når noget kommer ind i billedet, påkalder det sig således opmærksomhed i kraft af selve nyheden. Jeg antager, at denne opmærksomhed kun fastholdes et stykke tid, hvorefter nyhedsværdien aftoner og lader andre saliensformer træde i forgrunden. I BAY004: 00:33-36 er manden på altanens fremkomst og råb salient, til trods for den kraftige farvesaliens i logoet, som opmærksomheden først rettes mod efterfølgende. Høvlspånerne er det mest saliente fra begyndelsen af BAY16: 03:59-04:01, men manden med høvlens bevægelser påkalder sig efterfølgende mere opmærksomhed. I BAY021: 02:11-38 kommer det røde mærkat med "½ pris" frem efter et stykke tid, og bliver dermed mere salient, end hvis det havde været der fra starten.

Aktionelle processer har tendens til at påkalde sig opmærksomhed fordi de rummer udfoldelse af en form for aktiv energikrævende handling og ofte fører til forandring, men både eksistentielle og relationelle processer kan også påkalde sig opmærksomheden. Eksistentielle processer kan påkalde sig opmærksomheden, hvis en given eksistent er overraskende i den sammenhæng, den realiseres i, og på den ene eller anden måde ikke passer ind i sammenhængen (Jukeboksen i BAY020: 02:42-43). Relationelle processer kan påkalde sig opmærksomheden, hvis en participant grupperes overraskende (guitaristen sammen med børnene i BAY020: 02:06-13), ser ud på en overraskende eller iøjnefaldende måde (personernes høje hoveder i BAY016: 01:13-15), bærer overraskende eller iøjnefaldende attributter (undertøj i frostvejr i BAY004: 03:30-32) samt hvis den tilføjes overraskende omstændighedsmæssige tilføjelser (bilen på håndtaget i BAY002: 00:06-08), eller hvis der refereres på en overraskende måde (kvinden i BAY017: 01:55-56 identificeres overraskende som Lotte Heise). Jeg kalder under et disse former for saliens *Ideationel kontrast*.

Jeg foreslår systemet *Interpersonel kontrast*, hvilket kan opstå som følge af bestemte valg inden for modtagerposition eller modalitet (se 3.1). Jeg inddeler i *Genblikskontrast*, *Frontalitetskontrast* og *Modalitetskontrast*. Således er en participants direkte blik i kameraet mere salient end blikke, der ikke peger mod modtagerpositionen (manden i BAY019: 00:01-03). Et element, som har fronten direkte mod kameraet (frontal horisontal modtagerposition), er også mere salient end mere skråt vinklede elementer. Det kan skyldes, at beskuerens opmærksomhed ved en oblik modtagerposition nærmest ledes direkte videre i billedet langs de perspektiviske

linjer mod forsvindingspunkterne, men det kan efter min mening i høj grad også skyldes, at de processer, som frontale elementer kan tænkes at være partipanter i, ofte samtidig vil være rettet direkte mod modtagerpositionen (pigen i BAY006 05:11-12 er frontal).

Mønsterkontrast ses når elementer, som forholder sig til et mønster, er mere saliente end hvis de ikke gjorde, også selvom de ikke i sig selv er saliente på andre måder (Kress & van Leeuwen 2006). "Rythm creates a hierarchy of importance among the elements of temporally integrated texts" (Kress & van Leeuwen 2006: 202). Elementer som følger rytmen, er altså saliente i kraft af den forstærkende effekt rytmen har, dette gælder, hvad enten der er tale om temporalt eller spatialt udtrykt rytme. Ofte er synkopiske elementer endnu mere saliente, netop fordi de ved at bryde rytmen "stikker ud" fra mønstret. I BAY006: 04:10-13 fryser billedet og lyden ændres, hvilket bryder rytmen.

Elementer i billede eller lyd, der har forskellige relationer til tidligere indstillings elementer, er saliente i kraft af netop denne kohæsive relation. Dermed ses *Kohæsiv kontrast*, når elementer er udtrykt som havende forskellige former for sammenhæng med tidligere eller senere indstillings elementer. Herunder hører således principielt enhver form for kohæsion (kvinden i BAY005: 00:58-01:03 er salient fordi hun ankom i de foregående indstillinger).

Synergisk kontrast er saliens, som opstår ud af (auditive og visuelle) systemers samspil, hvor resultatet er en højere saliens end de to hver for sig (lagt sammen). Synergisk kontrast opleves dermed, når bestemte auditive og visuelle alternationer forstærker hinanden på en sådan måde, at de tiltrækker yderligere opmærksomhed i forhold til andre elementer. Det kan typisk være, når en bestemt alternation forstærkes af en anden. Dette ses i BAY023: 00:06-09, hvor manden hæver øjenbrynet samtidig med en højfrekvent "ding"-lyd fremhæves i lydbilledet. Disse to forstærker hinanden, hvorved det øjeblik får særlig opmærksomhed. En sjældnere form for synergisk saliens, ses når et element fremhæves ved, at superimposeret tekst udpeger eller kommenterer det frem for andre. I BAY004: 00:48-50 er teksten "31 kilo" med til at fremhæve kvindens intensive egenskaber, idet hun ikke ser overvægtig ud.

Kress og van Leeuwen specificerer ikke auditiv saliens, men siger blot, at "anything that can create an auditory contrast between successive sounds can serve to realize

saliency" (Kress & van Leeuwen 2006: 201). Van Leeuwen præsenterer indirekte en yderligere specificering i *Speech, Music, Sound* (1999), hvor han taler om *sound perspective*, der kan opfattes som en grundlæggende inddeling af lydbilledet i dybdegrunde. Tilsvarende klassisk billedanalyse inddeles lyden ifølge ham ofte i tre lydæssige grunde i lydproduktion, og man taler om en form for lydæssig forgrund, mellemgrund og baggrund. Van Leeuwen (Ibid.) benævner ligesom Schafer (1977: 157) disse *Figure, Ground* og *Field*. Jeg foreslår termene *Auditiv Forgrund, Mellegrund* og *Baggrund*, for at undgå terminologisk sammenfald med rangsegmenteringen. Lydperspektivet inddeles således hos van Leeuwen i tre planer, som er indbyrdes hierarkiserede sådan, at forgrunden vægtes mere end mellemgrunden, som igen vægtes mere end baggrunden. Forgrunden er det sted, hvor interessen hos lytteren fokuseres. Jeg vil plædere for en trinløs skala, hvor antallet af grunde baseres på lydbilledets struktur, hvorved det bliver muligt at tale om mere eller mindre baggrund, eller indbyrdes hierarkiserede lydelementer i for eksempel mellemgrunden. Grundlæggende vil jeg argumentere for, at man kan tale om et ekspliciteret salienshierarki i lydbilledet, tilsvarende i visuelle udtryk. Dette realiseres ved at fremhæve nogle lydelementer på bekostning af andre, hvilket blandt andet kan ske gennem auditiv nærvær (presence) og volumen, men også ved relativ kontrast mellem auditive elementers forskellige øvrige karakteristika såsom tonehøjde, klang, og disharmoni. *Volumenkontrast* er i høj grad svarende til størrelseskontrast i billeder, idet det kraftigste lydelement vil være mest salient, hvis ingen andre salienssystemer spiller ind. Der er dog den forskel, at det er sværere at forestille sig, at en lav lyd i et generelt højt lydbillede vil påkalde sig opmærksomhed tilsvarende diskussionen ovenfor om visuel størrelseskontrast. *Nærværskontrast* skabes ved, at lydelementer har bestemte lydæssige karakteristika, såsom tydelig diskant og mellemtone eller kompression, hvorved andre lydelementer træder mere i baggrunden. *Tonekontrast* høres når et bestemt lydligt element har en væsentlig anden tonehøjde end de øvrige elementer. Således vil en høj (lys) tone være salient i et generelt dybt auditivt lydbillede og omvendt, men også en mellemtone i et lydbillede med generelt høje og dybe toner og omvendt. *Disharmonisk kontrast* opstår når bestemte auditive elementer skaber disharmoni sammen med øvrige lydelementer, og her er det disharmoniske element mest salient. Hertil kommer Modalitetsmæssig kontrast, som er kontrast mellem forskellige grader af modalitet i forskellige udtrykte elementer, hvor det er det element, som adskiller sig fra de øvrige, der er mest salient. Disse auditive kontrastformer er blot tentative forslag til udvidelse af specificeringen af auditiv saliency, som jeg ikke har mulighed for at udfolde yderligere i denne sammenhæng.

3.2.5 Horizontal Informationsstruktur

Kress og van Leeuwen inddeler grundlæggende billedfladen i to halvdele langs den vertikale akse, hvor den venstre side kaldes *Given* og den højre *New*. Når visuelle fremstillinger gør udtalt brug af den horisontale akse ved tydeligt at placere visuelle elementer til højre og til venstre for midten i horisontal polarisering (polarization), er der ifølge Kress og van Leeuwen bestemte grundlæggende betydninger af disse positioneringer. Elementer som er placeret i venstre side, opfattes som *Given*, hvilket vil sige, at det præsenteres som noget, der allerede er kendt for beskueren, noget der er bekendt, og noget, der er enighed om (agreed-upon) og følgelig ikke kræver samme opmærksomhed som det nye (2006: 180). Når noget er placeret i højre side, hvilket vil sige repræsenteret som *New*, fremstilles det som noget hidtil ukendt for beskueren, noget som beskueren endnu ikke er enig i (not yet agreed upon), og derfor er det noget, som beskueren skal rette sin opmærksomhed mod. *New* er placeringen for elementer, som kan problematiseres eller anfægtes og er med andre ord den nye diskuterbare information i billedets udsagn (Kress & van Leeuwen 2006: 181). Denne vægtning af noget som det velkendte udgangspunkt og noget andet som det nye diskuterbare er helt grundlæggende for den horisontale polarisering. Den horisontale informationsstruktur er konstrueret og behøver som sådan hverken at stemme overens med producenten eller beskuerens holdning, men en beskuer tvinges til at betragte billedet ud fra denne struktur, hvad enten man abonnerer på samme opfattelse som billedet præsenterer eller ej. På denne måde argumenterer Kress og van Leeuwen for, at den horisontale informationsstruktur er et ideologisk retorisk værktøj til at bestemme billedets grundlæggende præmis (Kress & van Leeuwen 2006: 181).

Kress og van Leeuwen argumenterer for, at "there is a close similarity between *sequential* information structure in language and *horizontal* structure in visual composition" (Kress & van Leeuwen 2006: 181). De mener, at denne sammenhæng giver sig tydeligt udslag i forskellen mellem den horisontale komposition af visuel kommunikation i den vestlige verden og arabisktalende verden. I den arabisktalende verden er *Given* således i modsætning til den vestlige verden til højre og *New* til venstre. Visuel kommunikation er ikke nødvendigvis styret af den verbalsproglige læseretning (eller omvendt), sådan som Kress og van Leeuwen argumenterer for, men til gengæld kan det være produktivt at tale om en grundlæggende forskel på vestlig "venstre mod højre"-strukturopfattelse og arabisk "højre mod venstre"-strukturopfattelser af både tekst og billeder. Selv i udtalt visuelle fremstillinger som

for eksempel fotografier, finder jeg som Kress og van Leeuwen, at der er en grundlæggende forskel i den måde horisontal organisering af visuelle elementer opfattes, men selv om denne opfattelse måske nok svarer til den verbalsproglige læseretning, er det ikke nødvendigvis ensbetydende med, at den bygger på den.

Kress og van Leeuwens opfattelse af den horisontale informationsstruktur bygger på en meget direkte inspiration fra Hallidays verbalsproglige Given-New-struktur, som er problematisk. Given-New er et interessant bud på en beskrivelse af den horisontale informationsstruktur, men jeg er ikke enig i de grundlæggende mere ideologiske formuleringer om det vedtagne bekendte givne overfor det diskuterbare problematiserede nye. Dette forekommer for tæt forankret i Hallidays tilsvarende beskrivelse af informationsstrukturen inden for verbalsproget. Jeg er på den anden side helt enig i, at der er væsentlig forskel på den grundlæggende betydning af placering af elementer i højre og venstre side af et billede. Hvor Kress og van Leeuwen beskriver den horisontale informationsstruktur som en forholdsvis kontant inddeling af billedet i to felter, vil jeg dog i stedet foreslå at operere med en form for kontinuum gennem billedet. På denne måde bliver det muligt at beskrive flere gradueringer i den relative placering af elementer i billedfladen, samtidig med at den relative indbyrdes placering af elementer kan gribes. For eksempel hvis to elementer er i venstre side af billedet, kan det beskrives, hvis det ene element er forholdsvis mere til venstre i billedet end et andet. Dette åbner også mulighed for at beskrive blandt andet relationen mellem elementer i en Gruppe i forhold til hinanden, og i forhold til Helhed, på samme måde som O'Halloran beskriver *relative position in episode* og *relative position in work* (2004: 120). Jeg vil også argumentere for hensigtsmæssigheden af en grundlæggende mindre ideologisk prædefineret opfattelse af relationen mellem venstre og højre side i et billede. I vestlig visuel kommunikation er der således en form for generelt strukturelt forløb fra venstre mod højre i billeder, som nærmest kan opfattes som en form for tidsgennemstrømning eller spatial temporalitet. Den kvasitemporale strøm gennem billedet går fra venstre mod højre⁶, og elementer til venstre opfattes som før eller forudgående de elementer, som placeres til højre. Den horisontale informationsstruktur er således beskrivelsen af denne grundlæggende (kvasitemporale) bevægelse fra venstre mod højre i billedet, og dette gøres ved at beskrive placeringen af elementer i forhold til et kontinuum gående fra venstre til højre side af billedet. Jeg vil foreløbig foreslå at benytte de grundlæggende termer *Venstre* og *Højre*, for at undgå de verbalsprogligt inspirerede retoriske konnotationer

⁶ I arabisk visuel kommunikation løber denne strøm modsat, ligesom den gør i arabisk skriftsprog.

i Given og New, til trods for at de dermed bliver mere formelle end funktionelle betegnelser⁷.

Det er muligt at operere med en auditiv informationsstruktur, både i lydbilledet i sig selv og i særdeleshed i forbindelse med levende billeder. Stereoperspektivet er en mulighed for at placere lydelementer i en auditiv horisontal informationsstruktur, således at elementer i praksis organiseres efter horisontal placering tilsvarende billedet. Dette beskæftiger van Leeuwen sig ikke med (1999), selvom det forekommer oplagt i forhold til levende billeder, hvor der udtrykkes en auditiv horisontal informationsstruktur, som er baseret på lydens placering i den vertikale struktur (lydpanorering). Dermed kan der udtrykkes en underliggende Venstre-Højre-struktur for hele det samlede audiovisuelle billede. Typisk vil den auditive og den visuelle informationsstruktur følges ad, således at den horisontale position er den samme i lyd og billede, men ved at placere samme participant forskelligt i lyd- og billedfladen kan der oprettes spændinger i udtrykket. Den horisontale auditive informationsstruktur rummer endvidere muligheden for at udvide kontinuummet til begge sider, således at hvis lyden for eksempel er panoreret maksimalt til Venstre i lydbilledet, så der ingen lyd kommer i højre højttaler, svarer dette typisk til at det fælles audiovisuelle element faktisk befinder sig uden for billedets ramme til venstre⁸.

Kress og van Leeuwen giver et eksempel på, hvorledes Informationsstrukturen benyttes i produktionen af tv-nyheder, hvor den interviewede person ofte placeres i højre side af billedet, som repræsentant for den nye information, som vedkommende bibringer (Kress & van Leeuwen 2006: 184). Tilsvarende i mere komplekse indslag vil en ekspert, som repræsenterer den etablerede viden, kunne placeres i venstre side af rammen som en form for udgangspunkt, og personer, som er øjenvidner til højre, som en slags nyere erfaret beretning om emnet. Når aftenshowværter ofte placeres til højre i billedet, giver det en opfattelse af at de giver det nye perspektiv på det allerede velkendte i form af kendte gæster eller emner. De enkelte elementers (participanternes) processuelle orientering i forhold til den horisontale informationsstruktur både Dele, Figurer og Grupper er også væsentlig. Det er således

⁷ Før og Efter kunne være et andet bud, som jeg dog finder for direkte temporalt konnoterende termer.

⁸ Surroundlyd i biografier og i hjemmet udvider informationsstrukturens potentiale i voldsom grad, idet det bliver muligt at repræsentere lyd hele vejen rundt om modtageren. Hermed antager jeg, at lyden bliver løsere knyttet til billedets informationsstruktur, men dette har jeg desværre ikke mulighed for at udfolde yderligere i denne sammenhæng.

af stor vigtighed for billedet, om en proces for eksempel er rettet mod Given eller mod New. Når en participant rejser ud i verden væk fra hjemmet vil bevægelsen ganske ofte gå fra venstre mod højre, mens en rejse tilbage til rødderne vil foregå mod venstre i billedet.

I BAY002: 01:04-08 er drengene fra den tidligere indstilling til Venstre, mens bilen som er det nye, er til højre. BAY003: 00:29-31 har placeret tyggegummipakken i Højre, som det nye. Manden som fortæller nyt er ligeledes placeret i højre side i BAY004 01:45-56. Hånden som rækker ind og betjener kontakten, kommer fra højre i BAY005: 00:02-12. I BAY005: 01:52-57 foretages en panorering mod højre, hvor et nyt skilt afsløres. BAY006: 02:09 består af 10 indstillinger, hvor Heidi Klum er placeret til venstre, og logoet samt produktfotoet er til højre. Dermed sættes Klum som udgangspunkt, mens det nye bliver at forbinde hende med slik. BAY007: 02:00-06 består af et tvedelt billede, hvor feltet til Venstre er "almindelig luftfrisker", mens Højre er det nye produkt, hvilket også gør sig gældende i BAY008 00:07-16, hvor den typiske tampon er til venstre og den nye type til højre.

3.2.6 Vertikal Informationsstruktur

Den vertikale informationsstruktur præsenteres hos Kress og van Leeuwen som en mere eller mindre grundlæggende relation mellem den øverste og den nederste del af fladen i visuel kommunikation. Elementer placeret for oven i rammen siges at være placeret i *Ideal*, og elementer for neden er i *Real* (Kress & van Leeuwen 2006: 186). Kress og van Leeuwen påpeger, hvorledes det ses i magasinreklamer, at den øverste del af rammen benyttes til at vise det, produktet "lover", de glamourøse oplevelser, som produktet kan siges at give forbrugeren. Dermed er der en mere emotiv funderet appel til modtageren, hvor der vises "what might be" (Kress & van Leeuwen 2006:186). Overordnet set er *Ideal* en repræsentation af noget idealiseret eller generaliseret og måske essensen af noget, og følgelig vil det ofte også være den mest saliente del af billedet (Kress & van Leeuwen 2006: 187). Dette vil sige, at der i den øverste del af billedet interpersonelt kan forventes højere vægt på markante valg inden for modalitet og modtagerposition (se 3.3). Den nederste del af billedet bruges til at præsentere selve produktet og give mere faktuelle informationer om produktet, og de steder det sælges. Vægtningen af det faktuelle og det praktisk informative ses som en form for beskrivelse af "what is" (Kress & van Leeuwen 2006: 186). *Real* er således i modsætning til *Ideal* mere specifik eller praktisk "down-to-

earth"-information (Kress & van Leeuwen 2006 187). Der er her forventning om relativt mindre iøjnefaldende valg og mere neutrale interpersonelle valg og dermed altså en mere nøgtern fremstilling. Der er typisk mindre direkte forbindelse mellem den øvre og den nedre del af billedet sammenlignet med den horisontale informationsstrukturelle relation, men derimod udtrykkes snarere en form for mere udtalt kontrastiv opposition mellem Ideal og Real, som først og fremmest bygger på en modstilling af det ideelle, uopnåelige og attråværdige i forhold til det reale, opnåelige og tilgængelige. På denne måde præsenterer en vertikalt indkodet trykt reklame typisk en form for uopnåelig ophøjet tilstand, som man som forbruger kan tilnærme sig gennem erhvervelse af det konkrete håndgribelige produkt.

Kress og van Leeuwens grundlæggende antagelser om det idealiserede og generelle overfor det reale og konkrete er problematiske, idet disse forhold ikke blot er et tekstuel resultat af den vertikale placering, men et mere komplekst resultat af både placeringen i rammen og en lang række valg inden for modalitet og modtagerposition (se 3.3). Det er ofte sådan, at det idealiserede element er placeret foroven i billedet, men det er altså ikke placeringen, som ophøjer det til idealiseret i sig selv. Placeringen øverst har derimod først og fremmest en funktionel betydning af, at noget er *strukturelt overordnet* noget andet. Elementer placeret foroven er altså strukturelt overordnet elementer forneden i billedet. Heri ligger latent en lang række af de medbetydninger i retning af dominans, idealisering, generalisering med mere, som Kress og van Leeuwen præsenterer, men disse opstår som sagt ofte i kombinationer med andre. Den strukturelle hierarkisering ses for eksempel konkret i forholdet mellem en overskrift og brødteksten, hvor overskriften er det overordnede, og brødteksten er det underordnede. På samme måde kan billeder øverst i en komposittekst ses som værende overordnede teksten, mens hvis de er nederst, ses de som uddybning af teksten. Således vil også personer, som stilles på en forhøjning såsom en talerstol, funktionelt ses som overordnet i forhold til de øvrige personer i billedet⁹.

Jeg foreslår foreløbigt termene *Oppe* og *Nede* om den vertikale informationsstrukturelle poler i billedet og foreslår tilsvarende den horisontale informationsstruktur at anskue det som et kontinuum frem for Kress og van Leeuwens tvedeling. Disse termer rummer mulighed for at tillægge de to områder forskellige grundbetydninger,

⁹ Dette er ikke det samme som modtagerpositionen, som er et interpersonelt anliggende som behandles nedenfor (3.3).

hvor Oppe forbindes med blandt andet det gode, dydighed, sundhed, liv, fremtid, høj status, magtkontrol og rationalitet, mens Nede associeres med negativitet, fordærv, sygdom, død, lav status, underlegenhed og følelser. (Lakoff og Johnson 1980). Disse betydninger er ikke nødvendigvis altid gældende, men heller ikke udelukkede, som i Kress og van Leeuwens sondring mellem noget ideelt og noget reelt.

I BAY007: 00:21-27 er ord som "light" og "suveræn smag" i Oppe, mens produktfoto og navn er Nede. BAY011: 00:26-31 sætter L'Oreal Paris øverst som det overordnede, mens selve produktets navn og produktfotoet sættes under i Nede. Manden som råber er i Oppe i BAY014: 03:14-16, mens produktnavn og logo er i Nede. I BAY019: 05:21-22 er manden på taget af bilen i Oppe, mens de øvrige forekommer underordnede i Nede. Moderen er som selvsikker beskytter i Oppe i forhold til drengen i BAY020: 03:41-42. Klovnen er i Oppe i BAY021 01:25-26, mens de børn han optræder for er i Nede. I BAY023 02:18-22 er kvinden i Oppe, mens manden, som lytter efter sin hund i støvsugeren, er underlegen i Nede. Kvinden i forgrunden i BAY024: 00:43-45 er placeret mere i Oppe end de øvrige, og er dermed dem overlegne.

Den auditive vertikale informationsstruktur er mere kompleks at forholde sig systemisk til end den horisontale, fordi der ikke findes enkle tekniske måder at "panorere" elementer op eller ned i lydfladen. Derfor må adskillelsen af elementer i en vertikal informationsstruktur ske som følge af forskellige frekvens- og klangmæssige forskelle, som blandt andet forsøger at emulere påvirkningen fra det ydre øres udformning og refleksioner fra omgivelser. Dette kan jeg desværre ikke udfolde yderligere i denne sammenhæng, men jeg antager muligheden af at udtrykke en vertikal "tiltning" af lyden, som tilsvarende den horisontale panorering kan gå fra offscreen til offscreen i begge ender af kontinuummet.

3.2.7 Centrert Informationsstruktur

Den tekstuelle strukturering af elementerne i billedfladen kan ifølge Kress og van Leeuwen (2006: 194) også være arrangeret efter en center-margin-relation, hvor det strukturelt væsentligste udgangspunkt for billedet er centrert med de efterfølgende elementer omkring sig. Således er der udtrykt en form for overordnet centralt element i *Center*, som omgives af de underordnede omkringliggende underordnede elementer i *Margin*. Denne form for inddeling er relativt sjælden i vestlig visuel

kommunikation, der oftest bygger på polariseret komposition. Den auditive centre-rede informationsstruktur er til gengæld meget anvendt i forhold til levende billeder, hvor for eksempel en voice-over næsten altid vil være centreret i lydbilledet. Afhængigt af billedets dimensionsforhold vil lydige elementer, som hører til visuelle elementer i billedfladen, typisk være tæt på centreret, men panoreret lidt til den samme side, som det visuelle element er placeret i.

Triptykonudformning af altertavler er ifølge Kress og van Leeuwen et eksempel på en centre-margin-komposition, som udelukkende er horisontalt organiseret. I midten er hovedmotivet placeret, hvilket typisk er motiver af Jesus eller Jomfru Maria, som så flankeres af andre underordnede religiøse motiver af helgener, uden der dermed udtrykkes nogen udtalt Venstre-Højre-betydning (Kress & van Leeuwen 2006: 198). Kress og van Leeuwen argumenterer for, hvordan den tredelte informationsstruktur kan opleves både horisontalt og vertikalt i nyere visuel kommunikation såsom avis- og magasinlayout, og således vil billeder kunne kombineres ud fra en Venstre-Center-Højre eller Oppe-Center-Nede. I forlængelse af dette vil jeg også argumentere for, at billeder kan komponeres ud fra en diagonal tredeling, enten Øverst/Venstre-Center-Neders/højre eller Nederst/Venstre-Center-Øverst/Højre, og måske endda ud fra asymmetriske strukturer. Når der i nyere visuel kommunikation er udtrykt en tredelt informationsstruktur, mener Kress og van Leeuwen, at der altid er tale om en udtalt bagvedliggende Venstre-Højre-struktur, og benævner således det centrale element *Mediator* (2006:198). Denne benævnelse understreger, hvorledes Kress og van Leeuwen opfatter funktionen af det centrale element som en overgang mellem et element i den ene side og et i den anden. Kress og van Leeuwen kalder billeder med udtalt Center-Margin-struktur for *centrerede*, og som sagt billeder med udtalt Venstre-Højre-struktur eller Oppe-Nede-struktur for *polariserede*. Jeg er enig i denne sondring, idet der er væsensforskel på strukturen og den måde visuel kommunikation opfattes på i de to former, men samtidig er det i en nutidig vestlig kulturel kontekst vanskeligt at forestille sig billeder, hvor visuel kommunikation vil blive opfattet helt uden nogen form for (underordnet) polarisering.

Tredelingen er efter min mening ikke altid nok til at gribe de forhold, som kan udtrykkes mellem elementer ved hjælp af informationsstrukturen. Der kan lige så vel være tale om fire- eller femdelinger af billedfladen eller flere, og selvom vi muligvis vil have tendens til at søge at reducere kompleksiteten gennem forskellige former for gruppering, er det stadig ikke sikkert at netop tredelingen er hensigtsmæssig. De

funktionelle mekanismer, som er i spil, fungerer i et triptykon efter min mening ikke som given-mediator-new eller ideal-mediator-new, som Kress og van Leeuwen foreslår, men jævnfør kontinuumtanken ovenfor snarere et forløb "fra (mest) Venstre til mindre Venstre / Center / mindre Højre til mest Højre". Mediator er i Kress og van Leeuwens fremlægning tættere på at være et mere ideationelt begreb, hvor den svarer til participanten Interactor i en transaktionel proces mellem et element i Venstre og et andet i Højre. Den informationsstrukturelle relation mellem elementer i Venstre i forhold til centrale elementer er lige så vigtig som forholdet mellem de centrale elementer og dem i Højre. Samtidig bliver forholdet mellem elementerne i Venstre og Højre måske lidt mindre udtalt polariserede i kraft af de mellemliggende strukturer.

I BAY023: 01:11-14 manden i midten er den overordnede og udgangspunktet i billedet, mens de øvrige mænd til siderne er underordnede. Kvinden og manden i BAY012: 00:30- er i Center, mens løverne og savannen er Margin (og Nede). Ginen er i Center, med de to mænd i Margin i BAY014 00:08-10, men man kan også opfatte mændene plus ginen som en Gruppe i Center, og omgivelserne i Margin. BAY015: 03.00-04 slutter med et udtalt horisontalt Center-Margin komposition, hvor tekst og grafik er centerjusteret. I BAY009: 00:43-52 er manden placeret i Center, hvilket sammen med blandt andet statuerne i margin er med til at skabe en reference til noget asiatisk.

Informationsstrukturen er en tekstuel orientering af elementer i forhold til billedfladen og lydfladen, og det er også en indbyrdes orientering af elementer i forhold til hinanden på denne flade. Venstre-Højre, Oppe-Nede og Center-Margin skal efter min mening ikke anskues som entydige positioner i fladen, som tilføjer elementer en helt bestemt semantisk-diskursiv betydning. Elementer i den venstre side er således ikke nødvendigvis narrativt udgangspunkt for elementer i den højre side, sådan som Kress og van Leeuwen plæderer for (2006). Placeringen er dog i strukturel leksikogrammatisk forstand sådan, at de sættes i en form for "strukturel tidsmæssig før" end de elementer, som er til højre. Informationsstrukturen kan således anskues som en bagvedliggende og grundlæggende forståelse af billedfladen, som nærmest kan opfattes som en form for strukturelt skemata, som man organiserer (forståelsen af) elementerne i fladen i forhold til.

3.2.8 Kohæsion

There is a set of lexicogrammatical systems that have evolved specifically as a resource for making it possible to transcend the boundaries of the clause – that is, the domain of the highest-ranking grammatical unit. These lexicogrammatical systems originate in the textual meta-function and are collectively known as the systems of COHESION.

(Halliday 2004: 532)

Lexicogrammar has evolved textual resources for creating cohesive links that have the ability to transcend grammatical resources and indicate semantic relationships in the unfolding text.

(Halliday 2004: 586)

Halliday nævner fire former for leksikogrammatisk kohæsion inden for engelsk, nemlig *conjunktion*, *reference*, *ellipsis* og *lexical organization* (Halliday 2004: 533). Systemet Konjunktion markerer tekstuelle transitioner i tekstforløbet, mens de øvrige systemer Reference, Ellipse og Substitution og Leksikalsk kohæsion bruges til at kontrollere den tekstuelle status af elementerne i informationsforløbet.

Filmeditering som teori og praksis var ifølge van Leeuwen det sted, hvor sammenkædning (linking) af billeder først blev undersøgt (2005: 227). Systemerne bag editering tillæres ifølge van Leeuwen fylogenetisk, og ontogenetisk set er de udviklet inden for de seneste blot 100 år, hvilket for eksempel ses i Griffiths *Enoch Arden* (1911), hvor parallelklipningen var uforståelig for samtidens biografgængere, mens den siden har udviklet sig til en velkendt letforståelig del af det editeringsmæssige betydningspotentiale (van Leeuwen 2005: 221,). "Filmic disconnection" er ifølge Kress og van Leeuwen et af de væsentlige eksempler på træk ved levende billeder, som ikke har nogen parallel inden for verbalsproget (2006: 259). Der kan være en form for narrativ sammenhæng mellem to sammenstillede indstillinger, hvor en aktivitet, som påbegyndes i den ene indstilling, fortsætter i den næste (som i BAY012: 00:09-13, BAY009: 01:14-19 og BAY005 00:30-38). På samme måde kan "action" og "reaction" adskilles i to indstillinger, når en handling udspilles, og reaktionen herpå hos en person vises i den næste indstilling (hvilket ses i BAY009 00:26-31, BAY019: 02:36-43 og BAY014: 01:58-2:15). Kausal-logiske relationer mellem

indstillinger ses for eksempel i en indstilling, der viser en række soldater, som skyder, mens den næste viser mennesker, som bliver skudt. Denne udtryksmulighed udvikledes ifølge Kress og van Leeuwen først 25 år efter filmens opfindelse. Den giver mulighed for at manipulere, sådan som i Lev Kuleshov eksperimentet hvor to personer, som hilser i hver sin indstilling klippes sammen, så de hilser på hinanden, selvom de aldrig har mødtes, hvilket han kaldte kreativ geografi (Kress & van Leeuwen 2006: 260). Det er et eksempel på, hvordan det filmiske rum er noget andet end det virkelige fysiske rum, og på hvorledes billeder ikke er gengivelse af virkeligheden, men konstruktion af ny virkelighed¹⁰. Temporal linking er ifølge van Leeuwen den mest anvendte form for kohæsion i levende billeder, fordi de oftest benyttes til at fortælle historier med (van Leeuwen 2005: 227), men levende billeder præsenterer ikke altid lineære tidsforløb, idet parallelle handlinger samt flashback og -forward er hyppigt anvendte. Hertil kommer temporal ellipse som basalt umarkeret kontinuitetsvirkemiddel, som efter bestemte konventioner accelererer handlingen ved at afkorte fortællertiden i forhold til den fortalte tid (Bordwell 1985: 80-81).

Pudovkins strukturelle montage er narrativt motiveret og benytter udvalg af handlinger og reaktioner til at skabe narrationen. Det han kalder relational montage introducerer materiale, som ikke direkte har relation til historien for at opnå bestemte (følelsesladede) reaktioner hos modtageren. Relational montage benytter logisk linking og herunder især kontrast og similaritet. Eisensteins montage-teori bygger i mindre grad på semantisk linking, men i første omgang kollisionen i montage af formelle kontrasterende elementer såsom rund over for kantet, horisontal over for vertikal eller højre over for venstre, som skaber en tilsigtet chok-effekt på modtageren, der kan bruges agitatorisk, ved at den rykker folket ud af den apatiske tilstand, som bourgeois fortælleform har lullet det ind i (van Leeuwen 2005: 228). Dette udvidede Eisenstein i de senere teorier om "intellectual montage" til også at indbefatte en indholdsmæssig kontrast. Således kunne det, han for eksempel kalder en dialektisk montage, ses som en første indstilling, der fungerer som tese, en anden, som antitese, og en samlet effekt i syntesen i beskuerens bevidsthed. Spatial extension findes i det Metz kalder "descriptive sequence" (1974), hvor en lokalitet beskrives gennem en række delelementer frem for gennem helheden.

¹⁰ I neorealismen (se ovenfor) var idealet derimod den uredigerede virkelighedsgengivelse i et ønske om at undgå en manipulerende montage.

Van Leeuwen udfolder i *Introducing Social Semiotics* (2005: 219-247) begrebet *Information linking* som et intersemiotisk system til sammenkædning af multimodale betydningsenheder (219). Tilsvarende sammenhængen mellem processer indenfor og på tværs af indstillinger, som jeg præsenterer under den Logiske metafunktion ovenfor, kan man tale om, at bestemte strukturelle elementer realiserer forskellige relationer mellem to indstillinger. Således opererer van Leeuwen med fire overordnede typer af relationer mellem indstillinger, som han kalder *Elaboration*, *Temporal Ekstension*, *Spatial Ekstension* og *Logisk Ekstension* (van Leeuwen 2005: 229). Disse semantiske sammenhænge realiseres på forskellige måder leksikogrammatisk. *Elaboration* anvendes typisk i deskriptive sammenhænge og kan bruges til enten at tilføje overblik eller detaljekendskab¹¹. Et klip fra et nærbillede til en total af det samme motiv giver øget overblik, ligesom modsat et klip fra en total til et nærbillede giver fokus på detaljer ved samme motiv. *Temporal ekstension* anvendes til at skabe tidsmæssig narrativ sammenhæng mellem indstillinger, således at en indstilling efterfølges af en indstilling, hvis betydning i fortællingens diegetiske univers ligger temporalt før, efter eller samtidigt med¹². Der kan således være tale om et skifte til den næste hændelse, til den tidligere eller til en samtidig hændelse (Ibid.). *Spatial ekstension* fungerer ofte som en deskriptiv relation mellem indstillinger, hvor elementers indbyrdes spatiale position i det diegetiske rum beskrives¹³. Der kan være tale om at en række detaljer fra rummet vises i en relation, som bygger på sameksistens (Ibid.), hvor forholdet mellem de vinkler elementerne er filmet fra, viser den indbyrdes placering og relation i rummet. *Logisk ekstension* anvendes argumentatorisk til at kontrastere eller sammenligne en indstilling med en anden, uden der er udtrykt nogen narrativ sammenhæng, hvilket svarer til den russiske kollisionsmontage som nævnes ovenfor¹⁴.

Van Leeuwens fire linkingformer ovenfor er ligesom megen anden teori om montage i høj grad en diskursiv kategorisering. Det samme gør sig gældende for O'Hallorans kausallogiske relationer (cause-effect relations), som også er handlingsbaserede. Der er til gengæld ingen af de to, som for alvor udfolder det rent tekstuelle potentiale,

¹¹ Van Leeuwen er her inspireret af Timoshenkos filmiske elaboration, som han udlægges hos Arnheim (1933).

¹² Van Leeuwen er her inspireret af Metz' syntagmatik (1974).

¹³ Van Leeuwen er her inspireret af Metz' deskriptive sekvens (1974).

¹⁴ Van Leeuwen er således her inspireret af Pudovkins strukturelle montage (1926) og Eisensteins kollisionsmontage (1959).

som transitioner udgør i sig selv¹⁵. Jeg vælger derfor at inddrage Zettls overgangsformer til at belyse forskellige nærmest konjunktionelle transitioner mellem indstillinger. Zettl (1990: 288-295) opregner fire grundliggende overgange fra en indstilling til en anden, nemlig *Klippet*, *Dissolveringen*, *Nedblændningen (fade)* og *Transitoriske effekter*.

Klippet (The cut) er den øjeblikkelige forandring fra en indstilling til den næste. Dette svarer i praksis til den fysiske handling i analog filmeditering, hvor filmen fysisk klippes over og sættes sammen igen. Klippet har ingen tidsmæssig udstrækning eller formmæssig fremtræden, det er alene betegnelsen for en overgang fra et billede til et andet uden nogen form for markering af dette. Beskueren bliver simpelthen udelukkende opmærksom på klippet, fordi der sker en ændring af den udtrykte betydning i billedfladen. Zettl argumenterer for, at klippet minder mest om den måde vi scanner vores omgivelser på, idet vi gennem sakkadiske øjenbevægelser springer, eller klipper, fra et element til et andet, uden at medregne det input, øjet giver i selve skiftet (1990: 289). Hjernen fravælger øjets panorering og i praksis er mennesket blindt under selve sakkaden. Det er således umuligt for et fokuseret blik at foretage en sammenhængende panorering, idet den opleves som en række springende, men sammenhængende fokuseringer. Ethvert klip er ifølge Zettl abrupt, idet skiftet fra den ene indstilling til den næste typisk sker uden nogen form for forberedelse eller blød overgang. Zettl antager, at det blandt andet netop kan være på grund af øjets naturlige abrupte sakkadiske bevægelsesmønstre, at hjernen er i stand til at håndtere klippet, så overgangen faktisk slet ikke opleves abrupt på seeren (1990: 289). Hjernen accepterer de pludselige overgange, fordi den er i stand til at håndtere abrupt fragmentariske input fra øjnene. Hvad der ifølge Zettl til gengæld kan gøre en overgang abrupt, er vektorers eventuelle skiftende retningsorientering i billedet i de sammenklippede indstillinger, hvilket først og fremmest vil sige procesuelle relationers retning i billedet (1990: 290). Dette beror på en række systemer for konventionelle kontinuitetsrelationer, som i nyere filmteori kendes under benævnelsen "continuity rules", hvilket uddybes nedenfor (Bordwell 1985). Klippet har ifølge Zettl fire grundlæggende funktioner, som alle konstruerer og kontrollerer realiseringen af "screen space" hvilket svarer til den repræsenterede (diegetiske) rumlighed (Zettl 1990: 289): Klippets funktion kan således være at føre handlingen videre fra den ene indstilling til den næste, at etablere eller videreføre sekvenser af hændelser, at skifte synsvinkel (se 3.3), samt afsløre eller fremhæve detaljer i

¹⁵ Baldry og Thibault (2006) definerer som nævnt ovenfor indstillingen anderledes.

hændelserne. Klippet kan benyttes til at indikere spring i tid til fremtid, fortid eller andre samtidige hændelser. Klippenes indbyrdes afstand kan skabe klipperytme, hvilket jeg opfatter som et grundlæggende interpersonelt system, som gennem variation, acceleration eller deceleration, kan skabe forskellige stemninger af intensitet hos seeren (se 3.3). Det auditive klip fungerer på helt tilsvarende måde, men der er en tendens til, at hårde klip i lyden virker langt mere abrupte end tilsvarende visuelle, hvilket i forlængelse af Zettl antageligvis skyldes, at hørelsen ikke har springende fokusering tilsvarende øjets sakkader. Klip ses for eksempel i BAY002: 00:03-23, BAY003: 00:01-23 og BAY008: 00:02-07.

Dissolveringen (the dissolve/crossfade) er en gradvis overgang mellem to indstillinger, hvor begge billeder midlertidigt er synlige. I praksis laves en dissolivering i digital editering ved at lægge to billeder ovenpå hinanden, og lade det øverste synlige blive gradvist mere gennemsigtigt, indtil kun det nederste lag er synligt. I modsætning til klippet, som i sig selv var usynligt og ikke havde tidsmæssig udstrækning, har dissolveringen både en tidsmæssig udstrækning og et kendetegn i den gradvise sammenblanding af billederne i de to indstillinger. Dissolveringen benyttes til at skabe flydende kontinuitet (sømløs editering), påvirke vores opfattelse af tid og rytme i indstillingernes forløb og til at skabe tematiske eller strukturel relation mellem elementerne i de to indstillinger. Jeg vil argumentere for, at dissolveringen kan være decideret tekstuel sammenbinding af to indstillinger, hvor de nærmest bliver skrevet ind i samme indstilling, og der dermed markeres en rent strukturel relation mellem dem. Dette har dog også ideationelle konsekvenser, idet processerne i de to indstillinger er tættere knyttet til hinanden, og følgelig vil influere på hinanden mere end ved et klip. En dissolivering kan have forskellig udstrækning afhængigt af hvilken funktion, den skal have i overgangen. En kort dissolivering på meget få frames længde opleves mere som et blødt klip end en dissolivering og kaldes også et "soft cut" (Zettl 1990: 291). Den korte dissolivering bruges til at gøre overgange bløde og harmoniske og kan derfor også være en måde at nedtone et ellers abrupt klip på. Jo længere dissolveringen varer, desto mere opmærksomhed vil selve overgangen få, og det kombinerede visuelle udtryk opleves i længere dissoliveringer snarere som et nærmest selvstændigt visuelt udtryk og kan derfor med fordel også analyseres som sådan. Overgangen har ikke blot tekstuel-strukturerende funktion med en interpersonel umarkerethed, men bliver interpersonelt markeret og får en ny ideationel (kombineret) betydning, som er at sammenligne med deciderede dobbelteksponeringer. En dissolivering kan også fungere som en markering af et skifte i tid. Dette kan være som markering af spring til tidligere hændelser, som ikke

er et subjektivt flashback, eller til at skabe et glidende tidsspring "time bridge", hvor betydningen af en længere dissolvering mellem to indstillinger med samme element er, at der er forløbet noget (diegetisk) tid. Dissolveringen reducerer den rytmiske fremhævelse af selve klippet og kan anvendes til at skabe en mere rolig eller bølgende rytmisk fornemmelse i mellem indstillingerne og fremhæve strukturelle eller tematiske relationer mellem indstillinger. Overgangen kan fremhæve sammenhængen mellem elementer eller handlinger, som grafisk minder om hinanden, ligesom den kan fremhæve en indholdsmæssig (symbolsk) lighed mellem to indstillinger. Dissolveringens auditive pendant kaldes cross-fade, og opnås ved at den ene lyd skrues gradvist ned, mens den næste skrues gradvist op. Dissolveringer ses for eksempel i BAY021: 02:15-35, og i BAY010: 0:14-39 mellem samtlige 18 indstillinger.

"*The fade*" kan gå fra sort til indstillingen (opblænding) eller fra indstillingen til sort (nedblænding). Ifølge Zettl er dette ikke et egentligt overgangssignal, men snarere en formel markering af sekvensinddeling (1990: 293). Således fungerer et fade til sort som en visuel markering af afslutningen af en sekvens (eller scene). Fade har en entydig tekstuel funktion, idet den markerer strukturelle overgange på overordnet narrativt niveau. Jeg vil argumentere for, at den betydning som "the fade" realiserer, består af nogle delvis andre formelle elementer end dem Zettl diskuterer. Strukturelle overgange mellem sekvenser er således ikke et "fade", men snarere en dissolvering til en sort indstilling, som i sig selv har en ideationel betydning tæt på "der er sort (flade)", hvilket betyder "narrativ pause". Længden af den sorte indstilling er ligefrem proportional med den relative vægt pausen har i forhold til det narrative forløb, eller med andre ord hvor stort et skifte der er tale om i tid og handling. Der kan dissolveres i begge ender af den sorte indstilling, hvilket vil sige både fra den foregående og til den efterfølgende indstilling. I begge tilfælde markerer dissolveringen ligesom mellem andre indstillinger, at der er en form for sammenhæng mellem de to indstillinger, der blandes. En "fade in" vil sige en dissolvering fra en sort indstilling til en almindelig, hvilket skaber en betydning af en blød overgang fra pausen til handlingen i billedet, eller med andre ord en visuel blød opstart ("ease in"). På samme måde smelter de to sammen ved "fade out", hvor der signaleres blød afrunding ("ease out"), idet pausebetydningen af det sorte klip gradvis overtager billedet fra den foregående indstilling. Ofte vil den del af en indstilling, der dissolveres til eller fra sort, nærmest have karakter af plateau, fordi der typisk ikke vil foregå væsentlig handling, men snarere en række eksistentielle og relationelle processer, indtil billedet er dissolvert helt ind, og handlingen kan begynde. En sammenligning med teatrets tæppe er ikke helt misvisende her, eftersom en lignende afventende tid

forløber mens tæppet trækkes for eller fra imellem akterne¹⁶. Tilsvarende den sorte indstillings konventionelt bestemte status af "nul-(ind)stilling" og dermed pause, anvendes typisk stilhed som "nul-lyd" i lydediteringen. Dette kan også være andet end decideret stilhed. For eksempel ses det også hvorledes der i montager fades ind og ud fra et lydmæssigt bagtæppe, som kan være bystøj eller måske musik. I tv-reklamer, som ofte er dynamiske og rytmiske, er langt den mest anvendte form for overgang klippet, men I BAY002 03:00-11 nedblændes til sort og op igen to gange som overgange, og mellem langt de fleste reklamer er der dissolvering eller klip til sort.

Transitoriske effekter (Special transitional Effects) er Zettls sidste overgangsform, og med de digitale editeringsmuligheder findes der i dag en stor mængde forskellige former for transitoriske effekter. De fleste transitoriske effekter påkalder sig så megen opmærksomhed, at det ifølge Zettl er svært blot at kalde dem overgange (Zettl 1990: 293). De bliver snarere selvstændige indstillinger med midlertidige visuelle elementer, udgjort af kombinationer af selve effekten og dennes udtrykte processer og partcipanter. Billedet kan således for eksempel rotere ud, krympe og forsvinde, det kan blive skubbet ud af et andet, eller det kan blive revet væk, som var det en side i en bog. Billedet kan også fryse eller blive til mosaikker, inden det forsvinder. Disse former for transitoriske overgangseffekter kaldes *wipes* og fælles for dem er, at der foregår en materiel ændring af selve billedet, som gør det til partcipant i en fysisk forandrende proces, hvilket skaber korte midlertidige billeder, som har deres helt egen betydning. Denne betydning er ofte først og fremmest en form for "markering af overgang", som måske bedst kan sammenlignes med ornamente-rede bogstaver ved kapiteloverskrifter i bøger, idet markering af overgangen er af en så iøjnefaldende art, at den implicite fortæller så at sige nærmest træder i forgrunden og æstetiserer elementer, hvorved der er væsentlig grundlæggende interpersonel betydning (se 3.3). Funktionen af en transitorisk overgangseffekt er mere end blot at signalere strukturel overgang, det er også at markere selve overgangen som element i fortællingen, hvilket i sig selv giver opmærksomhed på formen. Wipes blev en udbredt tilgængelig teknologisk mulighed i tv- og filmediteringen i 70'erne, og blev brugt som æstetisk blændværk i spillefilm, som et eksempel på det seneste nye stilistiske landvindinger. Op gennem 80'erne blev wipes brugt til at skabe tydelig struktur i sportsprogrammer. I dag er det en mere sjældnen effekt,

¹⁶ Netop tæppets bevægelse efterlignes i et af de mest kendte eksempler på noget som søges emuleret i transitoriske effekter kaldet "wipes".

som opfattes som lidt arkaisk, men den anvendes dog stadig, for eksempel i sports-transmissioner, når der skal laves en overgang fra en fodboldkamps temporale forløb til en slowmotion af en tidligere detalje og tilbage igen. I nutidige spillefilm signalerer wiper ofte en kærlig humoristisk reference til 70'ernes æstetik (for eksempel Tarantinos *Jackie Brown* 1997 eller McG's *Charlies Angels* 2000). Af andre markerende overgangssignaler kan nævnes morhping, som er en type overgang, hvor det ser ud som om, et element nærmest smelter eller forvandler sig til et andet element. Denne effekt havde sin opblomstring i de sene halvfemsere, hvor det var en relativt ny teknologisk landvinding inden for computereditering. I de efterfølgende år er effekten gledet ud, fordi den er så markerende, og fordi den teknologiske udvikling har gjort det muligt for de fleste lidt mere avancerede editeringssoftware at håndtere denne type overgang, hvorved den har mistet sin eksklusivitet. Det er muligt tekstuel at fremhæve en transitorisk effekt med lyd, og derved opnå en form for poetisk funktion, hvilket altså vil sige en metaopmærksomhed på selve formen på selve den tekstuelle organisering af betydningen. I BAY012: 00:33-35 ses et eksempel på en specialproduceret Transitorisk effekt, hvor Viasat-logoet drejer ind og skaber overgangen til den næste indstilling. Tilsvarende ses i BAY012: 03.21-22 hvorledes der er designet en wiper med grafiske elementer fra Viasats logo.

Bordwells begreb *kontinuitetseditering* (continuity editing) beskriver "a system of cutting to maintain continuous and clear narrative action" (Bordwell & Thompson 1993: 492), hvilket ifølge dem først og fremmest indebærer sammenhæng i skærmorienteringen (screen direction), position, og temporale relationer mellem indstillingerne. Der er således udviklet konventioner for, hvordan neutral sammenhæng mellem indstillinger kan udtrykkes. Bordwell & Thompson opregner følgende teknikker: *axis of action*, *crosscutting*, *cut-in*, *establishing shot*, *eyeline match*, *match on action*, *reestablishing shot*, *screen direction* og *shot/reverse shot*. (1993: 493). Vektorkongruens er central for kontinuiteten, idet processer som påbegyndes i en indstilling og fortsættes i en anden skal have samme retning i billedrammen. Således skal en person, som går ud af billedets højre side i den ene indstilling, komme ind fra venstre side af rammen i den næste. Der er også en række konventioner for, hvorledes netop bevægelser ind og ud af billedets ramme mellem indstillinger kan kombineres. For at skabe en upåfaldende overgang skal en bevægelse som går helt ud af rammen i den ene indstilling, føre til en bevægelse, som er delvis inde i rammen i den næste (*out of frame – in frame*) og omvendt (*in frame – into frame*). Hvis bevægelsen går helt ud af rammen i den første indstilling og starter uden for rammen i den næste, vil det opfattes som et spring i tid, mens hvis der klippes, hvor

processen stadig er i billedet, til næste, hvor den også er i billedet, vil være tale om et abrupt klip (Bordwell & Thompson 1993:259-62). I BAY019 00:03-05 påbegynder kvinden en bevægelse i den første indstilling, som fortsættes i den næste. Tilsvarende skal processer, som er rettet mod hinanden i det diegetiske rum, også være orienteret mod hinanden i billedets flade. "180°-reglen" (line of action) er et eksempel på hvorledes vektoriale relationer i fladen skal være konsistente mellem indstillinger (Bordwell 1993: 262). Hvis for eksempel der over flere indstillinger repræsenteres to elementer i samme diegetiske rum, må kameraet som udgangspunkt kun placeres på den ene side af en implicit akse, som går mellem de to partcipanter, hvis forståelsen af rummets opbygning skal opretholdes for beskueren. Placeres kameraet på den modsatte side, vil elementerne skifte orientering i fladen, hvilket især bliver tydeligt, hvis der er udtrykt aktionelle processer, som har en tydelig retning. Derved kan der for eksempel være tvivl om, hvem der taler til hvem, eller om personer i billedet har front eller ryggen til hinanden. Man kan argumentere for, at orienteringen og placeringen af elementerne i billedfladen i forhold til rammen også er betydende for kohæsi on mellem indstillinger. Således vil en participant, som er tættere på rammen eller som udfører processer ud af rammen skabe kohæsi on. Hvis et element er placeret yderligt i rammen, samtidig med at det tomme rum ikke udnyttes til en proces eller et andet væsentligt element, kan det opfattes som et kompositorisk *Setup*, hvor man forventer et *Payoff* i form af, at et element vil komme ind i rammen og optage den tomme plads, hvorved billedet igen vil være i balance. Dette ses i BAY007: 00:07-09, hvor der er et relativt stort tomrum til venstre i rammen, mens manden er orienteret mod højre. Dette giver en spænding i kompositionen (*Setup*), og dermed en implicit forventning om at dette forløses, hvilket sker i den efterfølgende indstilling, hvor kvinden kommer ind i billedet fra venstre (*Payoff*). Kontinuitetskonventionerne er et komplekst område med diskursivt narrative implikationer, som jeg ikke har mulighed for at udfolde yderligere i denne sammenhæng.

Audiovisuel kohæsi on optræder, hvor lyd og billede ikke klippes samtidig, således at enten lyden fortsætter hen over et klip i billederne eller omvendt. *Lydbroen* (sound-bridge) er et poetisk virkemiddel idet den binder sammen, forudgriber eller lader noget klinge ud, hvilket ifølge Balazs er en væsentlig kunstnerisk mulighed (Agel 1972: 72). Lydbroen kan udtrykkes i en indstilling ved at lade lyden fra den næste indstilling starte før klippet, således at overgangen varsles med lyden i en form for auditivt setup, som forløses i klippets payoff. BAY005: 00:47-54 er et eksempel på dette, idet musikken begynder kort før klippet i billederne. Lydbroen kan også være efter slutningen af en visuel indstilling, typisk ved nedblænding til sort, hvor lyden

klinger ud senere end billedet, hvorved udgangen bliver mere blød. Lyden fra en indstilling kan også fortsætte lidt hen over den næste indstilling, hvilket lader den blive i seerens bevidsthed hen over den næste. Man kan også argumentere for at en lydbro kan foregå over flere indstillinger, hvor for eksempel et stykke musik under en scene eller sekvens netop markerer indstillingerne i denne som samhörrende, men den ses først og fremmest hvor lydsporet er kontinuerligt over indstillinger i for eksempel dialogscener, hvor der kan krydsklippes mellem de talende og lyttende parter, mens lydsporet fortsættes (forløb). BAY012: 01:54-02:22 beskriver over 17 indstillinger forløbet af en samtale med små elliptiske spring i tid. Det kan muligvis også i nogle sammenhænge være hensigtsmæssigt at operere med den mere sjældne, men dog forekommende *Billedbro*, hvilket er billeder, der fortsætter hen over lydclip, hvorved der skabes kohæision mellem disse lydindstillinger, således at for eksempel lyde eller musik hører sammen (med et billede). Dette ses i BAY021: 03:53-04:18, hvor det overordnede billede er det samme over forskellige musiknumre (med ændringer i tekst og animationer), som kan opleves ved koncerten. Fælles for alle disse former er, at de skaber kohæision mellem indstillinger.

Ud over den logiske kohæision, som opstår af processuelle relationer på tværs af indstillinger, som beskrevet ovenfor, vil jeg argumentere for, at også Mønster kan skabe kohæision på tværs af indstillinger (*Mønsterkohæision*), hvis for eksempel en rytme fortsætter fra den ene indstilling til den næste, eller hvis rim opstår forskudt på tværs af indstillinger. Rim er i høj grad svarende til det Bordwell og Thompson kalder *graphic match* (1993: 252), men i forlængelse af det ovenfor beskrevne har jeg udvidet ved at beskrive fem forskellige former for rimkohæision. De fire første, kaldet *Farverim*, *Luminansrim*, *Formrim* og *Processuelle rim* svarer til ovenfor, blot realiseret i to forskellige indstillinger, hvorved kohæisionen opstår, men den femte er en ny form, som jeg kalder *Placeringsrim*. Placeringsrimkohæision skabes mellem indstillinger, hvor et salient element har en bestemt tekstuel placering i billedet i den første indstilling, og et tilsvarende salient andet element har samme tekstuelle placering i den næste indstilling. Dette resulterer i en form for fikspunkteditering, hvor kohæisionen opstår ud fra positionen i billedfladen (match-cut). Fikspunkteditering ses i BAY021: 01:24-25 samt 01:32-35 hvor den røde ballon skaber forbindelse mellem indstillingerne. Rytmisk mønsterkohæision kan være en rytmisk frekvens, som fortsætter hen over flere indstillinger, der kan både være fremhævede auditive og visuelle elementer, samt blandinger af disse. I BAY021: 04:39-05:15 er (skiftende) rytmisk frekvens styrende over reklamens 25 indstillinger. Rytmisk mønsterkohæision kan også være i form af gentagelse af en matrixstruktur i billedet

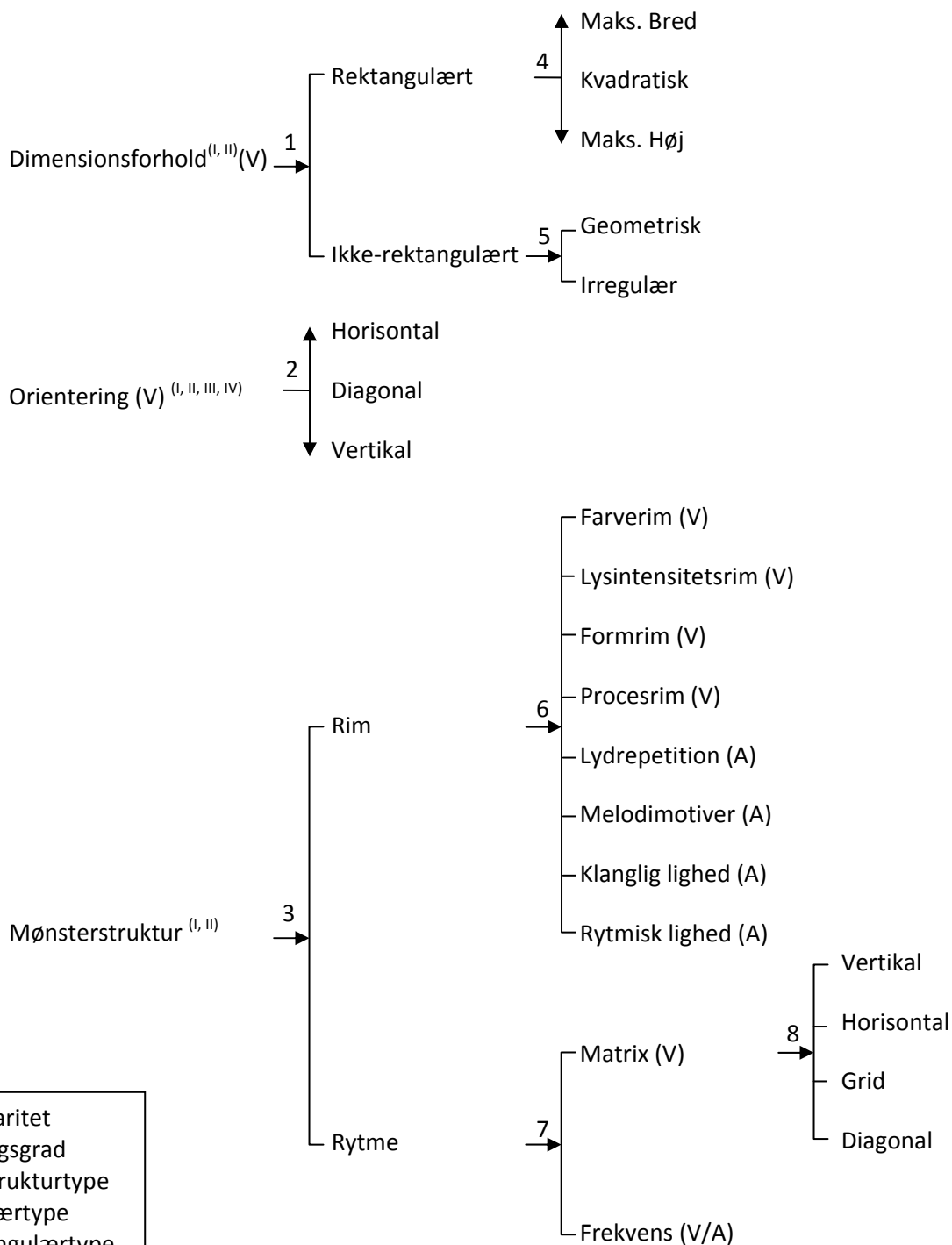
over flere indstillinger, og kohæsionen opstår netop gennem gentagelsen. I BAY020: 02:22-37 gentages den grundlæggende tredelte vertikale matrixstruktur, hvilket skaber sammenhæng gennem reklamen.

Som det ses, er der væsentligt sammenfald mellem de mekanismer, som er på spil inden for forskellige niveauer i levende billeder, herunder i selve indstillingen og mellem flere indstillinger. Grundlæggende kunne man argumentere for, at den strukturelle relation mellem elementer og dermed også processer og partcipanter, beror på den samme grundlæggende strukturerende funktion, hvad enten det foregår inden for samme indstilling eller mellem indstillinger. Derfor kan de logiske og kohæ-sive systemer i forlængelse af dette måske beskrives som en form for selvstændig funktion på tværs af metafunktionerne, som har at gøre med sammenkædningen af elementer og processer i bredeste forstand, og måske faktisk udvides til også at beskrive mere overordnede tekststrukturer mellem scener og sekvenser. Muligvis vil en udfoldelse af van Leeuwens tilgang være tilfredsstillende, eventuelt suppleret med en udvidet systematisering tilsvarende for eksempel Metz' storsyntagmatik. Dette har jeg desværre ikke mulighed for at forfølge yderligere i denne sammenhæng, men denne foreløbige beskrivelse af kohæsion ovenfor er allerede analytisk produktiv i den nuværende form.

3.2.9 Afrunding

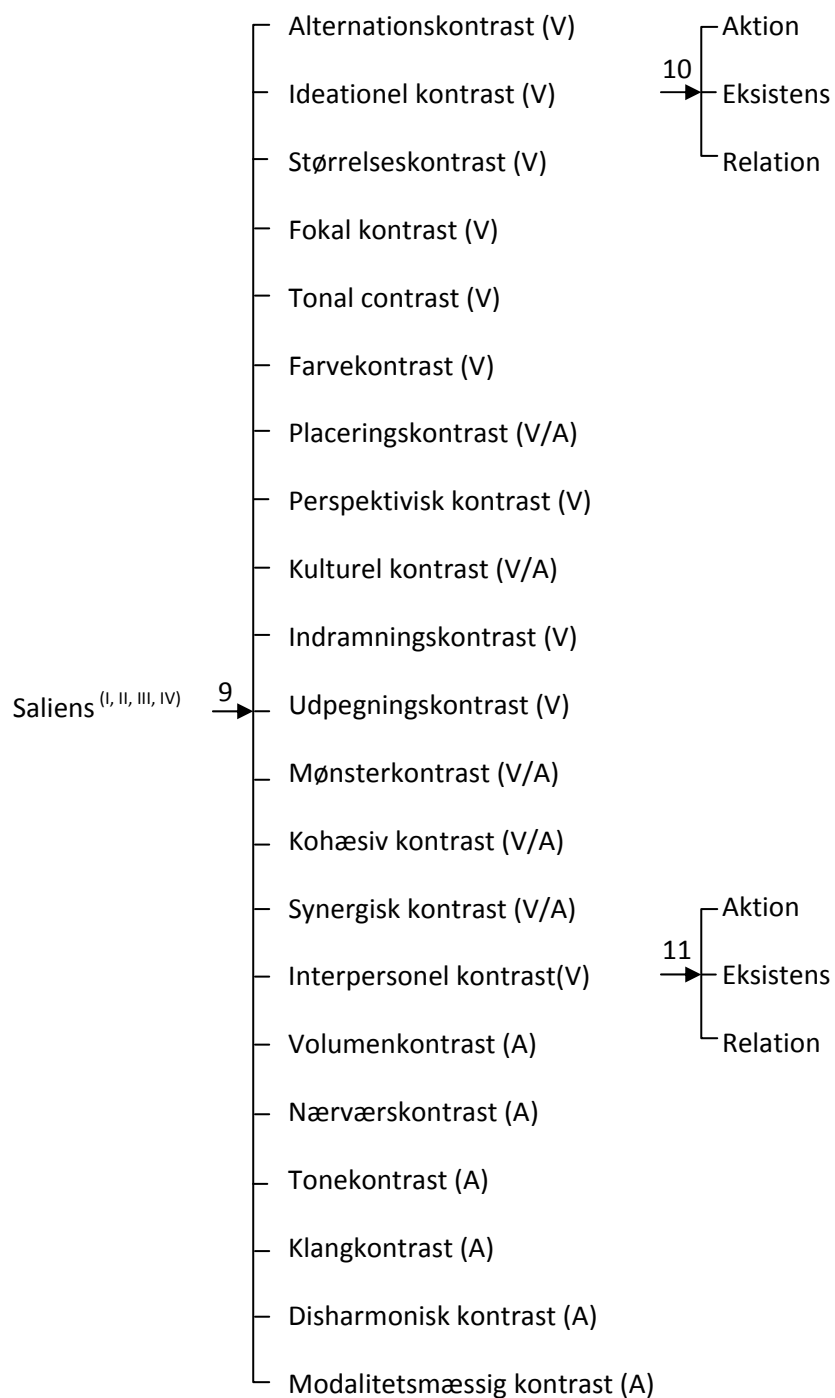
Det viste sig muligt at foretage en foreløbig systemisk deskription af det tekstuelle leksikogrammatisk potentialer i levende billeder. Jeg foreslår i forlængelse af diskussion af de hidtidige socialesemiotiske multimodale teorier et nyt forslag til en udfoldet grundlæggende deskription, som er detaljeret og specificeret nok til at vise, at det tekstuelle leksikogrammatisk potentialer for levende billeder lader sig beskrive systemisk. Det foreløbige samlede netværk over den leksikogrammatisk tekstuelle betydning i levende billeder ser således ud:

Figur 3.2.9: Tentativt netværk over Tekstuel betydning på Leksikogrammatisk stratum. Fælles indgangsbetingelse systemerne er *Indstilling*.



- | |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Rektangularitet 2. Orienteringsgrad 3. Mønsterstrukturtype 4. Rektangulærtype 5. Ikke-rektangulærtype 6. Tekstuel Rimtype 7. Tekstuel Rytmetype 8. Matrixtype |
|---|

(Fortsat)



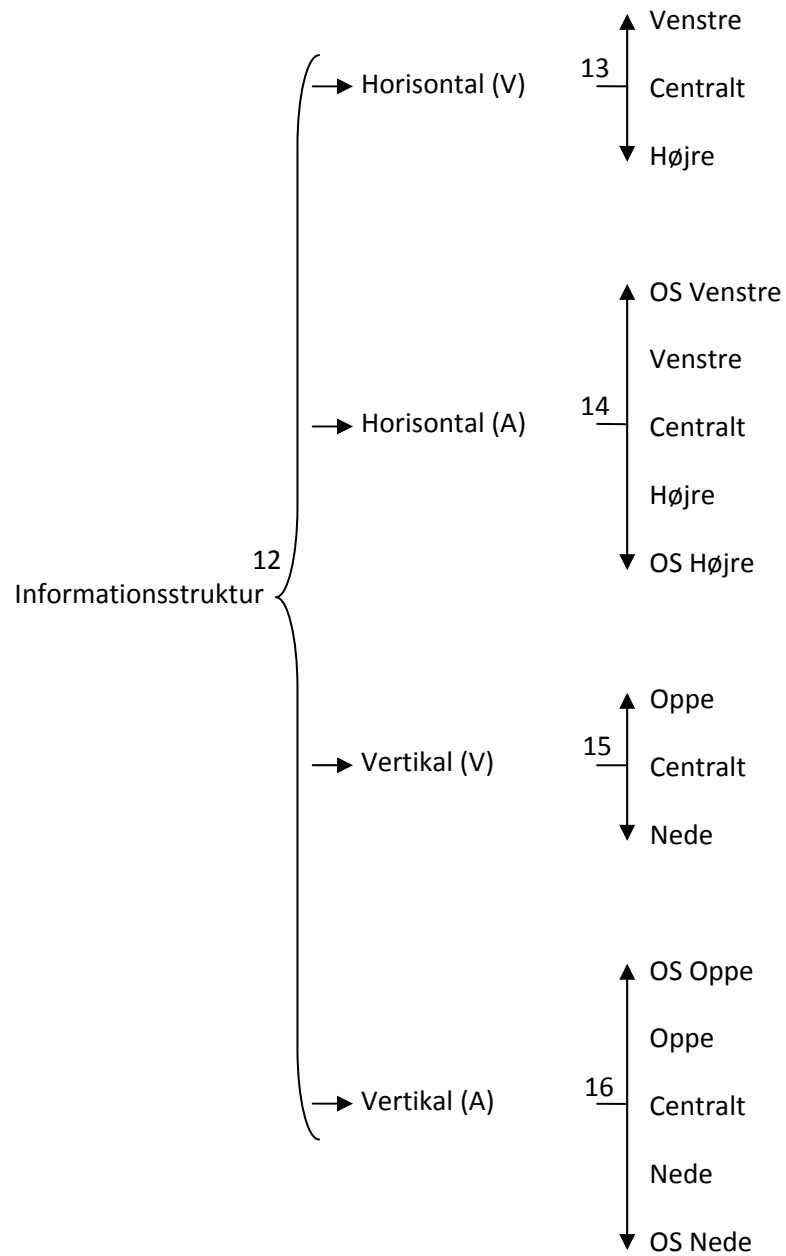
Systemnavne

9. Saliensstype

10. Ideationel kontraststype

11. Interpersonel kontraststype

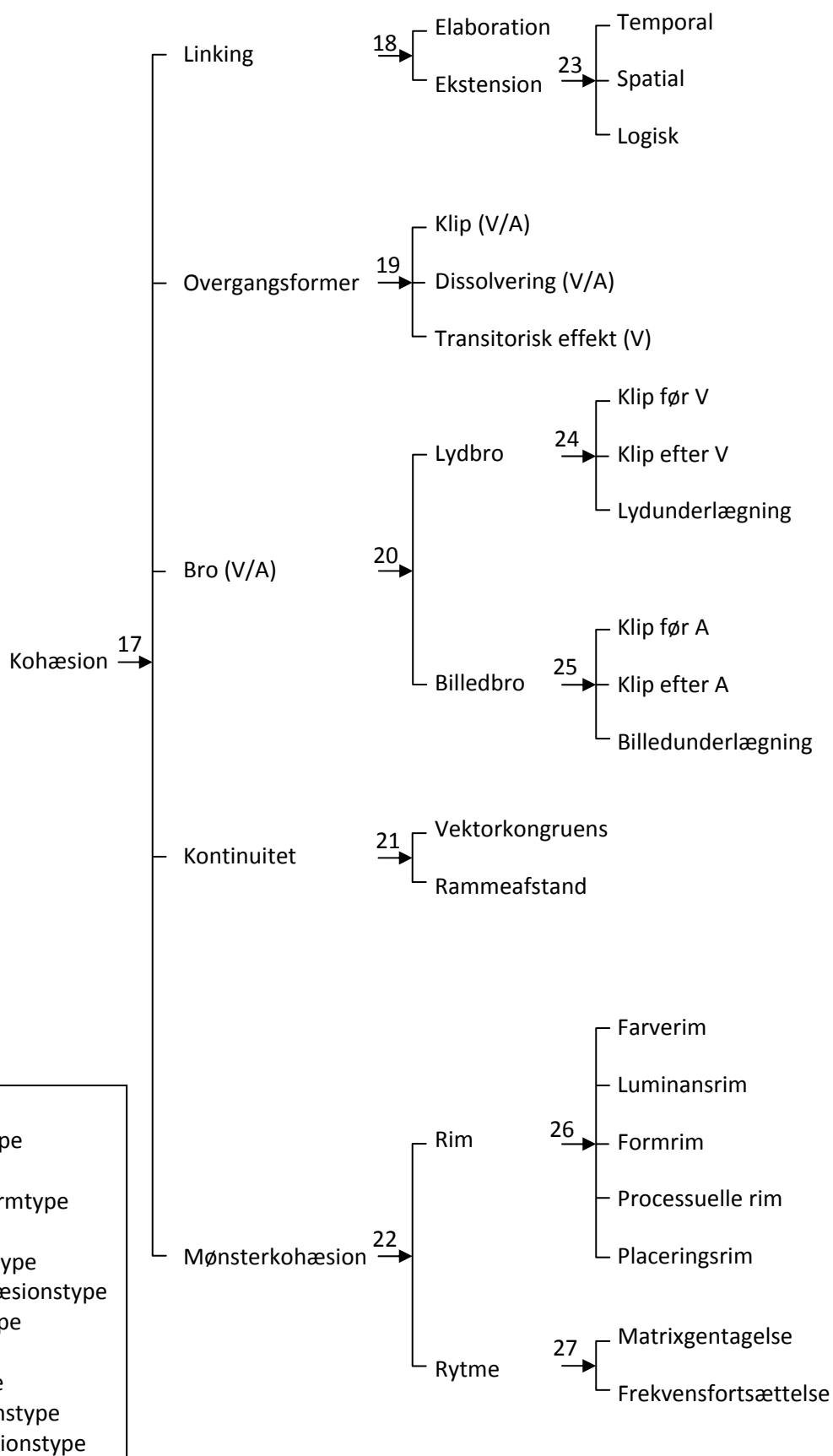
(Fortsat)



Systemnavne

- 12. Informationsstrukturtype
- 13. Visuel Horisontalitet
- 14. Auditiv Horisontalitet
- 15. Visuel Vertikalitet
- 16. Auditiv Vertikalitet

(Fortsat)



Systemnavne

- 17. Kohæsionstype
- 18. Linkingtype
- 19. Overgangsformtype
- 20. Brotype
- 21. Kontinuitetstype
- 22. Mønsterkohæsionstype
- 23. Ekstensionstype
- 24. Lydbrotype
- 25. Billedbrotype
- 26. Rimkohæsionstype
- 27. Rytmekohæsionstype

3.3 Interpersonel betydning i levende billeder

I dette kapitel afdækkes muligheden af at beskrive leksikogrammatisk ideationel betydning i levende billeder gennem diskussion af de hidtidige beskrivelser af stillbilleder (O'Toole 1994, Kress & van Leeuwen 1996, Baldry & Thibault 2006), samt de nyere om levende billeder (O'Halloran 2004, Baldry & Thibault 2006), og det fører til præsentationen af en tentativ systemisk beskrivelse af de komplekse leksikogrammatiske interpersonelle systemer. Udgangspunktet er som ovenfor Hallidays systemisk funktionelle lingvistik.

3.3.1 Interpersonel betydning i lingvistik

Den interpersonelle betydning er for Halliday "Meaning as exchange" (2006: 106), og "language as action" (Ibid.: 30). Det drejer sig om de interpersonelle relationer, som udspilles (enacting) i sproget (Halliday 2004: 30). Sætningen organiseres som en interaktiv hændelse (interactive event), som involverer både en talende/skrivende og et publikum (audience) (Ibid.).

In the act of speaking, the speaker adopts for himself a particular speech role, and in so doing assigns the listener a complementary role which he wishes him to adopt in his turn.

(Halliday 2006: 106)

Gennem sproglige valg vælger afsenderen ifølge Halliday en bestemt kommunikativ rolle til sig selv i teksten og tildeler dermed modtageren den kongruente modtagerrolle. Grundlæggende inddeler Halliday den dialogiske interpersonelle betydning i sætningen i to gange to overordnede semantiske funktioner, kaldet *speech functions* (Halliday 2006: 108) eller på dansk, *ytringsfunktionerne* (Andersen og Smedegaard 2005: 39). Det drejer sig om afsenders og modtagers rolle samt beskaffenheden af

den sag der kommunikeres om. Således vælges en bestemt rolle for den talende og en bestemt sag hvorom der tales. De to grundlæggende taleroller (*speech roles*) i sproglig interaktion er at give noget (*giving*) eller at anmode om noget (*demanding*) (Halliday 2006: 107). Gennem valg af talerolle tillægges modtageren (audience) en bestemt rolle i kommunikationen med tilhørende forventet reaktion (som for eksempel svar på spørgsmål eller handling efter forespørgsel)¹. Den vare, som udveksles (*commodity exchanged*), eller snarere den sag, som ytringen handler om, er enten information (information) eller handlinger (goods-&-services). Med andre ord udveksles semiotisk betydning i form af spørgsmål (information) eller fysiske materielle handlinger (goods-&-services). Således er valget i en ytring populært sagt, om der skal tilbydes eller ønskes information eller fysisk handling. De grundlæggende fire funktioner bliver således 1) udsagn, hvor der gives information (proposition typisk deklarativ), 2) spørgsmål, hvor der anmodes om information (proposition typisk interrogativ), 3) tilbud, hvor der gives ting-&-serviceydelser (proposal typisk modal interrogativ), eller 4) opfordring hvor der anmodes om ting-&-serviceydelser (proposal typisk imperativ) (Halliday 2006: 111)². De fire grundlæggende ytringsfunktioner med deres modtagers tilhørende respons defineres som *tilbud (offer)* med *accept*, *opfordring (command)* med *udførelse*, *udsagn (statement)* med *anerkendelse* og *spørgsmål (question)* med *svare*³ (Andersen og Smedegaard 2005:39). Dermed beskriver Halliday hvorledes afsenderen kan vælge at påtage sig bestemte kommunikative roller i såkaldte *Speech events*, med bestemte funktionelle formål for at opnå bestemte resultater (adækvat respons). Disse valg realiseres inden for bestemte dele af sætningens leksikogrammatik, kaldet *Mood(element)*. Mood består af sætningens (interpersonelle) *Subjekt*, hvilket er en nominal gruppe, og *Finit (Finite operator)* som en del af sætningens verbale gruppe. Residual er den resterende del af sætningen⁴, og rummer på engelsk *Predicator*, op til to *Complements* og et principielt uendeligt antal *Adjuncts* (Halliday 2006: 121).

¹ Det er interessant at Hallidays speech functions i denne forbindelse sætter en given fysisk handling (at række saltet) som adækvat respons på en verbal ytring ("vil du række mig saltet?"). Således tildeles en fysisk handling (lokal) semiotisk værdi (respons), som ikke nødvendigvis ville være den samme i enhver situation.

² Den her anvendte danske terminologi følger i høj grad Andersen og Smedegaard (2005).

³ Modtager kan også vælge at afvise den tildelte rolle ved at nægte at modtage tilbuddet, efterkomme opfordringen, anerkende udsagnet eller besvare spørgsmålet.

⁴ Residual defineres negativt som netop resten af sætningen (Halliday 2006: 121).

Interpersonel betydning realiseres verbalsprogligt ifølge Halliday også gennem Polaritet og Modalitet, hvor især det sidste har inspireret til store teoretiske overvejelser i forhold til visuel kommunikation.

Polarity is thus a choice between yes and no. But these are not the only possibilities; there are intermediary degrees, various kinds of indeterminacy that fall in between, such as 'sometimes' or 'maybe'. These intermediate degrees, between the positive and negative poles, are known collectively as MODALITY. What the modality system does is to construe the region of uncertainty that lies between 'yes' and 'no'.

(Halliday 2006: 147)

For propositioner⁵ drejer modaliteten sig om graden af probabilitet⁶ (probability) og vanlighed (usuality), og det er fra disse centrale former, at modalitetsbegrebet stammer. Modalitet i propositioner benævnes modalisering (modalization). I proposaler kaldes modaliteten for modulation og består ved opfordringer af forpligtelse⁷ (obligation) samt ved tilbud af tilbøjelighed⁸ (inclination). MODALITET i Hallidays beskrivelse af verbalsproget drejer sig med andre ord om at tilføje subjektivitet til ytringer i form af relativ vægtning af sandsynlighed og (nærmest empirisk) frekvens, forpligtelse og tendens.

3.3.2 Interpersonel betydning i levende billeder

Any semiotic mode has to be able to project the relations between the producer of a (complex) sign, and the receiver/reproducer of that sign. That is, any mode has to be able to represent a particular social relation between the producer, the viewer and the object represented.

(Kress & van Leeuwen 2006: 42)

⁵ Proposition er den semantiske funktion for udveksling af information, mens Proposal er den semantiske funktion for udveksling af ting og serviceydelser (Halliday 2006: 111).

⁶ Andersen og Smedegaard (2005: 63) kalder dette for "mulighed & sandsynlighed".

⁷ Andersen og Smedegaard (2005: 63) kalder dette for "tilladelse".

⁸ Andersen og Smedegaard (2005: 63) kalder dette for "hæftelse".

Ethvert mode har ifølge Kress og van Leeuwen interpersonelt potentiale, men realiseringen af denne betydning er meget forskellig fra et mode til et andet. I billeder er den interpersonelle betydning "the things interactive participants *do* to or for each other through images" (Kress & van Leeuwen 1996: 119). For levende billeder er det typisk tilfældet, at der er væsentlig adskillelse i rum og også i tid mellem afsender og modtager, hvilket har væsentlig indflydelse på de interpersonelle relationer, som realiseres. Den tids- og rumlige adskillelse mellem produktionskontekst og receptionskontekst forbindes dog gennem det, som de to kontekster deler:

However important and real this disjunction between the context of production and the context of reception, the two do have elements in common: the image itself, and a knowledge of the communicative resources that allow its articulation and understanding, a knowledge of the way social interactions and social relations can be encoded in images. (...) the interactive meanings are visually encoded in ways that rest on competencies shared by producers and viewers.

(Kress & van Leeuwen 2006:115)

Selve teksten er, som ovenfor diskuteret, det, som deles af afsender og modtager, og selvom der kan være nogen diskrepans mellem hvad der medregnes til det kommunikative produkt, og hvordan den enkelte modtager opfatter dette, er det efter min mening rimeligt at tage udgangspunkt i antagelsen af, at de interagerende parter deler en vis viden om de kommunikative, sociale og kulturelle ressourcer, som kan involveres i kommunikation med billeder.

Readers will at least recognize these communicative intentions and these values and beliefs. They can 'recognize the substance of what is meant while refusing the speaker's interpretations and assessments' (...) Whether or not we identify with the way we are addressed, we do understand how we are addressed, because we understand the way images represent social interactions and social relations.

(Kress & van Leeuwen 1996:120-1)

Relationerne mellem afsender og modtager i (levende) billeder udspilles ikke direkte, som i de kropsligt forankrede modes, men "the disjunction between the context of production and the context of reception has yet another effect: it causes social relations to be *represented rather than enacted*" (Kress & van Leeuwen 2006:115,

orig. kursiv.). Derfor er det ifølge Kress og van Leeuwen ikke muligt at udtrykke et visuelt "jeg", hvilket ifølge dem er en af de helt centrale forskelle på verbalsproglige kommunikationsformer og billeder, at afsenderen ikke er i stand til at placere sig selv i teksten, men kun at repræsentere sig selv gennem en participant (Ibid.). Jeg mener i modsætning til Kress og van Leeuwen, at det faktisk heller ikke er muligt at placere et visuelt "du" i et billede, men direkte henvendelse mod modtagerpositionen, superimponering af tekst og grafik eller auditiv voice-over er det nærmeste sammenlignelige, hvor selve blikket, det grafiske element eller den nondiegetiske stemme⁹ repræsenterer den kontakt, som teksten skaber med en dermed ekspliciteret modtager gennem netop dette blik (se nedenfor om visuelle ytringsfunktioner).

For O'Toole er den interpersonelle betydning, som han benævner *the Modal function*, et spørgsmål om, hvordan et billede så at sige inviterer beskueren indenfor i billedet, og det leksikogrammatisk potentiale er således "the range of possibilities available to the artist for "hailing" his or her viewers" (O'Toole 1994: 10), hvilket blandt andet kan ske gennem brug af rytm, frame, light, volumen, centrality.

How it engages your attention and thoughts and emotions, how you relate to the picture (...) it's not just a question of us relating to the picture; the picture relates to us. That is to say, an artist has at his or hers disposal various devices for engaging our attention, drawing us into the world of the painting, and colouring our view of the world."

(O'Toole 1994: 5)

O'Toole taler om, at et billede inviterer beskueren indenfor i billedet gennem brug af blandt andet *gaze*, *paths* og *intermediaries*. O'Tooles opfattelse af måden, hvorpå et billede udtrykker interpersonel betydning, ved at fange beskuerens opmærksomhed, samt ved at lede beskueren ind i billedet, er ikke den mest produktive i forhold til den generelle deskriptive konsistens mellem metafunktionerne. De systemer, som har indflydelse på, hvorledes billeder kan involvere beskueren, kan mere hensigtsmæssigt henregnes til den tekstuelle betydning. Det er således grundlæggende et tekstuel anliggende at fange opmærksomheden, fordi det drejer sig om at gøre billedet salient i forhold til det ambiente (semiotiske) array (se ovenfor). Ligeledes er

⁹ En voice-over adskiller sig således fra diegetisk (ideationel) off-screen tale, ved at det er en nondiegetisk fortællerstemme, som ved at repræsentere afsenderen i teksten netop gennem kontakten kan realisere den interpersonelle betydning.

den inviterende funktion et mere semantisk/diskursivt og især kontekstuel anliggende, som O'Toole reelt ikke formår at opregne et entydigt leksikogrammatisk system for. Jeg mener således ikke, at det giver grammatisk mening at tale om, at en beskuer inviteres til at træde ind i billedet, hvis der for eksempel er afbilledet en vej eller sti i billedet.

Jeg foreslår i stedet et udgangspunkt i Kress og van Leeuwens forståelse af relationen mellem afsender og modtager, som ifølge dem realiseres af de overordnede leksikogrammatiske systemer *Interactive meaning* og *Modality*, som jeg benævner *Modtagerposition* og *Modalitet*. Jeg foreslår dermed i det følgende en tilgang til interpersonel betydning i levende billeder, som i nogen grad er baseret på Kress og van Leeuwens forståelse af samme i stillbilleder, men præsenterer en anderledes grundopfattelse af både kontaktform og modtagerposition og foreslår i forlængelse heraf også en del modificeringer af systemerne. Jeg beskriver således den interpersonelle betydning i levende billeder, som realiseret af to grundlæggende forhold, nemlig den i teksten udtrykte placering af modtageren i forhold til motivet, samt de forskellige former for farvning eller toning af det udtrykte, som foretages gennem forskellige modalitetsmæssige valg. Med andre ord vælger afsenderen i forlængelse af Hallidays ytringsfunktioner en bestemt fremlægning af det ideationelle indhold, og en bestemt rolle til modtageren i forhold til dette.

Interactive meaning består hos Kress og van Leeuwen af tre leksikogrammatiske subsystemer, som de kalder *Contact*, hvilket er en form for visuelle ytringsfunktioner, *Social distance*, hvilket har med beskæringen at gøre, og *Attitude*, som har med perspektiver i billedet og på motivet at gøre (Kress & van Leeuwen 2006). Denne deskription er udgangspunktet for min udlægning af systemet *Modtagerposition*, men jeg opererer med undersystemerne *Kontakt*, *Modtagerkarakter*, *Dybde*, *Distansiv modtagerposition*, *Horisontal modtagerposition*, *Vertikal modtagerposition* og *Lateral modtagerposition* og *Modalitet*.

3.3.3 Blikket

Walker og Chaplin opsummerer i *Visual Culture* (1997: 98) de fire mest udbredte blikformer inden for teorier om visuel kommunikation. Det første blik (*Look one*) er blikket på det, som skal afbildes, opfattet som kunstmalerens blik eller fotografens blik gennem kameraets kunstige øje. Dette blik på motivet er i sig selv dobbelt, idet

det både er rettet mod det virkelige fysiske objekt og mod de aftryk, det giver på mediet i repræsentationen, såsom lærredet eller kameraet. Blikket fokuseres således på selve skabelsen af en repræsentation af virkeligheden. Det andet blik (*Look two*) er de blikke, som udveksles mellem karakterer inden for billeders narrative univers. I dette blik aktiveres det narrative område uden for billedets flade. Det er med andre ord et diegetisk blik, men selvom Metz mener, at off-screen characters og tilskueren har det til fælles, at de begge er uden for billedet, og begge kigger på billedets indhold (Metz 1974), vil jeg argumentere for, at forskellen mellem diegetiske figurer (Participanter) og kommunikative interaktører (Modtager) er så grundlæggende, at denne sammenligning er uhensigtsmæssig. Det tredje blik (*Look three*) er netop beskuerens blik på billedet. Ethvert billede tilbyder beskueren en bestemt position i forhold til billedets univers (svarende til Modtagerposition nedenfor), som beskueren bringes til at indtage. I filmteori tales som nævnt ofte om to helt grundlæggende former for skud (synsvinkler), nemlig *objektive skud* og *subjektive skud* (Walker & Chaplin 1997: 102). Det objektiverede skud giver et blik på den handling, som udspilles, der er en slags tredjepersonsvinkel. Dette betyder, at beskueren placeres udenfor personerne i for eksempel en scene, som udspilles mellem to personer, hvorimod det subjektive skud er, når beskueren så at sige oplever scenen fra en eller flere af personernes synsvinkel. Således kan man sige, at modtagerpositionen er placeret i en participant, og dermed bliver handlinger såsom blikretninger rettet mod denne person (se Look 4) samtidig også opfattet som rettet mod modtageren. På denne måde stilles modtageren i en position, som lægger op til høj involvering i personerne¹⁰. Mere intense subjektiverede blikke opnås gennem forskellige former for forvrængninger af billederne, som skal signalere mentaltilstanden hos det individ hvis øjne, der opleves gennem (se ovenfor om Projektion og nedenfor om Modalitet). Look 4 er genblikket, altså de blikke, som udveksles mellem en afbildet karakter og en beskuer, når en afbildet karakter kigger ud af billedet direkte på beskueren. Denne form for blik er normen inden for blandt andet portrætfotografi og nyhedsprogrammets nyhedsoplæsning, men opfattes inden for en lang række andre sammenhænge som for eksempel spillefilm eller journalistisk interview som et atypisk markeret valg. I spillefilmen kan det benyttes til at opnå en intimitet med personer i filmen, som dermed henvender sig direkte til seeren, hvilket

¹⁰ Det er et interessant paradoks, at involveringen ofte i mindre grad er i den Participant hvis blik, man låner (Sanser), men i højere grad den Participant, der interageres med (Fænomen). Dette skyldes muligvis, at empatien opstår som reaktion på aflæste mimiske træk, som her er henvendt direkte mod os.

i sig selv er et fiktionsbrud, som skaber en form for metafiktionel kortslutning af filmens diegetiske univers og beskuerens situationelle kontekst (Walker og Chaplin 1997: 106). Genblikket kan fungere som et virkemiddel, til at give en oplevelse af nærhed med en person i spillefilmen, hvorigennem beskueren kan opfordres til metaopmærksomhed (Ibid.). Når vi udsættes for et direkte blik i et billede, reagerer vi ikke på samme måde, som hvis det var et menneske i den virkelige verden, som så på os. Intens vedvarende øjenkontakt som for eksempel i nyhedsprogrammer føles ikke ubehagelig, fordi det netop ikke er direkte øjenkontakt, men repræsenteret øjenkontakt. Der er med andre ord ikke tale om direkte interaktion mellem en repræsenteret participant og en interaktiv participant, men stadig om repræsenteret interaktion, som vi kan betragte og forholde os til på samme måde som blikke udvekslet mellem repræsenterede partcipanter (Kress & van Leeuwen 2006: 116).

3.3.4 Kontakt

For både O'Toole og Kress og van Leeuwen er blikket (*Gaze*) essentielt for realiseringen af den interpersonelle betydning.

“The most obvious way that the Interpersonal function is realized in language, however, is in direct address (...) A clear example of this Modal function is the direct Gaze of one or more of the figures straight at us, the viewer.”

(O'Toole 1994: 8)

There is, then, a fundamental difference between pictures from which represented participants look directly at the viewer's eyes, and pictures in which this is not the case.

(Kress & van Leeuwen 1996:122)

Kress og van Leeuwen (2006: 116) taler om Image Acts som pendant til de verbal-sproglige speech acts (ytringsfunktioner), og de sonder mellem billeder, som udtrykker øjenkontakt med beskueren, og billeder som ikke gør. Hertil fordres en menneskelig eller menneskeliggjort participant i billedet (animate). Mere enkelt og måske mere præcist kan man definere dem ved, at der obligatorisk skal være repræsenteret øjne eller øjenlignende elementer i billedet. Billeder med øjenkontakt til beskueren benævnes i forlængelse af Halliday visuelt "*Demand*". Kress og van

Leeuwen mener, at billederne bruges til at gøre noget for eller ved beskueren gennem den direkte vektoriale relation, hvilket ifølge dem er sammenligneligt med det verbalsproglige demand. Således forlanger billedet at indgå i en form for imaginær relation med beskueren, hvilket kan underbygges med mimik, gestik eller andet. Kress og van Leeuwen (1996: 123) taler om beskuerens pseudo-sociale relationer med afbildede partcipanter. Når der derimod ikke er udtrykt en direkte øjenkontakt mellem afbildet participant og beskuer, kalder Kress og van Leeuwen det for visuel "Offer", fordi den "offers the represented participants to the viewer as items of information, objects of contemplation, impersonally, as though they were specimens in a display case" (Kress & van Leeuwen 1996: 124). Med andre ord tilbydes billedets visuelle elementer som partcipanter til fri beskuelse, uden nogen form for krav om interaktion fra beskuerens side. Når der ikke er øjenkontakt, er der i mindre grad fokus på det beskuende blik og dermed også mindre fokus på selve billedets blik samt mindre metafokus. Valget mellem Offer og Demand giver information om, hvordan modtageren relateres til de afbildede partcipanter, men det er samtidig et genredifferentierende visuelt valg. Termerne Offer og Demand er ligesom de danske Tilbud og Opfordring problematiske overføring af begreber fra det verbalsproglige mode til billedernes forskellige modes. Sondringen mellem direkte øjenkontakt og ingen øjenkontakt er væsentlig og central i megen visuel kommunikation med billeder, men den direkte overtagelse af termerne er problematisk, eftersom der i visuel kommunikation ikke er tale om en sontring mellem et tilbud (Offer) og en opfordring (Demand) tilsvarende verbalsprogets. Dette er et eksempel på et område, hvor applicering af forståelsen fra verbalsproget til billeder ikke er hensigtsmæssig eller givende. Der er i stedet tale om en form for valg af "barriere" mellem diegesens univers og beskuerens, og som resultat, blandt andet hvorvidt de repræsenterede partcipanter er præsenteret som værende klar over, at de bliver beskuet eller ej (Kress & van Leeuwen 1996: 121). I bestemte kontekster er øjenkontakten mere eller mindre obligatorisk, såsom for eksempel portrættet og nyhedsoplæsningen på tv, mens den manglende øjenkontakt er obligatorisk i spillefilm. Kress og van Leeuwen mener ikke, at det giver mening at tale om et visuelt offer eller demand af goods-and-service, siden "it must be represented. It cannot be enacted directly" (Kress & van Leeuwen 2006: 123). Som konsekvens af dette kunne man antage, at forskellen på dokumentariske og fiktionelle levende billeder blandt andet er et væsentligt grundlæggende spørgsmål om hvilken form for kontakt, der er tale om. I dokumentariske produktioner skulle den tekstinterne afsender således være mere eksplicit, hvorimod relationen mellem afsender og modtager skulle nedtones i fiktion, for at lade narrationen få den fulde opmærksomhed. Dette er dog

langt fra altid tilfældet, da kontaktformen kan være direkte i spillefilm med en fortællerstemme, og indirekte i dokumentarfilm, som tilstræber at dokumentere virkeligheden uden fortællerstemme eller interviewspørgsmål.

Jeg plæderer ovenfor for en skarpere adskillelse mellem tekstens interne univers og den kommunikative kontekst (2.4.1), hvilket især er væsentligt i forhold til den interpersonelle betydning. Jeg foreslår således, at frem for at operere med *interactive participants* og *represented participants* i visuel kommunikation kan det være mere hensigtsmæssigt at operere med *Faktisk afsender-modtager-relation* og *Repræsenteret afsender-modtager-relation*. Den interpersonelle betydning er således en todelt størrelse, på den ene side bestående af den i teksten realiserede interpersonelle relation, hvad enten den er implicit eller eksplicit, og på den anden den kontekstuelle interpersonelle relation mellem en afsender og en modtager, som dette kan resultere i. Den leksikogrammatisk realiserede interpersonelle kontakt kalder jeg i forlængelse af Kress og van Leeuwen *Kontakt*, men med den væsentlige forskel, at der her er tale om en kontakt mellem en (ofte kompleks) repræsenteret afsenderinstans og en (ofte lige så kompleks) repræsenteret modtagerinstans. Jeg kalder de to mulige valg under *Kontakt* for *Direkte* og *Indirekte*, hvilket jeg finder mere ækvivalent i forhold til de funktioner, der er tale om. Systemet *Kontakt* beskriver således, om kontakten er ekspliciteret i teksten eller ej, og dette kan foregå på rangniveau I, II og III (Helhed, Gruppe og Figur). Den direkte kontakt i et levende billede ses, når der er udtrykt en eksplicit repræsenteret afsender, og den indirekte kontakt ses, når der kun er udtrykt en indirekte repræsenteret afsender. Den direkte kontakt kan realiseres på flere måder end ved genblikket. Jeg mener, at afsenderen kan ekspliciteres i teksten gennem fænomenet voice-over i forbindelse med levende billeder, hvad enten der er tale om speak i dokumentariske levende billeder eller fortællerstemme i fiktionelle levende billeder. Voice-overen er en non-diegetisk stemme, og fungerer som repræsenteret afsender i mindst lige så udtalt grad som genblikket. Dermed adskiller voice-overen sig fra off-screen lyd ved netop ikke at høre til fortællingens univers, men tilskrives en fortællerinstans (for eksempel i BAY017: 00:01-16, BAY020: 00:09-22 og BAY005: 00:02-12). Direkte kontakt i levende billeder kan også udtrykkes ved at ekspliciteres afsenderen med superimposede grafiske elementer eller skrift (for eksempel BAY015: 00:23-26 og BAY020: 04:14-39). Når der foretages narrativ temporal og spatial forankring af billederne i spillefilm ved at skrive tid og sted ovenpå billedet (som i BAY014: 03:21-27), eller identificering i nyhedsindslag ved at skrive navnet på en person i billedet (som også i BAY005: 01:32-34), er det efter min mening en ekspliciteret kontakt mellem

afsender og modtager. Alternation af kontaktformen kan således for eksempel være, at en participant i billedet ændrer blikretning (BAY012: 00:23-30), når der pludselig kommer voice-over i løbet af en indstilling (BAY024: 02:33-40), eller når superimposede elementer fremkommer eller forsvinder (BAY019: 04:31-37).

Auditiv kontakt kan afgøres som følge af lydens karakteristik, hvilket vil sige, om den er eksplicit rettet direkte mod modtageren eller ej. Hertil vil verbalsprogets ytringsfunktioner også kunne spille en væsentlig rolle i det samlede multimodale produkt, og van Leeuwen foreslår, at alle disse potentielle samtidige kontaktformer forenes i et overordnet sammenhæng.

Perhaps speech acts should be renamed *communicative acts* and be understood as multimodal micro events in which all the signs present combine to determine their communicative intent

(van Leeuwen 2005:120. Orig. kursiv)

3.3.5 Modtagerkarakter

Projektive relationer mellem indstillinger (se 3.1 og 3.2 ovenfor) har også interpersonelle implikationer, idet der er en væsentlig forskel på, om modtagerens synsvinkel er observerende (objektiveret), eller set gennem en participants blik (subjektiveret). Kress og van Leeuwen påpeger, hvorledes subjektiverede synsvinkler kan realiseres ved at lade for eksempel hænderne fra den person, hvis blik modtagerpositionen overtager, være synlige i forgrunden (2006: 143). Jeg vil argumentere for, at i levende billeder er netop de projektive relationer mellem indstillinger en anden og mere udbredt realisering af subjektiveret synsvinkel. En subjektiveret synsvinkel kan også realiseres på andre måder såsom udtalt modalisering for eksempel til uvirkeligt følelsepåvirket (se 3.3.11), maskeblænde (for eksempel som set gennem kikkert) eller ved markant skifte til håndholdt kamera. En klassisk form for subjektiveret skud findes typisk i gyserfilm. Her kan det subjektive skud realiseres ved at springe fra et nærbillede af en participant til en indstilling, som er optaget på langt afstand med uskarpe elementer i forgrunden, som kameraet nærmest "lurer" bagved, hvilket måske kombineres med urolig kamerabevægelse. På denne måde beskrives hvorledes "noget lurer" på participanten. Betydningen af både kontakt og modtagerposition modificeres væsentligt ved et subjektiveret skud, fordi den kontakt og position, der etableres til den indskrevne modtager, repræsenterer en participants position og blik. Derfor foreslår jeg det nye grundlæggende interperso-

nelle system *Modtagerkarakter* under modtagerposition, som inddeles i valgmulighederne *objektiveret* og *subjektiveret*. Dette system kan udtrykkes på rangniveau I, II og III, hvilket betyder, at der kan være en overordnet modtagerkarakter på Helhed, men at der kan også være udtrykt forskellige modtagerkarakterer i forskellige Grupper og Figurer. Modtagerkarakter er et af de ganske få systemer, som vanskeligt lader sig dynamisere, eftersom det er svært at forestille sig et skifte fra en objektiveret modtagerkarakter til en subjektiveret i samme indstilling. I praksis kan dette dog sagtens computeranimeres ved en kamerabevægelse ind i hovedet på en participant, hvorfra resten af indstillingen ses, men det vil (endnu) opfattes som et højst usædvanligt og surreelt valg. Alternationer i modtagerkarakteren kan dog forekomme, hvis der for eksempel i et hidtil objektiveret billede pludselig fremkommer elementer såsom hænder i forgrunden, som realiserer en subjektiveret modtagerkarakter. Lydmæssig Modtagerkarakter er først og fremmest realiseret af bestemte modalitetsmæssige valg, såsom forskellige lydmæssige karakteristika, der markerer, at lyden høres gennem en participants ører, men kan også udledes af mere ideationelle og logiske betydninger, hvor tale for eksempel henvendes direkte til en person, som måske nævnes ved navn, men som ikke svarer.

3.3.6 Dybde

Et andet interpersonelt valg foretages i visuel kommunikation er perspektivet. Valget er her ifølge Kress og van Leeuwen mellem centralperspektiviske billeder, som de kalder subjektive, eller ikke-centralperspektiviske billeder, som de kalder objektive (2006: 143-8). Kress og van Leeuwen pointerer, at point-of-view er valgt for modtageren i perspektiviske billeder, og kun de dele, som er synlige fra dette perspektiv vises. I de ikke-perspektiviske billeder vises alle relevante indholdselementer uden nærmere definering af modtagerens placering i forhold til dem (Ibid.). Kress og van Leeuwen argumenterer for, at komposittekster er ikke-perspektiviske (1996: 148), hvor jeg snarere mener, at de kan siges at være flerperspektiviske i en Baldry og Thibault-inspireret Gruppe-logik. Der kan således være udtrykt flere samtidige perspektiviske vinkler.

Jeg vil argumentere for, at ethvert billede udtrykker valg af dybde, tilsvarende O'Tooles beskrivelse:

Perspective is primarily a system of the Modal function, since it serves to guide the eye of the viewer. It is systemic in the sense that it offers a choice between linear, reverse and multiple perspective – and, indeed, no perspective, since a negative option (...) is itself a choice within the system.

(O’Toole 1994: 8, orig. fremhævning)

Jeg vil foreslå en lidt anden organisering af det fænomen, jeg vælger at kalde *Dybde*, som er delvist baseret på både Kress og van Leeuwen og O’Toole, men som bygger på en mere enkel og autonom definition af perspektivvalgene. Den udtrykte dybde kan således være enten *Aperspektivisk*, *Perspektivisk* eller *Kompleks*. *Aperspektivisk* dybde tager afsæt i vigtigheden af at kunne gribe den dybde som udtrykkes mellem todimensionelle elementer præsenteret på en flade gennem overlap. For eksempel er sort skrift på en hvid baggrund således udtryk for to forskellige tekstuelle grunde, og dermed også interpersonelt set et udtryk for en bestemt ikke-perspektivisk dybdefremstilling, som modtageren præsenteres for (typiske tekstskilte, såsom BAY011: 01:55-57, BAY013: 00:56-01:21 og BAY017: 01:48-53). *Perspektivisk* dybdefremstilling realiseres typisk i levende billeder gennem det naturalistiske centralperspektiv med både forsvindingspunkter, relativ størrelse, farveforløb og fokusforløb, men kan principielt også forestilles at være både isometrisk og inverteret. *Kompleks* dybde er enten *Multiperspektivisk*, når der er udtrykt flere samtidige perspektiver (som i BAY019: 05:44-06:02 hvor de forskellige samtidige billeder har hver sit perspektiv), eller *Komposit*, hvilket er kombinationer af (fler)perspektiviske og aperspektiviske repræsentationer af dybde (såsom BAY008: 02:57-03:07, BAY022: 02:46-56 og BAY015: 02:18-28). Alternationer i dybde ses først og fremmest i superimposeringen af tekst- eller grafikelementer, som opstår eller forsvinder i løbet af en indstilling, men det kan også være indstillinger, hvor en ensfarvet aperspektivisk flade brydes og viser sig at være baggrund (for eksempel en væg) i et perspektivisk billede (BAY024: 02:40-50).

Lydmæssig dybde kan være enten *Flad*, *Dyb* eller *Omsluttende*. Flad opleves, når der kun udtrykkes et lydmæssigt dybdeniveau og stilhed, mens *Dyb* opleves, når der udtrykkes to eller flere dybdeniveauer og stilhed. *Omsluttende* lyd er hverken det ene eller andet, men lyden forekommer at være overalt omkring lytteren. Modfase såvel som bestemte lavfrekvente lyde kan opleves både som det, van Leeuwen kalder ”wrap around” (1999: 177), men også, afhængig af karakteren, som en form for ”internalizing” af lyden, som om den kommer inde fra modtagerens eget hoved.

Modfase er et interessant eksempel på, hvorledes lydens karakteristik kan påvirke perspektivopfattelsen i væsentlig grad. Når lyd spilles i modfase, vil bestemte frekvenser udligne hinanden (negativ interferens), hvorved de ikke bliver hørbare, mens andre forstærkes uforholdsmæssigt (positiv interferens). Dette resulterer i en form for lydlig desorientering, hvor lyden bliver svær at stedfæste i lydperspektivet og lyder som om den på én gang både kommer fra hele rummet, fra et bestemt sted, og fra et helt andet rum.

3.3.7 Distansiv modtagerposition

Den interpersonelle betydning i billeder realiseres leksikogrammatisk også gennem det, Kress og van Leeuwen kalder "size of frame and social distance" (2006: 124), hvilket kan sammenlignes med valg af beskæring. Der er ifølge dem igen tale om et system, som udtrykker en form for relation mellem de repræsenterede partcipanter og modtageren. I filmteori er beskæringen ofte relateret til menneskekroppen, og inddeles ofte i en række afstandstrin selvom afstanden principielt er et kontinuum. De forskellige typer beskæring inddeles typisk i de overordnede formelle trin *close shot (close up)*, *medium shot* og *long shot*. Hertil kommer en række underinddelinger, som giver en form for skala gående fra *extreme close-shot* (mindre delelement som øje eller mund), *close-shot* (typisk ansigtet med skuldrene med minimal luft omkring), *medium close shot* (fra hoften og op), *medium shot* (fra knæene og op), *long shot* (den fulde figur) og *very long shot*, hvor mere af omgivelserne er med i billedet, hvilket skaber større opmærksomhed på relationen til omgivelserne på bekostning af en oplevelse af intimitet (Hall 1966). Hall beskriver, hvorledes disse inddelinger er funderet i øjets perciperede beskæringer af synsfeltet ved bestemte afstande til andre individer. Hall påpeger i sine overvejelser over det, han kalder *Proxemics*, at vi i daglig interaktion mellem individer har socialt bestemte konventioner for hvilke afstande, der er mellem interagerende parter. Det er således i praksis et spørgsmål om, hvor tæt vi tillader andre mennesker at komme på os. I forlængelse af ovenstående kapitel om sanserne i forhold til multimodalitet beror Halls inddelinger på det faktum, at vi ved bestemte afstande kan føle og dufte (og måske endda smage) hinanden, mens vi på andre kun kan se og høre, og på andre igen måske kun kan se uden særlig stor detaljering. Ved den afstand Hall kalder *Close personal distance*, kan vi gribe fat i eller holde om en anden person, hvilket naturligvis er en afstand, som anvendes til at kommunikere om emner, som fordrer forholdsvis intimt kendskab og samvær. Denne afstand korresponderer med et synsfelt, som mere eller mindre udfyldes af den anden persons ansigt (close-up).

Dette ses for eksempel i BAY015: 03:58-04:01, BAY008: 03:23-25 og BAY021: 02:45-46. *Far personal distance* er den afstand, hvor man ikke kan nå en anden person ved at række ud efter vedkommende, men hvis begge personer rækker ud, kan de netop nå hinanden. Det er denne afstand, som bruges til at interagere om emner med personlig involvering og interesse, men mindre intimt end *close personal distance*. *Far personal distance* korresponderer med et synsfelt, som ser personen fra livet og op (Medium close shot), som i BAY020: 00:30-31, BAY021: 01:50-52 og BAY024: 02:16-18. *Close social distance* er en afstand, hvor mindre personlig interaktion udspilles, hvilket for eksempel kan være relationen mellem deltagerne i et møde eller relationen mellem butiksassistent og handlende i en forretning. Denne afstand korresponderer med, at (næsten) hele den anden person kan være i synsfeltet (Medium long shot), som i BAY003: 01:57-59, BAY021: 00:52-53 og BAY015: 02:32-34. *Far social distance* er en afstand, som anvendes ved den mindst personlige og måske mere formelle interaktion, som for eksempel foredragsholdere i forhold til tilskuere (i mindre forsamlinger). Afstanden korresponderer med et synsfelt, hvor vi ser hele personen med en del omgivelser omkring (Long shot), som i BAY016: 00:18-21, BAY014: 00:02-04 og BAY009: 00:06-08. *Public distance* er afstanden mellem mennesker, som skal forblive ubekendte eller fremmede for hinanden og korresponderer med et synsfelt hvor individer optager en forholdsvis lille del af synsfeltet (Very long shot), hvilket ses i BAY021: 05:08-10, BAY022: 00:02-03 og BAY23: 02:34-38.

Halls inddeling er baseret på menneskelig interaktion, og derved vægtes sociale relationer højt, hvilket er vanskeligt at relatere til ikke-menneskelige elementer som genstande. Et andet problem kan være, at inddelingen baseres på den ovenfor diskuterede opfattelse af, at partcipanter kan interagere direkte med den faktiske modtager. Kress og van Leeuwen foreslår en mere basal opdeling i tre afstande, som gælder i forhold til ethvert element, både mennesker og ting. De inddeler således i *Close distance*, hvor et element er beskåret således, at kun en del af det er synligt (BAY008: 01:57-02:06), *Middle distance* hvor (næsten) hele elementet er synligt, men stort set uden omgivelser, hvilket i praksis vil sige næsten udfyldelse af rammen (BAY009: 01:24-31), og *Far distance*, hvor hele figuren ses med flere omkringliggende omgivelser, hvilket kan ses som stor afstand til (dele af) rammen (BAY005: 02:27-33) (Kress & van Leeuwen 1996:134). Denne inddeling baserer Kress og van Leeuwen på vores erfaringer med genstande i virkeligheden, og den gælder ifølge dem derfor i de fleste sammenhænge, med mindre den afbildede genstand er meget lille¹¹ (Ibid.).

¹¹ Eller meget stor, antager jeg.

Kress og van Leeuwens tredeling er anvendelig i forhold til langt de fleste motivtyper, men er langt mindre præcis end den typiske, når den udelukkende baseres på afstanden til billedets ramme. Bedømmelsen af distansive modtagerposition kompli- ceres yderligere af at elementer, som indgår på (very) Far distance, har en tendens til at indgå i større Grupper, som i kraft af dette ofte nærmest vil få status af en samlet Figur. I BAY004: 01:18-19 bliver menneskerne i hvidt således til en gruppe, der træner karate, som er Fænomen for hovedpersonens Perceptive (se-)proces. Tilsvarende har delelementer på (very) Close distance i en Figur en tendens til at løsrive sig fra helheden og få status af selvstændig Figurer. BAY006: 01:53-56 opfattes som en Mellem af en lygte frem for en Nær af en bil (se diskussion af segmentering i afsnit 2.2.10).

Jeg foreslår, at den distansive modtagerposition beskrives som et kontinuum gående fra *Nær* til *Fjern*, hvor midten i forlængelse af Kress og van Leeuwen kan kaldes *Mellem*. Ved at beskrive denne modtagerposition som et kontinuum, er det muligt at gribe de gradueringer, som blandt andet kan opstå i levende billeder ved en kamera- bevægelse tættere på eller længere fra et motiv. Realiseringen af den distansive modtagerposition må bero på både afstanden til rammen eller måske mere præcist på motivfylden i billedet¹², sådan som Kress og van Leeuwen foreslår, men også på kontekstuel kendskab til elementets relative størrelse. Således har meget små eller store motiver indflydelse på forståelsen af den distansive modtagerposition, hvorved en "total" af en myre kan opfattes som Nær eller et udsnit af en planet kan opfattes som Fjern. Forståelsen af dette afhænger også af den kommunikative sammenhæng og kontekst, som det konkrete billede indgår i. I BAY002: 00:06-08 ses et eksempel på at de to elementer i billedet udtrykker forskellig distansiv modtagerposition. Bilen er Fjern mens håndtaget som del af en bil, er (meget) Nær. Reklamens surrelle narra- tive univers skabes med denne diskrepans.

Nærbilleder fokuserer på detaljen, hvilket har forskellige konsekvenser for fremstil- lingen af billedets kommunikative målsætning. Nære beskæringer af ikke-menneske- lige elementer fremhæver egenskaber eller udseende i elementet eller dets delelementer (typisk Intensive og Possessive Attributive Relationelle processer). Ved menneskelige elementer vil fokus på detaljerne i Nær oftest betyde, at ansigtets små detaljer bliver væsentlige, herunder for eksempel mimik, øjnenes bevægelser og generelt ansigtsmusklernes tilstand. Mimik og andre ansigtsdetaljer realiserer som

¹² Hermed mener jeg, hvor stor en del af billedets flade, elementet udgør.

nævnt blandt andet mentale processer i levende billeder, og derfor kan man sige, at billeder, hvor elementer er beskåret tæt, lægger op til et udtalt fokus på partipanternes følelser og tanker (typisk Kognitive og Affektive Mentale Aktionelle adfærdsprocesser). Billeder, som er beskåret således at der udtrykkes stor afstand, giver ikke mulighed for opmærksomhed på detaljer og følelser, men derimod på elementets placering i og relation til omgivelserne (især Eksistentielle og Klassificerende processer). Dermed præsenteres billedet som netop omhandlende partipanternes relative placering og relation til omgivelserne. Mellem afstand lægger op til et fokus på forskellige aktionelle handlinger (typisk Materielle processer) og interaktioner i billederne, som ved menneskelige elementer kan være de forskellige kommunikative handlinger (ofte Ekspressive processer). Forskellen mellem de forskellige afstande til motivet skaber forskellige interpersonelle betydninger i retning af, hvordan et givent element anskues, og der lægges op til nogle grundlæggende forskellige tilgange til forståelsen. Kontinuummet beskriver således forenklet set et forløb gående fra nærstudie af detaljer over fokus på handling til fokus på relationer og omgivelser. Dette er ikke ensbetydende med, at det nødvendigvis er den type processer, som udtrykkes ideationelt, men det er et overordnet valg af interpersonelt fokus.

Distansive alternationer er dermed grundlæggende forandringer i det udtrykte interpersonelle fokus. En bevægelse af modtagerpositionen tættere på motivet øger fokuset på det indre følelsesmæssige eller tankemæssige, hvilket i høj grad anvendes til en form for følelseszoom i både fiktion og dokumentar. Beskueren bringes til at opleve en øget følelsesmæssig intensitet ved en langsom zoom ind på motivet, samtidig med at følelserne også narrativt bringes i forgrunden, som for eksempel et emotionelt klimaks i en scene i en spillefilm eller et interview. En bevægelse af modtagerpositionen væk fra motivet har således den modsatte funktion, og bruges ofte til at signalere afslutningen på en scene i en film eller afrundingen på et interview. Selve alternationen tættere på eller længere fra kan ske ved zoomning, ved bevægelse af kameraet eller ved at partipanter i billedet bevæger sig tættere på eller længere fra.

Van Leeuwen baserer ligeledes sin beskrivelse af den auditive distansive modtagerposition på Halls inddeling i forskellige social distances i forhold til personlig interaktion. Når vi er tæt på et andet menneske, både bogstaveligt og billedligt talt, taler vi med en blødere stemme, end hvis relationen eller situationen var mere formel. Ifølge van Leeuwen bliver stemmen såvel som musikinstrumenter i takt med øget

afstand ikke blot kraftigere, men også lysere og skarpere (van Leeuwen 1999: 24). Van Leeuwen bygger sine betragtninger over lydens dybdeperspektiv på Hall, som siger, at den måde vi bruger stemmen på ændrer karakter afhængig af, hvor tæt vi er på den, vi taler til. Han inddeler i "*very close*", "*close*", "*near*", "*close neutral*", "*far neutral*" og forskellige grader af "*public distance*" (Hall 1966: 184-5). Ved *very close*, hvilket svarer til 7-15 centimeter, er stemmeføringen meget svag og hviskende og beregnet for eksklusivitet og intimitet. *Close* er 20-30 centimeters afstand, hvor lyden er hørbar hvisken, som stadig kun beregnet på en enkelt lytter. *Near* er 30-50 centimeters afstand, og her er stemmen meget afdæmpet (soft) med en grundlæggende fornemmelse af fortrolighed til følge. Ved *close neutral* er afstanden 50-90 centimeter og vi taler med en afdæmpet lav stemmeføring om personlige emner, mens vi ved *far neutral*, svarende til 1,3-1,5 meter, taler med fuld stemmeføring om ikke-personlige emner. Ved *public distance* 1,6-2,4 meter er stemmeføringen fuld med moderat "overloudness", hvor andre gerne skal kunne høre indholdet. Når vi skal henvende os til en større forsamling over 2,4-6 meter i et rum, er stemmeføringen kraftfuld. Når vi skal henvende os til personer, som er endnu længere væk end 6-7 meter, eller for eksempel råbe udendørs til en person som er flere hundrede meter væk, lyder stemmen væsentligt mere anstrengt og presset¹³.

Van Leeuwen foreslår i forlængelse af Hall fem grundlæggende afstande, som repræsenterer imaginær interpersonel relation til lydkilden: *Intimate*, som er hvisken. *Personal*, som er blød afslappet stemmeføring med lav tonehøjde og volumen, *Informal*, som er normal stemmeføring med højere tonehøjde og volumen, *Formal* er en kraftfuld (overloud) lysere og mere anspændt og kunstig (projected) stemmeføring, og *Public distance* (imaginær repræsenteret), fuld volumen og dermed kraft på stemmen, med pressethed anspændthed og mulig forvrængning til følge (1999: 27). Disse inddelinger lader sig ifølge van Leeuwen overføre på musikinstrumenter eller principielt alle andre former for lyde (1999: 27). Tæt mikrofonplacering kan øge nærheden, mens tilføjet reverb/rumklang kan øge fornemmelsen af rumlighed og distance.

I et socialemiotisk perspektiv må også inddelingen i de lydmæssige afstande være relativ i forhold til kilde og konvention. Van Leeuwens inspiration i Hall er problematisk i en socialemiotisk kontekst, eftersom Hall ikke teoretiserer ud fra en opfattelse af adskilte metafunktioner. Der er ræson i at fastholde den deskriptive

¹³ Hall lægger vægt på at disse afstande er kulturelt bestemte og varierer fra land til land.

adskillelse af metafunktionerne for dermed at kunne gribe den væsentlige forskel, som ligger i de tre simultane betydninger af det ideationelle "hviskende", det tekstuelle "i forgrunden" og det interpersonelle "tæt på".

Jeg foretrækker også at operere med kontinua i forhold til de auditive systemer og foreslår således en mere generel opdeling af de lydmæssige afstande udtrykt i levende billeder, som lægger sig relativt tæt op af billedernes afstande udtrykt gennem valg under den distansive modtagerposition. Den auditive distansive modtagerposition inddeler jeg således også i *Nær*, *Mellem* og *Fjern*. På samme måde som ved den visuelle distansive modtagerposition i levende billeder bliver resultatet af en Nær ofte, at man kommer så tæt på lyden (Figur), at de enkelte delelementer (Figurdele) kan skelnes og nærmest adskilles til at få deres eget liv som selvstændige elementer. Således kan stemmens luftighed, konsonanternes egenart, læspen eller andet træde tydeligt frem og blive genstand for egen opmærksomhed. Den distansive modtagerposition er i min udlægning dermed først og fremmest et resultat af lydkarakteristikken, ikke forstået som modalitet, men snarere som relativ frekvensfordeling.

Praksis i film- og tv-produktion har været at opnå den rette lydkarakteristik ved at anvende den rette mikrofonplacering. Det vil sige, at hvis lyden skal lyde langt fra, så placerer man mikrofonen langt fra kilden. En lang række effekter i postproduktionen gør det dog muligt at manipulere med dette. Kompression af lyden, som man typisk oplever det i udtalt grad i tv-reklamer, trækker de svage frekvenser frem, hvorved hele lydbilledet kommer til at opleves som meget nær og dermed meget påtrængende, selvom volumen i praksis er den samme som i resten af sendefluden. Gate kan bruges til at fjerne al lyd, som ikke ligger over et vist volumenniveau, hvilket fjerner Ground og/eller Field afhængigt af graden, således at lydbilledet bliver mindre perspektivisk og dermed mere generisk og renset for omgivelser. Equalizing kan bruges til dæmpe eller øge bestemte frekvenser med forskellige resultater til følge. Ved at trække diskanten yderligere frem i lydbilledet vil billedet opleves som yderst tæt på, og ved at dæmpe den kan den oplevede afstand øges. En rent fysisk egenskab ved lydens udbredelse som bølger i luften er, at jo højere frekvens der er tale om, desto kortere bevæger lyden sig. Diskant lyd dør relativt hurtigere ud end mellemtonelyd, mens dybe lyde kan bevæge sig over store afstande. Denne forskel er (ubevidst) hørbar selv over kortere afstande, hvorfor vi er i stand til at vurdere afstand ret præcist ud fra lydkarakteristik (Altman 1992). Den teknologiske udvikling har muliggjort en adskillelse af lydperspektivet og det Hall kalder personal distance,

således kan en svag hvisken udmærket placeres i forgrunden af lydperspektivet som i BAY009: 03:00-04 (van Leeuwen 1999: 24-25).

3.3.8 Horisontal modtagerposition

Horisontal angle, then, is a function of the relation between the frontal plane of the image producer and the frontal plane of the represented participants. The two can be either parallel, aligned with one another, or form an angle, diverge from one another.

(Kress & van Leeuwen 1996: 141)

Kress og van Leeuwen beskriver hermed den horisontale vinkel som en funktion af relationen mellem billedproducentens vinkel i forhold til de repræsenterede partcipanters plan, hvilket realiseres i de forsvindingspunkter, der opstår som følge af konvergerende linjer. Forsvindingspunkterne giver information om, hvorvidt billedet har frontalt eller oblikt "point of view", og således kan afsender præsentere sin egen (bogstavelige) vinkel på motivet og dermed samtidig sætte modtageren i denne position (Kress & van Leeuwen 1996: 142). Kress og van Leeuwen uddyber ikke nærmere, hvad der definerer disse frontale planer, men det er baseret på en antagelse af, at ethvert visuelt element har en forside og en bagside. Netop elementernes relative frontalitet er efter min mening et mere givtigt afsæt for beskrivelse af den horisontale vinkel end forsvindingspunkter. Forsvindingspunkter ud fra konvergerende linjer i et billede giver derimod fortrinsvis information om vinklen på større grupperinger af elementer (Grupper) eller endnu oftere omstændighedsmæssige partcipanter i baggrunden. Vinklen på visuelle elementer afgøres ud fra en række visuelle spor, som er en kombination af vinklen på et (erfaringsbaseret funderet) frontalplan og perspektivet. Dette kan være resultatet af perspektiviske linjer i billedet, men kan lige så vel være mere implicit resultat af vores erfaringer fra virkeligheden eller måske fra lignende semiotiske fremstillinger. Menneskelige elementer har en klar forside og bagside, ligesom de fleste dyr, men andre elementer har ikke nødvendigvis et entydigt frontalplan. Et træ, en sten, en bold eller et stearinlys har ikke et egentligt frontalplan, men det har en blomst, et hus og en juledekoration. Ved elementer uden entydigt frontalplan vægtes perspektivet højere, men hvis der ikke er udtrykt entydigt perspektiv, vil enhver vinkel principielt være frontal. Således vil et billede af en ensfarvet bold på neutral baggrund være frontalt lige meget, hvordan bolden er drejet.

Kress og van Leeuwen beskriver hvorledes forskellen på en frontal og en oblik modtagervinkel er udtryk for graden af involvering.

The difference between the oblique and the frontal angle is the difference between detachment and involvement. The horizontal angle encodes whether or not the image producer (and hence, willy-nilly, the viewer) is 'involved' with the represented participants or not. The frontal angle says, as it were: 'what you see here is part of our world, something we are involved with.' The oblique angle says: 'What you see here is *not* part of our world; it is *their* world, something *we* are not involved with.'

(Kress & van Leeuwen 1996: 143)

Den vinkel motivet repræsenteres fra, skal ikke nødvendigvis ses som et udtryk for afsenderens syn på motivet, men snarere kommunikativt mere præcist, som den vinkel afsenderen ønsker, modtageren skal se motivet fra. Den er ikke nødvendigvis den samme som afsenderens. Således er vinklen snarere den vinkel, som modtageren tilbydes og kan forholde sig til, indleve sig i eller distancere sig fra. Kress og van Leeuwen baserer igen denne tilgang på en opfattelse af et direkte samspil mellem repræsenterede partcipanter og modtager. De beskriver det dog her som afsenderens involvering i de repræsenterede partcipanter, som modtageren tvinges til at overtage i afkodningen af billedet. Jeg vil stadig argumentere for, at det er mest hensigtsmæssigt at adskille den situationelle konteksts interaktive partcipanter (afsender og modtager) og de i teksten repræsenterede partcipanter. Hermed er det ikke afsenderens involvering med de repræsenterede partcipanter, ej heller modtagerens, men en tekstintern modtagerposition, som (re)præsenteres for modtageren af afsenderen. Dermed bliver betydningen af en frontal modtagerposition ikke, hvorvidt det udtrykte er en del af afsenderens eller modtagerens verden, men derimod om det fremstilles som en del af den repræsenterede modtagers verden eller ej. Det er så denne repræsenterede modtagers verden, som fortæller noget om en afsenderinstans i teksten, og som den faktiske modtager kan forholde sig til.

Den horisontale modtagerposition er realiseret af kombinationen af både perspektiv og elementers spatiale orientering i billedet i forhold til modtagerpositionen. Jeg foreslår, at graden af involvering beskrives som et kontinuum gående fra *Frontal*

over *Oblik*, *Profil* og *Oblik bagfra* til *Bagfra*. Dette kontinuum beskriver en gradvis stigende eller faldende involvering af den repræsenterede modtager. Frontal er således maksimalt involverende og ses når elementer i billedet udtrykkes med front direkte mod modtagerpositionen. Processer med afsæt i frontale elementer har potentielt større sandsynlighed for at være rettet direkte mod modtagerpositionen, og hele det afbildede element er så at sige orienteret direkte mod modtagerpositionen. Ved *Oblik* modtagerposition er vinklen mellem de to planer skrå, mens vinklen er vinkelret på modtagerpositionens frontalplan ved *Profil*. Elementernes orientering bliver gradvis rettet mere og mere væk fra modtagerpositionen, og dermed foregår eventuelle processer også gradvis mere væk fra denne. Dermed udtrykkes den faldende involvering som en funktion af faldende frontalitet, hvilket efter min mening fortsætter over *Oblik bagfra* og til direkte *Bagfra*, hvilket er henholdsvis skråt bagfra og lige bagfra. Ved en horisontal modtagerposition *Bagfra* er graden af involvering minimal, idet elementet er orienteret væk fra modtagerpositionen som i BAY005 03:02-08 og BAY008: 00:18-19. Alternationer i den horisontale modtagerposition kan ske ved, at synsvinklen flyttes, hvilket vil sige, at kameraet bevæges rundt om motivet, mens det fastholdes i beskæringen (BAY004: 02:41-42), men det kan også ske ved ideationelle forandringer i billedet, hvilket kan være elementer der roterer af egen kraft eller som resultat af påvirkninger fra andre partcipanter i billedets univers (BAY005: 02:50-55).

Som Kress og van Leeuwen påpeger, kan den vertikale modtagerposition være mere kompleks med flere samtidige elementers frontalplaner og endda enkelte elementer med flere frontalplaner. Hertil kan samspelet med kontaktformen (direkte versus indirekte) komplicere dette yderligere. Et billede af et menneske kan have et mindre entydigt frontalperspektiv, idet krop, lemmer, ansigt og øjne kan være vinklet forskelligt i forhold til modtagerpositionen. Kress og van Leeuwen går ikke yderligere i dybden med komplekse modtagerplaner og kontaktformer, men påpeger, at billeder kan udtrykke et samlet overordnet "double message" (Kress & van Leeuwen 2006: 138). De potentielle frontalplaner udtrykker ikke blot dobbelt betydning eller måske mangetydighed, men diskrepansen mellem de mange frontalplaner på for eksempel en menneskekrop udtrykker snarere, at den horisontale modtagerposition er kompleks på grund af de enkelte frontalplaner. Med inspiration i Norris' analyser af *posture* i multimodal interaktion (2004: 24-26.), kan der kan beskrives (mindst) fire grundlæggende frontalplaner på menneskelige elementer, nemlig ansigtet, overkroppen, hofterne og benene. Ansigtets forside er realiseret ved ansigtets flade og øjnernes neutrale retning, samt måske mere enkelt den retning næsen peger. Over-

kroppens forside realiseret ved den flade, området mellem skuldrene typisk antager, når armene er i ro. Underkroppens forside er realiseret ved linjen mellem hofterne, og benenes forside realiseret ved den retning fødder og knæ peger. Ud over frontalplanerne ses et ikke nærmere defineret antal former for aktionel frontalitet, først og fremmest repræsenteret ved øjnenes retning og hænder, fingre og armenes mulige pegende gestik, samt ben, fødder og tæers ditto. Hertil kommer den materielle processuelle bevægelse af hele figuren eller af dele parallelt med eller hen mod eller væk fra synsvinklen. I BAY002: 02:33-34 er modtagerpositionen på mandens fødder og ben Frontal, og den materielle (gå-)proces er således rettet mod modtagerpositionen. Hofterne en smule Oblik, og skuldrene er næsten Profil. Ansigtet og den perceptive proces er Bagfa oblik, hvilket skaber en samlet kompleks Horisontal modtagerposition, som bliver mindre kompleks i løbet af indstillingen, da han vender både hofter, skuldre, ansigt og blik til Frontal. Kvinden i BAY003: 01:28-29 er skuldrenes frontalplan Profil, ansigtets Oblik, mens øjnenes Perceptive proces er rettet Direkte og frontalt mod modtagerpositionen. Rangsegmenteringen åbner mulighed for at beskrive de komplekse frontalplaner mere tilfredsstillende, end det er gjort i de hidtidige forslag. De enkelte forskellige frontalplaner i et enkelt element kan således beskrives på niveauet Del og samles til en overordnet (mere eller mindre kompleks) betydning på niveauet Figur. Grupper af figurers samlede relative frontalitet beskrives på niveauet Gruppe, og på det overordnede niveau Helhed samles billedets overordnede og ofte mere komplekse modtagerposition. På denne måde er det muligt at håndtere den potentielle kompleksitet i modtagerpositionen og herunder billeder med flere forskellige perspektiver udtrykt i forskellige inkongruente forsvindingspunkter såsom kollager eller flerperspektiviske figurer (BAY017: 01:14-18, BAY011: 00:15-17).

Et nyhedsinterview filmes optimalt fra en position så tæt på interviewerens hoved som muligt (Lindebjerg 2006: 7), således at der opleves "næsten-øjeblikkontakt" og "næsten-frontalitet" i forhold til interviewofferet. Hvis der er direkte øjenkontakt med kameraet, er dette dog som nævnt et konventionsbrud, som vil opfattes som forstyrrende, og hvis interviewofferet står helt frontalt opleves dette som for opstillet, fladt og uddynamisk.

Van Leeuwen mener, at "There is (...) no equivalent of the 'frontal' and 'side on' angle in sound" (1999: 14). Jeg antager, at det kan være meningsfuldt at operere med en horisontal modtagerposition i forhold til lyd, hvis stereoperspektivet (og måske surroundperspektivet) forenes med lydens karakteristik og rumklang (se

Tørhed nedenfor). På den måde er der mulighed for at udtrykke lydets karakteristik i forhold til forskellige refleksioner af lyden fra rummet, som tilsammen kan give et fingerpeg om lyden er rettet direkte mod, parallelt med eller væk fra modtagerpositionen. Det er svært at afgøre, hvor essentiel denne forskel er i rent lydlig sammenhænge (radiomontager er for eksempel som oftest talt direkte i mikrofonen), men i sammenhæng med levende billeder bliver det væsentligt at repræsentere lyden som en del af samme univers som billederne (eller visse tilfælde måske netop som modsætning til dette). Det er klart, at denne distinktion i den auditive horisontale modtagerposition fordrer en lydkilde, som i sig selv er retningsbestemt, altså har et frontalplan, ligesom det også er tilfældet i forhold til den visuelle horisontale modtagerposition.

3.3.9 Vertikal modtagerposition

Tilsvarende valget af horisontal synsvinkel er den vertikale modtagerposition også et interpersonelt system, som afsenderen foretager valg inden for i en placering af en indskrevet/repræsenteret modtager. Den interpersonelle betydningsforskel, som udtrykkes vertikalt, er dog af en ganske anden karakter og bygger på et ønske om at placere den repræsenterede modtager i en bestemt form for dominansmæssig relation til motivet.

Kress og van Leeuwen kalder denne relation *Represented Participant Power* (2006: 148), hvilket er systemet for magtforholdet mellem repræsenterede partcipanter og interaktive partcipanter. Kameraets højdemæssige placering er et udtryk for en bestemt præsentation af motivet. Typisk er opfattelsen, at en høj kameraposition (fugleperspektiv) i forhold til motivet får det til at se lille og ubetydeligt ud, mens en lav kameraposition (frøperspektiv) får motivet til at se imponant og kraftfuldt ud. Kress og van Leeuwen ønsker at inddrage bæreren af blikket:

If a represented participant is seen from a high angle, then the relation between the interactive participants (the producer of the image, and hence also the viewer) and the represented participants is depicted as one in which the interactive participant has power over the represented participant – the represented participant is seen from the point of view of power.

(Kress & van Leeuwen 2006: 140)

På samme måde vil resultatet af at se en repræsenteret participant fra en lav vinkel være en relation, hvor den interaktive participant står i underordnet styrke- og magtrelation til den repræsenterede participant. Billeder i øjenhøjde med motivet fremstiller et ligeværdigt styrke- og magtforhold mellem repræsenteret participant og interaktiv participant. Den styrke- og magtrelation som udtrykkes i den vertikale modtagerposition er i Kress og van Leeuwens udlægning forholdsvis entydig, således at når et element afbildes fra oven, betyder det, at det er underlegent modtagerens blik (Ibid.). Jeg vil forsat argumentere for en adskillelse af tekstens instanser og kommunikationens, således at den magtrelation, som udtrykkes ved den vertikale modtagerposition er mellem tekstens elementer og den indskrevne modtager, der i forlængelse af diskussionen ovenfor her realiseres gennem *Vertikal modtagerposition*.

Den vertikale modtagerposition, som afgør magtrelationen mellem den repræsenterede modtager og de repræsenterede elementer, er et resultat af modtagerpositionens relation til frontalplanet og dermed forside-bagside og top-bund af elementer i billedet, samt den perspektiviske realisering i billedinterne eller billed-eksterne forsvindingspunkter. Der er tale om et kontinuum gående fra mest "power" hos modtagerpositionen og mindst hos elementet, hvilket jeg foreslår benævnt *Dominerende* modtagerposition (BAY005: 027-29, BAY006: 00:42-43 og BAY:004: 01:45-56) over *Ligeværdig* modtagerposition, hvilket ses når modtagerpositionen er i samme højde som motivet (BAY002: 03:26-49; BAY004: 00:51-54 og BAY005: 00:21-22), til mindst "power" hos den repræsenterede modtager og mest til elementet, hvilket jeg kalder *Domineret* modtagerposition (BAY023: 01:02-55, BAY009: 01:34-35 og BAY006: 05:41-53). Der er mange forskellige gradueringer inden for kontinuummet over den potentielle relative dominansrelation, men det forekommer alligevel produktivt at operere med de tre overordnede niveauer. Det kan muligvis være nødvendigt med et yderligere fokus på området omkring ligeværdighed, hvor de mere subtile magtrelationer udtrykkes. Det skal muligvis underbygges med en yderligere graduering i *moderat dominerende* og *moderat domineret*. Dette efterprøves dog ikke yderligere i denne sammenhæng. Alternationer i den vertikale modtagerposition kan ske ved, at selve modtagerpositionen ændres, hvis kameraet hæves eller sænkes i forhold til motivet, men det kan også ske ved forskellige former for ideationelle ændringer i billedet, som hvis en person rejser sig eller sætter sig.

Den magtrelation, som udtrykkes mellem element og repræsenteret modtager i den vertikale modtagerposition, er en repræsenteret magtrelation, som tilsvarende de

Øvrige valg under de interpersonelle systemer tilbydes til den faktiske modtager af afsenderen. Det er ikke ensbetydende med, at et givent motiv for eksempel altid opfattes som underlegent, men at det i denne sammenhæng repræsenteres sådan. Betydningen af en dominerende modtagerposition er heller ikke blot "dominerende" eller "magtfuld", selvom det kan være tilfældet, eftersom den endelige betydning opstår i samspillet mellem systemer i relationen til den øvrige tekst og kontekst. Når en bestemt politiker for eksempel ikke ønsker at blive filmet nedefra, skyldes det ikke, at han ønsker at fremstå underlegen, men at han forsøger at undgå billeder, som underbygger en opfattelse af, at han er arrogant. I andre sammenhænge kunne det være en fordel at fremstå stærk og dermed måske alfaderlig fra en domineret modtagerposition. Betydningen kan også mere enkelt være en form for "overblik" i indledende eller afsluttende kranoptagelser i filmscener for eksempel, hvilket dog også stiller modtagerpositionen i en form for dominerende magtposition i kraft af det tildelte overblik. Positionen kan også være udtryk for en faktisk højdeforskel mellem partcipanter ved point-of-view-skud, hvor en subjektiveret indstilling oftest vil være optaget fra en given participants forventelige synsvinkel.

Der er forskellige konventioner for fremstillingen af bestemte motiver i bestemte kommunikative sammenhænge. Således vil officielle portrætfotografier af kongelige oftest være fotograferet fra en moderat domineret modtagerposition, hvilket underbygger kongeliges høje status. Normalt udtrykkes magtrelationen i levende billeder gennem forholdsvist subtile niveauforskelle, som dermed næppe er noget, modtageren er bevidst opmærksom på. Magtrelationen kan dog overdrives i en sådan grad, at det bliver iøjnefaldende, hvorved betydningen relativiseres i væsentlig grad. En overdrevent ulige magtrelation i verbalsproget kan udtrykke ironiserende eller sarkastiske kommentarer til bestemte personers ageren, som for eksempel når en moder siger "javel, deres majestæt" til et krævende barn. Dette modsvarer i høj grad af det overdrevne vertikale modtagerperspektiv, hvor en ekstremt domineret modtagerposition kan skabe betydning, som kan sammenlignes med den verbal-sproglige sarkasme.

Den vertikale modtagerposition kan ligesom den horisontale være kompleks i forhold til forskellige udtrykte frontalplaner i Dele, Figurer og Grupper. Ved menneskelige elementer, som fungerer som Figurer, er det reelt ansigtet og øjenhøjden, som er mest afgørende for den overordnede vertikale modtagerposition. Selvom en Mellem afstand til et menneskeligt element, hvor modtagerpositionen er ligeværdig med ansigtets, i praksis kan udtrykke dominans i forhold til de øvrige Dele af

kroppen, opfattes Figuren som værende repræsenteret i Ligeværdig vertikal modtagerposition. Dette kan kompliceres yderligere ved forskellige (aktionelle) drejninger og vridninger af elementet. Et menneskeligt element kan for eksempel generelt være filmet fra oven, hvilket realiseres gennem forsvindingspunkter og frontalplaner, men ansigtet kan være løftet, således at det reelt set på Del-niveau må opfattes som Ligeværdigt. På denne måde opstår en interessant kompleks vertikal modtagerposition, hvor en participant i kraft af sin materielle proces nærmer sig ligeværdighed gennem frontalplanet for Delen hoved/ansigt, mens resten af Figuren er udtrykt fra Dominerende modtagerposition. Med andre ord kan man sige, at hovedets vinkel modarbejder resten af figurens dominerende modtagerposition, hvorved den repræsenterede person måske skal opfattes som modvillig mod at blive domineret, og dermed stærkere end den generelle vertikale modtagerposition lægger op til. Havde det blot været øjnene, som havde mødt modtagerpositionen i en direkte kontaktform, ville det have været en anden betydning, hvor participanten udtrykkes som værende bevidst om den dominerende modtagerposition, men accepterer samtidig vinklen. I BAY007:02:41-42 er modtagerpositionen i forhold til skuldrenes frontalplan let Domineret modtagerposition, men kvindens bøjede hoved er en del af den flirt billedet lægger op til. Hun gør sig selv sig mindre dominerende end hun er, ved at sænke hovedet (ideationelt). Ved ikke-menneskelige elementer kan det som nævnt være sværere at afgøre frontalplanet entydigt, men afhængigt af en Figurs kompleksitet, er det som regel muligt at tale om en form for vertikal modtagerposition, set som resultat af forsvindingspunkter og muligvis frontalplaner. Koppen i BAY017: 00:29-31 er udtrykt fra en Dominerende modtagerposition, mens flasken i BAY021: 02:47-51 er vist fra en Domineret modtagerposition.

Den auditive vertikale modtagerposition er langt sværere at afgøre, men den beror på den måde lydets forskellige frekvenser reflekteres forskelligt i det ydre øres sneglefacon, hvorved vi bliver i stand til at afgøre retningen på lyden. Det er endnu ikke muligt at genskabe dette teknisk ved hjælp af standard højttaleropsætninger, men effekten kan emuleres gennem surroundperspektiv og elektronisk filtrering af bestemte lydfrekvenser.

3.3.10 Lateral modtagerposition

En perspektivisk relation mellem den repræsenterede modtager og elementer i levende billeder, som endnu ikke er beskrevet teoretisk i socialemiotisk sammen-

hæng, er relationen til horisontlinjen på niveauet Helhed og også de enkelte elementers balancevinkel. Jeg vil argumentere for, at denne relation er en væsentlig del af den interpersonelle betydning i levende billeder som udtrykker mere end blot dynamik (Zettl 1990: 104) eller en form for iboende processuel betydning, sådan som Kress og van Leeuwen skitserer det (2006: 59). En skrå lateral vinkel, svarende til at kameraet ikke står vinkelret på horisontlinjen, giver en repræsenteret modtager, som så at sige "står skråt" i forhold til det samlede billedes udtrykte elementer. Dermed er denne vinkel i høj grad et interpersonelt anliggende. Ved skrå lateral modtagerposition tilføjes levende billeder typisk diagonaler, som ud over at tilføre dynamik, også giver en oplevelse af, at den repræsenterede modtager sættes i en tilstand af ubalance i forhold til motivet. Alternationer på denne akse er med til at øge oplevelsen af ubalance i det roterede perspektiv, idet det emulerer svimmelhed, eller den oplevelse man kan have, når man er ved at vælte. Således emulerer en let duvende konstant alternation let svimmelhed, mens en pludselig kæntring af billedet giver en voldsom oplevelse af, at perspektivet på motivet vælter, og man rives ud af den hidtidige tilstand. Modsat kan et skråt perspektiv rettes op, hvilket giver en oplevelse af, at billedet og elementerne heri kommer i balance fra et modtagerperspektiv.

Jeg foreslår at den laterale modtagerposition beskrives som et kontinuum gående fra *Vater*, over *Skråt*, måske via *På siden* og *Skråt på hovedet*, til *På hovedet*. *Vater* ses når perspektivet på elementerne præsenteres som værende i balance, svarende til vinkelret på horisontlinjen, hvilket også giver harmoniske og rolige linjer i billedet. Skrå lateral modtagerposition (*Skråt*) svarer til at præsentere elementerne i et skråt lateralt perspektiv, hvor den vinkel de beskues fra er ude af balance, hvilket tilfører dynamiske diagonale linjer i billedet. Ved en halvfemsgraders væltning af perspektivet (*På siden*) opstår potentielt en tilstand, hvor det laterale perspektiv udtrykker harmoniske linjer, men i høj grad også netop, at perspektivet er "væltet". *Skråt på hovedet* svarer i nogen grad til *Skrå*, men er en yderligere rotation af modtagerperspektivet. *På hovedet* er den fulde rotation af det laterale perspektiv 180 grader, som ganske vist udtrykker en fuld balance og harmoni i billedets linjer, men som opfattes som en overordnet ubalanceret tilstand. Den Laterale modtagerposition kan gælde for det samlede Hele, men der kan også i komplekse komposittekster udtrykkes forskellige laterale modtagerpositioner i forskellige Grupper. BAY016: 01:59-02:00 er *Skråt*, hvorved billedets tilføjes dynamik og ubalance, ligesom BAY022: 02:23-24 og BAY004: 02:49-51. Auditiv lateral modtagerposition er, ligesom den auditive vertikale modtagerposition, svær at afgøre eftersom den beror på en

række forhold i lydets frekvensfordeling og ikke lader sig udtrykke ved normal højtaleropstilling og surroundpanorering.

3.3.11 Modalitet

Another aspect of the Modal function is what we might call the “slant” the painter gives to the reality being depicted. This is equivalent to what linguists call “modality” in grammar, whereby the Experiential content of an utterance is coloured by a modal verb, or adverb, or by a distinctive intonation pattern.

(O’Toole 1994: 9)

Denne farvning af det ideationelle indhold beskrives i det andet overordnede interpersonelle leksikogrammatiske system *Modalitet*. Når Baldry og Thibault siger, at “visual elements can be modalised just as much as linguistic elements” (Baldry & Thibault 2006: 37), er det ikke ensbetydende med, at visuelle elementer modaliseres på samme måde som verbalsproglige. Grundlæggende er modalisering afsenderens mulighed for at tilføje en form for subjektiv toning eller farvning af det repræsenterede, som på den ene side siger noget om, hvordan den indskrevne modtager skal møde indholdet, og på den anden, siger noget om den indskrevne afsenders opfattelse af samme som følge heraf.

For Kress og van Leeuwen er modalitet et spørgsmål om graden af hvor sandt, faktisk og virkeligt et givent billedes indhold repræsenteres (Kress & van Leeuwen 2006: 154). Kress og van Leeuwen argumenterer for, at bestemte former for ytringer har mere kredibilitet i sig selv end andre. Således tillægges forskellige former for nyhedsformidling generelt høj sandhedsværdi, mens narrative fortællinger tillægges mindre (Ibid.). Grundlæggende opererer socialesemiotisk teori ikke med absolut sandhedsværdi eller absolut “usandhedsværdi”. Teorien beskæftiger sig derimod med om en given ytring *fremstilles* som værende mere eller mindre sand eller virkelig, altså en repræsenteret sandheds- eller virkelighedsværdi: “[modality] does not express absolute truths or falsehoods; it *produces* shared truths” (Kress & van Leeuwen 2006: 155, orig. kursiv.). I visuel kommunikation giver modalitet således informationer om, hvorvidt det afbildede skal opfattes som virkeligt eksisterende eller som noget mere generaliseret eller abstraktgjort (Ibid.). Modalitet handler dermed om

graden af eksplicitering af subjektivitet og måske graden af adressering af de interpersonelle relationer. Afsenderen indkoder, hvordan modtageren skal opfatte det ideationelle indhold, eller måske snarere med hvilke øjne, modtageren skal se på det. De modalitetsmæssige valg er muligvis udsprunget af forskellige oprindelige sensorisk input, men de er blevet til kommunikativ konvention. Der er ikke en entydig enten-eller "sandhed" og "virkelighed", men derimod et modalitetskontinuum, som går fra laveste modalitet i det mindst virkelige eller sande til højeste modalitet i det mest virkelige eller sande (Kress & van Leeuwen 2006: 155).

what is regarded as real depends on how reality is defined (...) reality may be in the eye of the beholder, but the eye has had a cultural training, and is located in a social setting and a history.

(Kress & van Leeuwen 2006: 158)

Modalitetsmarkører (modality cues) giver informationen om, hvordan billedet skal opfattes rent modalitetsmæssigt. De er socialt betingede og fungerer inden for en social gruppe og tjener det kommunikative formål at markere, hvordan det udtrykte skal opfattes. Hver form for realisme har ifølge Kress og van Leeuwen sin egen naturalisme, forstået som det, der opfattes som virkeligt, eller måske snarere opfattes som den mest neutrale repræsentation af virkeligheden i en given kommunikativ situation (2006: 159).

It should be stressed that what we are talking about is not abstraction from what we actually see, from 'the real world'. The literature of other ages and cultures attests to the fact that people have marvelled at the 'lifelikeness' of works which, by our standards, are far from 'naturalistic'. What we are talking about at this point is abstraction relative to the standards of contemporary naturalistic representation.

(Kress & van Leeuwen 2006: 160)

Når der er maksimal høj modalitet i et billede, bliver fokus i højere grad entydigt det ideationelle indhold, idet de interpersonelle valg reducerer eksplicit subjektivitet til et minimum. Dette vil ikke sige neutral fremstilling, men det er netop i høj grad et

interpersonelt valg at benytte lav modalitet til at fremstille det ideationelle indhold som værende stort set uden subjektiv vinkling¹⁴.

3.3.12 Kodningsorientering

Baldry og Thibault beskriver modalitet som "the extent to which, and the way in which, it is abstracted away from our everyday ecology of *ambient visual perception*" (Baldry & Thibault 2006: 200, orig. kursiv.), hvilket bygger på den antagelse, at alle semiotiske produkter vurderes modalitetsmæssigt i forhold til ambiente stimuli. I forhold til denne forståelse er Kress og van Leeuwens tilgang efter min mening mere hensigtsmæssig, idet den nuancerer modalitetsopfattelsen væsentligt. Den mest dominerende form for realismeopfattelse er ifølge Kress og van Leeuwen ganske vist "the common sense *naturalistic coding orientation*" (2006: 165, orig. kursiv.), men denne er faktisk ikke fuldstændigt svarende til vores sansemotoriske oplevelse af virkeligheden. Den naturalistiske kodningsorientering knytter snarere an til, hvad man kunne kalde for fotografisk realisme, således er den mest anvendte form for vurdering af visuel modalitet typisk funderet i en fotografisk repræsentation af virkeligheden, som netop ikke nødvendigvis er naturalistisk, men opfattes som sådan (2006: 166)¹⁵. Modalitet er ifølge Kress og van Leeuwen kontekstafhængig og beror på forskellige kommunikative sammenhænge og teksttyper. I ønsket om at beskrive forskellige potentielle realismeopfattelser og deres indvirkning på modaliteten foreslår de derfor at anvende Bernsteins (1990) *coding orientation*. De definerer således: "Coding orientations are sets of abstract principles which inform the way in which texts are coded by specific social groups, or within specific institutional contexts" (Kress & van Leeuwen 2006: 165). Kodningsorienteringen er dermed en form for kulturelt betingede modalitetskategorier, som et givent kommunikativt produkt kan indordnes under i bestemte sammenhænge, hvorved det bliver muligt at udtrykke forskellige former for naturalisme.

Kress og Van Leeuwen (2006: 165-66, van Leeuwen 2005: 167-171) opregner fire grundlæggende kontekstuelt definerede modalitetsopfattelser i kodningsorienteringen (coding orientations), kaldet *Naturalistisk*, *Abstrakt*, *Teknologisk* og *Sensorisk* kodningsorientering. *Naturalistisk kodningsorientering* har som nævnt

¹⁴ Dette er, som jeg ser det, det nærmeste, man kan komme på (positiv) polaritet i levende billeder.

¹⁵ Kress og van Leeuwens definition er her mere eller mindre svarende til 35mm standard-iso farvefilm med optimal eksponering og fokusering ved middel brændvidde.

afsæt i en ambient sansning, og man kunne let forenklet sige, at jo mere et afbildet element minder om den måde, det ville se ud på i virkeligheden fra en bestemt synsvinkel og under bestemte lysforhold, desto højere er modaliteten. Som allerede skitseret, er dette dog ifølge van Leeuwen kun en del af sandheden, idet "naturalistic modality judgement depend very much on the way in which the currently dominant naturalistic imaging technology represent the visual world" (2005: 168). I de første år, hvor film var sorthvid, blev dette opfattet som den højeste modalitet, og de første farvelagte film var det, som Kress og van Leeuwen kalder "more than real" (Ibid.), og havde derfor lavere modalitet som i ikke-realistiske genrer såsom musicals og westerns. I dag, hvor farvefilm er normen, har sorthvide billeder lavere modalitet og bruges først og fremmest til forskellige projektioner af fortid, drømme og fantasier (Ibid.). Den naturalistiske kodningsorientering er commonsense i den forstand, at den deles af ethvert medlem af et givent kulturelt fællesskab uanset (ud)dannelse og teknisk viden, og der er dermed default afsæt for afkodningen af billedets indhold (Kress & van Leeuwen 2006: 166). Ved *Abstrakt kodningsorientering* er der tale om en udtalt reduktion af detaljeringen, hvorved den visuelle fremstilling rummer "the deeper 'essence' of what it depicts" (van Leeuwen 2005: 168), og jo mere generiske og generelle egenskaber og tendenser, der præsenteres, desto højere er modaliteten. Denne form for kodningsorientering er fremherskende i visuelle elementer i naturvidenskabelige tekster eller forskellige former for moderne kunst og fordrer dermed forskellige specialiserede kundskaber for at kunne afkodes (Ibid.). I *Teknologisk kodningsorientering* baseres modalitetsgraden først og fremmest på tekstens effektive anvendelighed. Dermed menes i hvor høj grad, en tekst er optimeret som forlæg for handlinger, som det for eksempel ses i landkort, blueprint, manuskripter eller manualer, ofte med stærk reduktion i detaljering som følge. For eksempel undgås perspektivisk dybde ofte for at sikre, at billedet er præcist målbart til bestemte målestoksforhold (van Leeuwen 2005: 168). Når der er tale om *Sensorisk kodningsorientering*, drejer den visuelle "sandhed" sig i høj grad om billedets målsætning at bibringe affektiv betydning til modtageren, hvilket ifølge van Leeuwen vil sige "the effect of pleasure or displeasure created by visuals, and realized by a degree of articulation which is amplified beyond the point of naturalism" (2005: 170), hvilket medfører, at skarphed, farve, dybde og lys og skyggeforhold bliver "more than real" (Ibid.) set fra et naturalistisk perspektiv.

Tilknytningen til de enkelte kodningsorienteringer opstår som følge af samspillet mellem en række systemer under modalitet. Det samlede mønster af valg inden for disse systemer ses som billedets *Modalitetsprofil* (modality print), og denne kan

svare mere eller mindre til den typiske modalitetsprofil for en given kodningsorientering (Kress & van Leeuwen 2006: 171). Ved høj modalitet svarer den konkrete modalitetsprofil tæt på overens med kodningsorienteringen, mens jo flere systemer der afviger, og jo mere de afviger, desto mere udtrykkes lav modalitet. Når noget er naturalistisk, er det upåfaldende og neutralt i forhold til forventningerne, hvilket vil sige umarkeret. En lav modalitet er tilsvarende markeret og vil fremstå som et mere subjektiveret valg, og dermed vil subjektiviteten i kommunikationen påkalde sig mere opmærksomhed. Dermed har modalitet ikke blot at gøre med, hvor virkeligt eller hvor sandt indholdet skal opleves, men også hvilken form for virkelighed og sandhed der er tale om, og hvordan teksten forholder sig til denne.

Kress og van Leeuwens kodningsorientering er baseret på deres oprindelige forståelse af visuel kommunikation som en form for et overordnet fælles mode (1996), som inddeles i de fire overordnede modalitetskategorier. Selv i deres seneste mere multimodalt forankrede forskning (1999, 2001, 2005, 2006) udgøres modalitetskategorierne af disse tværmodale kodningsorienteringer. Jeg vil argumentere for, at den teknologiske og den abstrakte kodningsorientering er resultatet af Kress og van Leeuwens forsøg på at håndtere flere forskellige modes. Det kan således diskuteres, om det er hensigtsmæssigt, at Kress og van Leeuwen ikke adskiller de forskellige modes i deres kodningsorientering, men lader det ene mode (diagram) være den ene ende af et kontinuum over "virkelighedsgrad/sandhedsgrad", mens den anden ende udgøres af et andet (35mm fotografi) (2006: 166). Hvis man kigger på detaljeringsgraden som eksempel på en modalitetsmarkør (se *Detaljering* nedenfor), er der forskel på diagrammers og fotografiers fremførelse af detaljering, og det er efter min mening problematisk uden videre at sætte dem på samme kontinuum. En blyantsstregtegning kan således have forskellige grader af detaljering, gående fra yderst detaljeret til meget lidt detaljeret og dermed mere generisk fremstilling, men den kan være meget enkel uden at være meget generisk, hvilket ses i karikaturer, som kun viser (og overdriver) de bestemte visuelle karakteristika, som gør en person genkendelig. På samme måde kan et fotografi være meget lidt detaljeret og dermed modalitetsmæssigt yderst generisk ved for eksempel at over- eller underekspone, hvorved detaljer i billedet udviskes.

Tilsvarende visuel kommunikation, argumenterer van Leeuwen for, at modalitet i lyd er et resultat af bestemte værdier inden for et antal modalitetsmarkører, målt i forhold til en bestemt coding orientation i en given kommunikativ kontekst "the coding orientation used in (...) context, determines the modality value of a particular

sound – the *degree* and *kind* of truth we will assign to it” (van Leeuwen 1999: 170). Van Leeuwen inddeler i tre typer kodningsorientering kaldet *Abstrakt-sensorisk* (Abstract-Sensory), *Naturalistisk* og *Sensorisk* kodningsorientering (Ibid.: 181-2). Abstrakt-sensorisk kodningsorientering opleves, når lyden signalerer simultan tilstedeværelse af abstrakt repræsentation og følelsesmæssig effekt. Jo mere en fremstilling er i stand til at indfange essensen, og jo mere generaliseret den er, desto mere sand eller virkelig synes den at være i den abstrakte kodningsorientering. Naturalistisk kodningsorientering er, tilsvarende den visuelle, først og fremmest baseret på ”a criterion of verisimilitude” (Ibid. 1999: 182). Her vurderes lydernes virkelighedsgrad ifølge van Leeuwen ud fra, hvor tæt den er på den måde, den ville have lydt, hvis man havde hørt den i virkeligheden, hvor lydartikulationen hverken er reduceret til det følelsesforladte eller overdrevet til det overpatetiske. Naturalistisk neutralt svarer ifølge van Leeuwen til 2/3 af maksimum på de lydmæssige modality cues, således at der altid er plads til en modalitetsmæssig overdrevet ”more than real” eller ”more than ordinary” (van Leeuwen 1999: 179). Den sensoriske kodningsorientering er ifølge van Leeuwen, at ”the truth criterion lies in the degree to which a sound event is felt to have an emotive impact. The more this is the case, the higher the sensory modality” (1999: 182). Når en reklame repræsenterer en forførende kvinde, er det ikke kun for at repræsentere forførelse, men reelt også for at forføre modtageren. En gyser skal ikke blot repræsentere noget uhyggeligt, men påføre modtageren uhygge. Det handler således om følelsesmæssig effekt hos modtageren (Ibid.).

Jeg vil plædere for en lidt anderledes og enklere beskrivelse af kodningsorienteringen, som, uden at være i direkte opposition til Kress og van Leeuwen, efter min mening kan håndtere modalitet mere hensigtsmæssigt. Jeg mener, at valget af instantierede modes har essentiel betydning for modaliteten, og det overordnede systemiske valg under modalitet er således valg af instantieret mode. Som følge heraf forholder modalitetsprofilen sig i for eksempel fotografiske levende billeder i realiteten til en helt overordnet kodningsorientering, svarende til det instantierede mode. Der forekommer yderst komplekse hybridformer af modes, eftersom dette i sig selv netop er definerende for det multimodale kommunikationssyn, men ofte vil et eller flere kendte modes som nævnt være dominerende (se ovenfor). Ud over valg af primære modes og dermed overordnet kodningsorientering, vælges også eventuelle sekundære modes, som også har indflydelse på modalitetsprofilernes betydning. Hertil har valg af register og genre, samt kontekst og kontekst også væsentlig indflydelse på modalitetsskalaernes betydning. Derfor ses modalitets-

profilen i relation til den funktion, den har i teksten til den enkelte kommunikative kontekst, den indgår i og til den genre og det register teksten indskrives i. Hvordan registre, kontekstuelle og diskursive systemer mere specifikt spiller ind, er der desværre ikke mulighed for at undersøge videre i denne sammenhæng, men jeg antager, at en sådan undersøgelse vil kunne kvalificere en yderligere specificering af det modalitetsmæssige leksikogrammatiske betydningspotentiale i levende billeder.

Hvilke betydende modalitetsmarkører der er involveret, er afhængig af, hvilke modes, der instantieres i hvilken sammenhæng. Er der for eksempel diegetisk musik, er der som nævnt tale om en fuld indlejring af et musiksemiotisk system i den overordnede ideationelle betydning, men er musikken til gengæld nondiegetisk, er der tale om interpersonel betydning, nærmere bestemt modalitet, idet funktionen er at tilføre det udtrykte en bestemt stemning. Voiceover og "tekst-over" (se ovenfor) har også modalitetsmæssig betydning, hvor den realiserede modalitet i det enkelte mode fungerer som en modalitetsmarkør i det samlede instantierede overordnede mode (det multimodale kommunikative produkt).

Den typiske modalitetsprofil for fotografiske levende billeder er således stort set den samme som Kress og van Leeuwens naturalistiske kodningsorientering, men kan være modaliseret i en sådan grad, at den nærmer sig det, de kalder den sensoriske kodningsorientering, men den relaterer sig dog stadig til den naturalistiske kodningsorientering. Jeg vil foreslå en inddeling af levende billeders kodningsorientering i blot to overordnede valg, kaldet *Umarkeret* og *Markeret*. Den umarkerede kodningsorientering er således markeringen af forskellige grader af sandhed tilsvarende Kress og van Leeuwens opfattelse, hvilket med andre ord også kan siges at være, hvor objektivt eller subjektivt indholdet repræsenteres. Forskellen er blot, at subjektivitetsskalaen forholder sig til det overordnede modevalg. Objektivt er høj modalitet.

Markeret kodningsorientering forholder sig stadig til den overordnede mode-funderede naturalisme, men ses, når en indstilling får en helt bestemt overordnet funktion fra de modalitetsmæssige valg. Når levende billeder for eksempel fremstilles som forskellige former for drømme, fantasier, følelsepåvirkninger eller som fra en anden historisk tid, sker det ved, at bestemte valg inden for modalitetsmarkørerne selekterer forskellige former for lav modalitet i modalitetsprofilen. Dette markeres som nævnt ovenfor med bestemte modalitetsprofiler inden for de enkelte modes. Jeg

inddeler markeret modalitet i *Projicerende modalitet* og *Forankrende modalitet*¹⁶. *Projicerende modalitet* vil sige, at indholdet ikke opfattes som virkeligt eller sandt, men som resultatet af enten projektioner af participanters mentale processer i form af tanker, drømme, fantasier, minder og fremtidsvisioner, eller markering af participanters ekspressive kommunikative produkt, såsom hvis en indstilling repræsenterer indholdet af det, som en participant fortæller. I BAY006:05:23-41 projicerer billederne en participants (speakerstemmens) minde, hvilket er modalt markeret ved en speciel farvetone og brug af lav skarphedsdybde. *Forankrende modalitet* markerer en forankring af *Temporalitet* eller *Spatialitet*, såsom historisk tid, flashback og flashforward, døgn, årstid og lokalitet. Sorthvide billeder og stærk mellemtone anvendes ofte til at markerer historisk (for)tid, og billeder fra fremtiden er ofte ekstremt farvemættede, ligesom forskellige tidspunkter på døgnet typisk udtrykkes med forskellige lyshedsniveauer, farvetoner, frekvensforløb og lydegenskaber. I BAY014: 04:54-57 giver lys og farvetone for eksempel en døgnmæssig temporal forankring omkring middagstid.

In a given *modality configuration* some articulatory parameters may be amplified and others reduced. This will create a 'mixed' coding orientation. Mixed coding orientations are common in high art practices which question definitions of truth and reality. (...) It may also be that some elements of the (re)presentation have reduced modality, while others are amplified. This means that some elements are (re)presented as 'less true' than others – which these are will depend on the coding orientation underpinning the modality judgement.

(van Leeuwen 1999: 182)

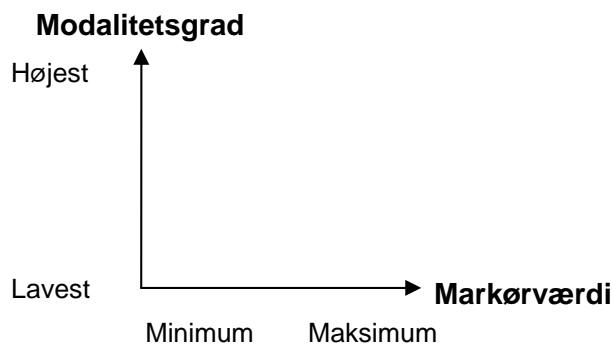
Tilsvarende de øvrige systemer er Kress og van Leeuwens udlægning af modalitet i visuel kommunikation et overordnet system for hele billedet, og de diskuterer ikke muligheden af yderligere segmentering med forskellig modalitet. Jeg mener, at det også vil være hensigtsmæssigt at sub-segmentere modaliteten for at kunne gribe eventuelle forskelle i visuelle valg på de forskellige niveauer. Således vil der være et fælles overordnet modalitetsvalg for niveauet Helhed, som er resultatet af de samlede valg i modalitet på de enkelte rang-trin, mens der kan være forskellig modalitet i repræsentationen af forskellige Grupper, Figurer og Dele.

¹⁶ Dette skal ikke forveksles med Barthes *Forankring* (Anchorage), som ville være et mere Logisk metafunktionelt anliggende.

I levende billeder er modaliteten dynamisk (Kress & van Leeuwen 2006: 261). Den kan ændres over tid, og således kan alle parametre inden for de forskellige modalitetssystemer ændres i løbet af en enkelt indstilling. Disse ændringer kan være subtile, eller de kan være så ekstreme, at billedet skifter grundlæggende karakter og dermed måske kodningsorientering. Et sådant skifte vil ofte have karakter af en kraftig interpersonel markering, hvor afsenderen træder frem og foretager markante ændringer med deraf følgende metakommunikativ opmærksomhed hos beskueren.

3.3.13 Modalitetsmarkører

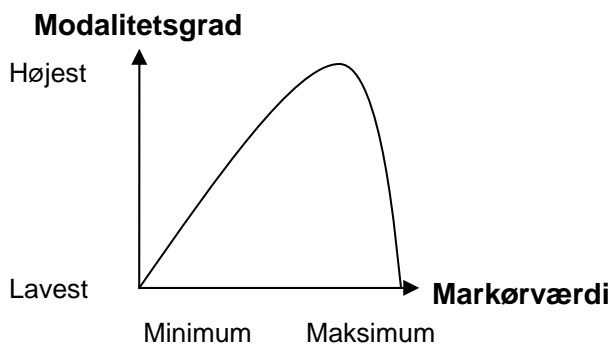
De enkelte modalitetssystemer, som Kress og van Leeuwen kalder *Modalitetsmarkører* (Modality markers), er også funderet i deres tidlige opfattelse af, at der findes et overordnet visuelt mode (se ovenfor), men de er trods dette i høj grad anvendelige i forhold til levende billeder. Kress og van Leeuwen opregner otte visuelle modalitetsmarkører, som hver består af en skala over et bestemt valg inden for de visuelle egenskaber i et billede. Disse beskrives som kontinua gående fra abstrakt/generisk over naturalisme, som er den mest neutrale, sande og virkelige repræsentation, til en slags overdrevet repræsentation, hvilket er "more than real" og derved har lavere modalitet (Ibid.: 172). Jeg foreslår, at markørskalaen mere enkelt kan siges at gå fra minimal værdi til maksimal værdi, og den "naturalistiske" værdi snarere er et spørgsmål om, hvor tæt det udtrykte ligger på kodningsorienteringens typiske værdi. Jo tættere på den typiske værdi, desto højere modalitet, og modsat jo længere fra det typiske, desto lavere modalitet. De enkelte modalitetsmarkører kan dermed beskrives som kurver i et koordinatsystem, hvor modalitetsværdien på den vertikale akse gående fra laveste til højeste modalitet, ses som funktion af systemværdien på den horisontale akse gående fra minimal til maksimal værdi. På den måde bliver det muligt at illustrere de modalitetsmæssige konsekvenser af de enkelte valg under modalitetsmarkøren på en overskuelig måde.



Figur 3.3.13a: Koordinatsystem til beskrivelse markørværdiers modalitetsgrad

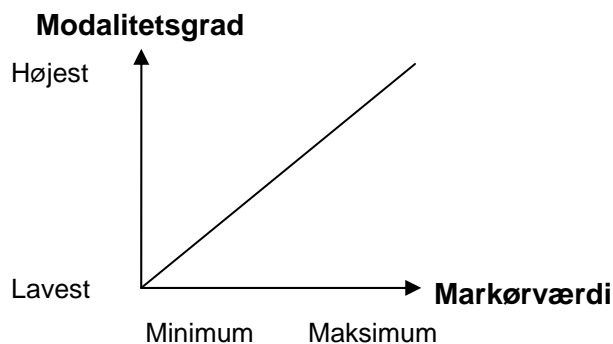
Kress og van Leeuwens otte kontinua som realiserer modalitetsmarkørerne i den visuelle modalitet (2006: 167) er *Farvemætning* (Colour saturation), *Farvedifferentering* (Colour differentiation), *Farvemodulering* (Colour modulation), *Primær Detaljering* (Representation), *Sekundær Detaljering* (Contextualization), *Dybderepræsentation* (Depth), *Lysgraduering* (Brightness) og *Illumination*. Sidstnævnte foreslår jeg erstattet med lysmarkørerne *Lysintensitet* og *Kontrast*. Jeg vil hertil foreslå tre yderligere modalitetsmarkører i levende billeder, som er direkte udsprunget af den temporale dynamik. Jeg kalder disse *Indstillingslængde*, *Tempo* og *Billedstabilitet*.

Farvemætning er skalaen for farvemætning af billeder, og den går fra sorthvid til højeste farvemætning. På denne skala ligger det fotografisk naturalistiske punkt for højeste modalitet tættere på højeste farvemætning end på sorthvid, men ikke på højeste, idet billeder, som er ekstremt farvemættede, opleves som mindre neutrale. Sorthvid rummer også en historisk betydning og kan være signal om noget "ikke-virkeligt" i tidsmæssig eller mental forstand, forstået på den måde, at sorthvid kan være et signal i en spillefilm om, at her er tale om noget, som ligger tilbage i tiden (flashback), ligesom det som nævnt kan anvendes til at markere indstillinger, som repræsenterer drømme eller tanker. I BAY016: 04:47-05:15 samt BAY019: 00:01-36 ses eksempler på generel lav farvemætning og i BAY011: 02:46-03:01 samt BAY020: 04:14-39 ses kraftig farvemætning. BAY009: 01:32-36 er næsten sorthvid.



Figur 3.3.13b: Modalitetsskala over Farvemætning

Skalaen for *Farvedifferentiering* beskriver hvilke valg, der er foretaget i antallet af udtrykte forskellige farver. Skalaen går fra monokrom, hvilket vil sige kun en enkelt udtrykt farve til maksimalt polykrom, hvilket vil sige den fulde palet af det maksimale farveantal. Monokrome billeder kan således sagtens være kraftigt farvemættede, men kun bestå af en række nuancer af en farve og hvid eller sort. Monokrome billeder benyttes til at stilisere og fremstille noget generisk, og det ideationelle indhold fremstår med lav modalitet som bag et farvefilter, hvorved der er tale om noget ikke virkeligt (dette ses i BAY021: 01:46-02:1 og BAY003: 00:01-22). Høj modalitet ses når antallet af farver er højt, og jeg vil argumentere for, at det ikke er muligt at udtrykke "for mange" forskellige farver i forhold til fotografisk realisme, således at det opfattes som mindre virkeligt på samme måde som "more than real" farvemætning gør. I forhold til fotorealisme må fuld farvedifferentiering således være den virkelige fremstilling, altså den højeste modalitet (som i BAY016: 01:13-58). Denne skala kan bruges til at beskrive, om et billede er tilført en bestemt farvetone, og dermed tillagt betydning fra denne farvetone. Det bliver således muligt at beskrive, om et billede har en overvejende dominerende farve, fordi der er mange elementer med den farve i billedet (BAY015: 03:25-50), eller fordi det er generelt tonet ved optagelsen eller forskellige former for colourgrading i postproduktionen (BAY013: 02:08-24). Farvetoning af billederne har helt siden stumfilmtidens toning af de sort-hvide billeder været et virkemiddel i filmproduktion, ligesom det kan bruges til at udtrykke både stemning (såsom romantik) og psykiske tilstande.



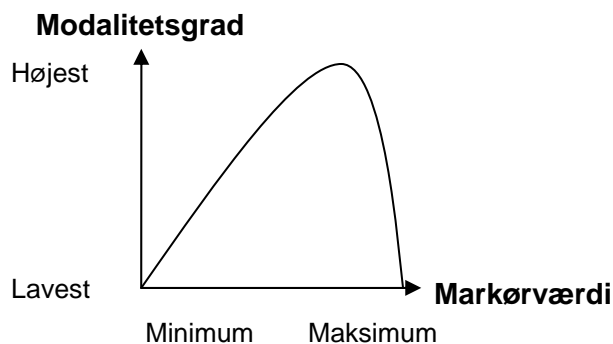
Figur 3.3.13c: Modalitetsskala over Farvedifferentiering

Skalaen for *Farvemodulering* går fra rene farveflader til maksimalt antal nuancer af hver farve. Der er dermed tale om et kontinuum, som beskriver farvernes detaljering, hvilket gør den svær at differentiere fra Kontekstualisering og Repræsentation. Dette gør sig ikke mindst gældende i fotografiske repræsentationer, hvor umodulerede farveflader snarere vil opleves som lav detaljering. Samtidig er der væsentlige sammenfald med systemet *Lyshed*, som netop udtrykker valg af mørke- og lyshedsgrader i billederne, og altså dermed lyshedsnuancer af de enkelte farver. Systemet Colour modulation kan muligvis være et produkt af Kress og van Leeuwens relative uafklarethed i forhold til multimodalitet, og som sådan først og fremmest bruges til at sondre mellem fotografi, grafik og tegning. Programskilte i tv-sendepladen eller tids- og lokalitetsforankrende skilte i film, er som oftest kendetegnet ved "unmodulated colours", og lader sig beskrive tilfredsstillende som lav detaljering og lav differentiering. Målingerne under dette system lader sig derfor dække ind under netop de systemer, som beskriver detaljering, hvorfor jeg mener, at systemet er redundant i forhold til fotografiske levende billeder. Et eksempel på lav farvemodulering i ses BAY013: 02:24-29.

Primær Detaljering svarer til Kress og van Leeuwens modalitetsmarkør "Representation" (2006: 161), som beskriver detaljeringen af hovedelementet i billedet. Van Leeuwen kalder i *Introducing Social Semiotics* (2005: 167) dette system for det noget mere sigende "Articulation of detail"¹⁷. Skalaen går fra maksimal abstraktion til maksimal repræsentation af detaljering, hvilket van Leeuwen eksemplificerer med

¹⁷ Kress og van Leeuwen fastholder dog den tidligere term "Representaton" i den seneste version af *Reading Images* (2006: 161).

henholdsvis en stregtegning og et højtopløst fotografi. Som nævnt kan både tegning og fotografi opfattes som selvstændige modes, og de kan hver for sig være både yderst detaljerede og yderst generiske, Derfor foreslår jeg en adskillelse af disse modes, således at det er det primære mode, som sætter rammen for den overordnede kodningsorientering. Selve skalaen kan dog indfange væsentlige betydninger i fremstillingen af bestemte elementer i billeder. Således er jeg enig med Kress og van Leeuwen i, at lav detaljering giver lav modalitet, eftersom elementet repræsenteres med færre detaljer, end det typisk gør, hvilket giver mulighed for at tilføje yderligere betydning. Lidt lavere detaljering af et ansigt udviser for eksempel urenheder og rynker i huden, hvilket kan være med til at æstetisere motivet, som det ses i BAY004: 02:47-49. Er detaljeringen endnu lavere, kan det få ansigtet til at se kunstigt og plastikagtigt ud (BAY002: 00:54-56), og yderligere sænkning kan gøre det stiliseret og i sidste ende helt generisk på grund af de manglende detaljer og personlige træk (BAY009: 02:43-47). Kress og van Leeuwen mener, at detaljeringsskalaen kan gå til "hyper-real", hvis detaljeringen er højere end fotografisk naturalisme (2006: 161), hvilket giver lavere modalitet. Lav detaljering kan i fotografiske levende billeder opnås ved lav dybdeskarphed, defokusering, under- og overeksponering, samt forskellige filtreringer i postproduktionen (for eksempel *optical glow*). Høj detaljering opnås ved høj opløsning, høj dybdeskarphed og kontrast samt forskellige filtre i postproduktionen (for eksempel *sharpen*). Der kan forekomme væsentlige afvigelser i modalitet imellem de enkelte figurers dele, som det ses i portrætfotografier, hvor øjnene kan være skarpe mens resten af ansigtet og hoved kan være uskarpt (BAY015: 03:58-04:01), ligesom man kan forestille sig en partiel lyslægning, hvor kun en del af en participant er oplyst og derved detaljeret, mens resten henligger i mørke (BAY019: 05:30-31). På samme måde kan en Figur, som indgår som del af en større Gruppe sagtens være mere detaljeret end de øvrige, hvorved den fremhæves, hvilket ganske vist gør gruppertilhørsforholdet mindre udtalt i kraft af de relativt hypotaktiske relationer, men de kan dog stadig være kompositorisk og processuelt sammenhørende.

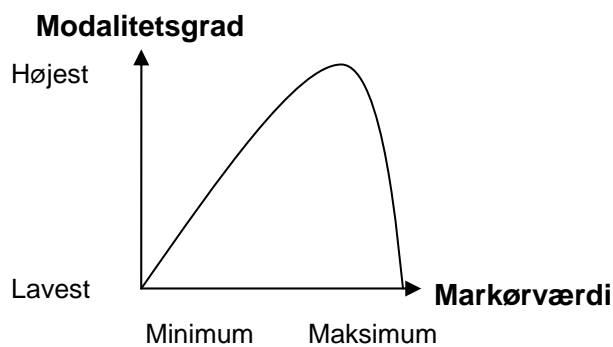


Figur 3.3.13d: Modalitetsskala over Primær Detaljering

Sekundær Detaljering svarer til Kress og van Leeuwens "Contextualization" (2006: 161), eftersom denne modalitetsmarkør handler om graden af detaljering af baggrunden i billedet. Omgivelsernes relative detaljering i forhold til hovedmotivet har væsentlig betydning for hvor virkeligt, motivet opfattes. Selve termen kontekstualisering er problematisk, idet den peger ud af selve teksten til den kommunikative og den kulturelle kontekst. Van Leeuwen vælger da også i *Introducing Social Semiotics* at tale om "Articulation of background" (2005: 167)¹⁸. Skalaen går fra "zero" hvilket ifølge van Leeuwen svarer til ingen baggrund og dermed altså minimal artikulation af baggrund, som det ses på helt hvid eller helt sort baggrund til fuld detaljering af baggrunden, hvilket vil sige både skarphedsdybde og eksponering. Deres opfattelse af en "nul-baggrund" er yderst problematisk, idet den minimalt detaljerede hvide, sorte eller anden ensfarvede baggrund stadig er et valg, og baggrunden er stadig at opfatte som et element i billedet. Der er snarere tale om forskellige grader af detaljering af baggrunden, hvilket så giver grader af noget, man kunne kalde henholdsvis naturlig og generisk fremstilling. Når noget (i naturalistisk coding orientation) vises uden baggrund giver det lavere modalitet, og det fremstår som mere "typiske" eller generiske eksempler. Herunder hører også (de)fokusering (BAY019: 04:07-11) eller over-/undereksposering af baggrunden (BAY015: 05:38-06:08). Kress og van Leeuwens udlægning fordrer forholdsvis enkle motiver, hvor der er et enkelt element (hovedparticipant), med nogle omgivelser. Ikke alle billeder lader sig analysere på denne måde, eftersom billeder, som udtrykker udtalt komplekse paraktiske relationer, er sværere at inddele i forgrund og baggrund. Tilsvarende kan

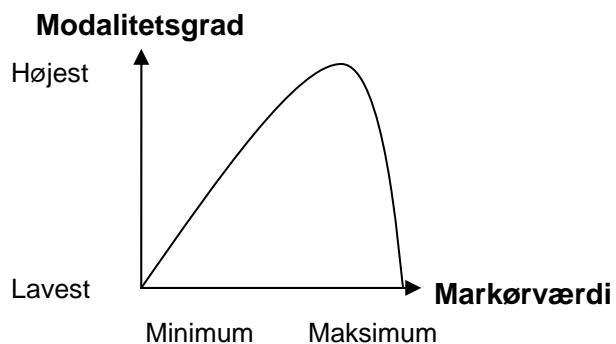
¹⁸ I den seneste version af *Reading Images* benytter Kress og van Leeuwen dog stadig termen "Contextualization" (2006: 161).

ekstreme nærbilleder ikke siges at rumme omgivelser, med mindre man for eksempel vælger at opfatte kenderne som omgivelserne for øjnene (BAY015: 04:09-10). Fravær af omgivelser er her netop ikke det samme som manglende kontekstualisering og deraf følgende generisk fremstilling, men snarere et endnu mere virkeligt billede end et billede beskåret længere fra.



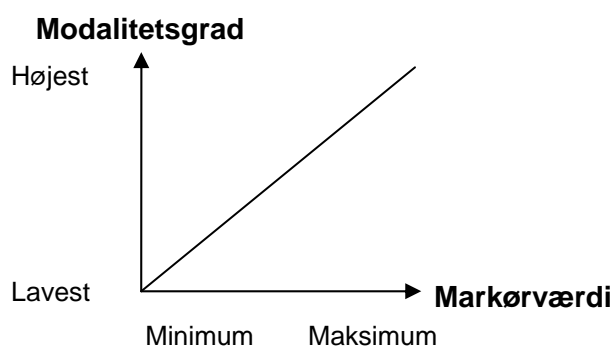
Figur 3.3.13e: Modalitetsskala over Sekundær Detaljering

Dybderepræsentation er en modalitetsmarkør, som måler hvor meget dybde der er repræsenteret i et billede. Kress og van Leeuwen forsøger hermed at indfange forskellige modes brug af forskellige dybdeperspektiver, hvilket jeg som nævnt finder problematisk (se ovenfor). Jeg foreslår i stedet en lidt mere generel skala, som også går fra minimal artikulation af dybde til maksimal artikulation af dybde, men dette skal ses i forhold til det instantierede mode, som definerer kodningsorienteringen og dermed modaliteten af de enkelte valg af dybderepræsentation. I forhold til fotografiske levende billeder vil skalaen svare til Kress og van Leeuwens og gå fra lavest modalitet ved minimal dybde (BAY015: 04:01-04) over maksimal modalitet ved næsten fuld dybde (BAY016: 4:47-05:15), til lav modalitet igen ved ekstrem dybdeartikulation, som det ses i kraftig vidvinkel (fiskeøjeobjektiv) (2006: 162). Dybdeartikulationen er ikke nødvendigvis den samme i hele billedet, men kan være forskellig fra et element til et andet, eftersom for eksempel komposittekster kan have blandinger af fotografiske og skriftsproglige Grupper og Figurer (BAY021: 00:41-48).



Figur 3.3.13f: Modalitetsskala over Dybderepræsentation

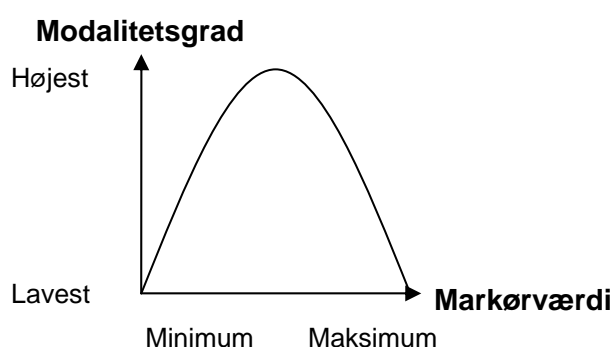
Lysgraduering (Brightness) er hos Kress og van Leeuwen et kontinuum fra "a maximum number of different degrees of brightness to just two degrees: black or white, or dark grey and lighter grey, or two brightness values of the same colour" (2006: 162). Der er med andre ord tale om et system, som kan beskrive, hvor hårdt lyset i et billede er, eftersom hårdt lys har få gradueringer, mens mere blødt lys har relativt flere gradueringer af lyshed mellem lys og skygge. Termen "Brightness" er efter min mening uhensigtsmæssig eftersom det konnoterer lysintensitet i højere grad end lys, van Leeuwen benævner da også andetsteds denne modalitetsmarkør "articulation of tone" (2005:167). Den højeste modalitet er i naturalistiske levende billeder den højeste lysgraduering (BAY008: 00:17-18), mens mindre lysgraduering, og dermed hårdere lys, har lavere modalitet, og opfattes dermed som mindre objektivt (BAY013: 00:8-13).



Figur 3.3.13g: Modalitetsskala over Lysgraduering

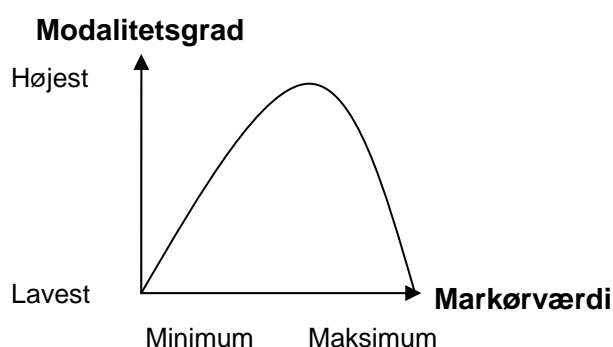
”Illumination” er en modalitetsmarkør, som beskriver artikulationen af lyssætning i billedet, hvilket hos Kress og van Leeuwen er et kontinuum fra ”the fullest representation of the play of light and shadow to its absence” (2006: 162). Med dette system beskrives i hvilken grad motivet er eksplicit belyst, og de søger dermed at gribe forskellen mellem det naturalistiske belyste og det mere abstrakte ikke-belyste visuelle modes. Van Leeuwen opretter et alternativt system, kaldet ”articulation of light and shadow” (2005: 167), som går fra ”zero to the articulation of maximum number of degrees ‘depth’ of shade” (Ibid.). Eftersom disse systemer forsøger at gribe forskellene i repræsentation af lysforhold på tværs af forskellige modes, mener jeg, at de fra en modeforankret kodningsorientering er uhensigtsmæssige. Jeg foreslår i stedet to andre modalitetsmarkører, kaldet *Lysintensitet* og *Kontrast*, som sammen med Lysgraduering beskriver modalitet som følge af lysmæssige valg klarere i forhold til levende billeder.

Lysintensitet er den modalitetsmarkør, som beskriver den lyshed, som udtrykkes i billedet. Den består af et kontinuum, som går fra maksimalt mørkt, hvilket er det meget mørke, som grænser til sort til maksimalt lyst, hvilket grænser til hvidt. Den maksimale modalitet ligger i fotografiske levende billeder omkring midten af lysintensitet, mens både lavere og højere lysintensitet har lavere modalitet. Lav lysintensitet kan give en fornemmelse af en subjektiv tone i retning af noget dystert, mens udtalt lav lysintensitet kan være med til at forankre billedet temporalt i aften eller nat (BAY003: 00:02-22). Tilsvarende kan høj lysintensitet give billedet en lethed (BAY014: 00:57-01:28), men også være så udtalt, at det får en projicerende effekt af noget mentalt eller måske en æterisk forankring.



Figur 3.3.13h: Modalitetsskala over Lysintensitet

Modalitetsmarkøren *Kontrast* beskriver spændet mellem det lyseste og det mørkeste i billedet. Kontinuummet går fra laveste til højeste kontrast. Laveste kontrast vil sige, at billedet er udtrykt på et snævert område på skalaen fra sort til hvid, hvorved forskellen på det lyseste område og det mørkeste er minimal. Høj kontrast vil derimod sige at billedet er udtrykt over hele skalaen fra sort til hvid, hvilket giver maksimal forskel mellem det mørkeste (sort) og det lyseste (helt hvidt). Et billede kan således godt være mørkt eller lyst og have lav kontrast, ligesom det kan have lav kontrast, men udtrykke alle lysgradueringerne i dette område. Generelt har fotografiske levende billeder højest modalitet omkring $\frac{3}{4}$ kontrast, hvor lavere kontrast har noget lavere modalitet og også meget høj kontrast kan virke overdrevet og give lavere modalitet. Lav Kontrast ses i BAY010: 01:40-44 samt BAY015: 00:23-38 og høj Kontrast i BAY016: 01:13-58.

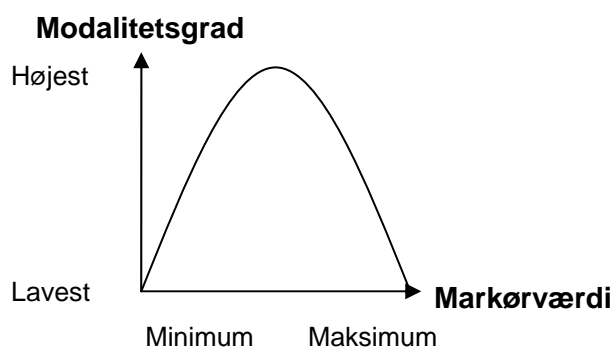


Figur 3.3.13i: Modalitetsskala over Kontrast

Indstillingslængde er inspireret af O'Halloran (2004), som opererer med dette interpersonelle system (Duration of images), dog uden direkte at definere det som en decideret modalitetsmarkør. Den tidsmæssige udtrækning af den enkelte indstilling har væsentlig modalitetsmæssige konsekvenser, eftersom en kort indstilling opleves anderledes end en lang. En kort indstilling giver ikke beskueren meget tid til at granske, hvorved det kan opleves mere fragmentarisk og overfladisk, og meget korte indstillinger kan virke staccato. Indstillinger på ganske få frames bliver nærmest til blink af billeder, som måske nærmest kun opfattes subliminalt¹⁹. En lang indstilling giver tid til at observere flere detaljer og fordybe sig i billedet. En lang indstilling kan

¹⁹ En teknik som udnyttes eksplicit i *Fight Club* (Fincher 1999), hvor svært opfattede ultra-korte blink forudgriber afsløringen af hovedpersonens skizofreni.

også rumme flere processer og dermed mere handling, men da kan den fastholdte modtagerposition forekomme statisk og fastlåst. Modaliteten skal ses i relation til valg inden for de øvrige systemer, men som oftest vil meget korte og meget lange indstillingslængder have lavere modalitet end mere middellængder i forhold til de øvrige indstillinger og konventionen i en given diskurs og genre. Lange indstillinger kan som nævnt ovenfor nærmest have karakter af stilleben ved få aktionelle processer og skildrer dermed modalitetsmæssigt en stilstand. Dette system beskriver dermed klippefrekvensen fra et leksikogrammatisk synspunkt, fordi korte indstillinger giver høj klippefrekvens.



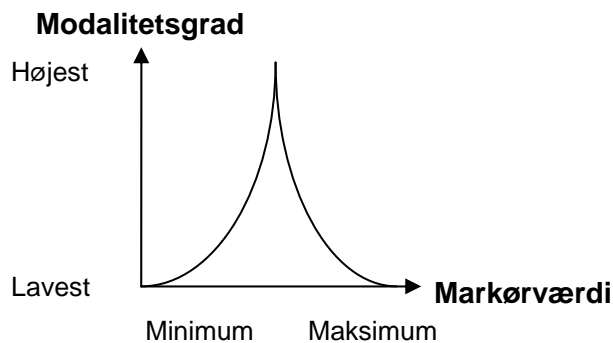
Figur 3.3.13j: Modalitetsskala over Indstillingslængde

Modalitetsmarkøren *Tempo* er ligeledes inspireret af O'Halloran, som opererer med det interpersonelle system "Speed of motion" (2004: 120). Normalt tempo er langt det mest anvendte, men sommetider kan indstillinger være vist i både fast- og slowmotion. Fastmotion giver indstillingen en lavere modalitet, og kan tilføre betydning af hurtighed, hektik og måske oplevelse af overnaturlige bevægelser (Bordwell 1993: 189), men kan også i mere ekstrem form give en komisk effekt (Zetl 1990: 270).

Slow-motion footage often functions to suggest that the action takes place in a dream or fantasy; or to express a lyrical quality; or to convey enormous power, as in martial-arts film. Slow-motion is also increasingly used for emphasis, becoming a way of dwelling on a moment of spectacle or high drama.

(Bordwell 1993: 190)

I spillefilm er slowmotion altid meget lav modalitet, mens det i sportsudsendelser eller naturvidenskabelige programmer har en relativt højere modalitet, idet de præsenterer noget "more than real" i Kress og van Leeuwens forståelse. I en dokumentarfilm er fast- og slowmotion yderst markerede valg og vil have meget lav modalitet. Fastmotion giver en komisk effekt i BAY012: 00:18-21 og slowmotion en æstetiserende i BAY002: 03:10-15 samt BAY007: 00:44-47.



Figur 3.3.13k: Modalitetsskala over Tempo

Billedstabilitet er en modalitetsmarkør, som beskriver et kontinuum gående fra helt stabile billeder til helt urolige billeder. I praksis opnås maksimalt stabile fotografiske levende billeder ved at fastlåse kameraet på et stativ eller lignende, mens urolige billeder for eksempel kan opnås ved at kameraet er håndholdt. Kontinuummet udtrykker et forløb fra forskellige grader af ro og stabilitet til mere ustabile og hektiske indstillinger. I de fleste sammenhænge har stabile billeder den højeste modalitet, mens urolige har lavere:

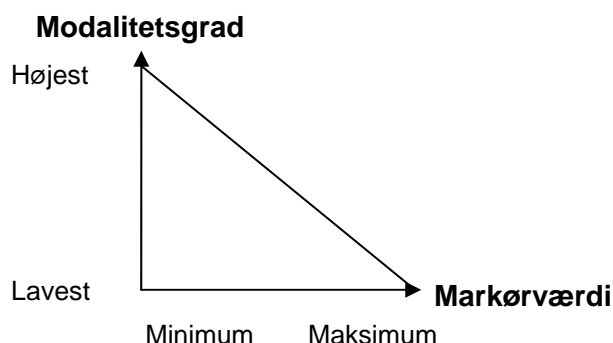
Often the hand-held camera functions as a special form of subjective point of view (...) sometimes the hand-held shot serves to remind the viewer of the presence of the camera itself.

(Bordwell 1993: 221)

Dette er dog ikke altid tilfældet, idet urolige billeder i dokumentarfilm kan have høj modalitet, fordi de virker autentisk og "on-location"²⁰, men også helt stabile billeder kan have høj modalitet, fordi de bliver neutralt observerende kameraposition. I

²⁰ I forlængelse af blandt andet Cinema-Verité (Bordwell & Thompson 1993: 406-13).

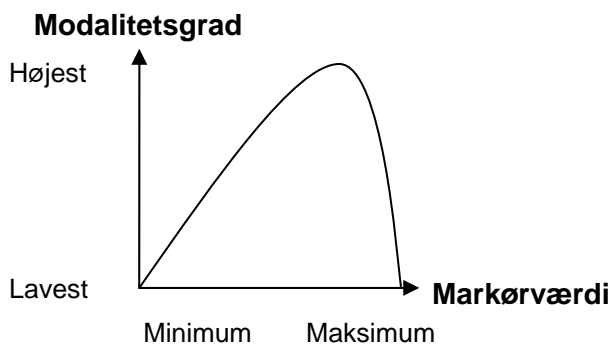
BAY009: 01:32-36 ses moderat urolige billeder, mens BAY011: 01:58-02:15 er meget stabile billeder og BAY002: 02:15-51 har eksempler på udtalt urolige billeder.



Figur 3.3.13l: Modalitetsskala over Billedstabilitet

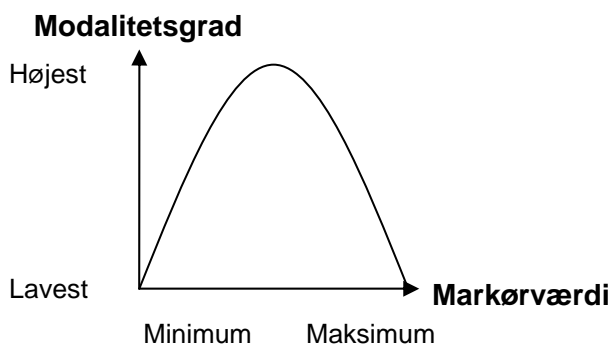
Tre andre nye modalitetsmarkører, som jeg finder væsentlige at præsentere i relation til levende billeder, er *Dialogprægnans*, *Genstandslydsprægnans* og *Musikprægnans*. Disse tre systemer beskriver den relative multimodale vægtning af tre forskellige lyd kategorier, som dækker de kategorier O'Halloran (2004) opererer med i forlængelse af Bordwell (1993). Jeg mener således, at vægtningen af disse har en modalitetsmæssig betydning i forhold til billederne, som ligger ud over de enkelte instantierede modes egne modalitetssystemer.

Dialogprægnans beskriver et kontinuum fra helt tilbagetrukket til helt dominerende dialog, hvor næsten helt dominerende dialog i de fleste (naturalistiske) sammenhænge har den højeste modalitet (BAY004: 00:37-43 og BAY020: 04:20-22). Hvis dialogen er mere tilbagetrukket i lydbilledet, bliver det mindre virkeligt (BAY009: 02:33-34 og BAY004: 03:55-04:00), ligesom hvis dialogen er helt dominerende, således at ingen anden lyd høres, er det også lidt mindre virkeligt, men forekommer intenst og kan måske sammenlignes med meget lav sekundær detaljering i de visuelle modalitetsmarkører (BAY005: 02:18-33 og BAY010: 00:45-54).



Figur 3.3.13m: Modalitetsskala over Dialogprægnans

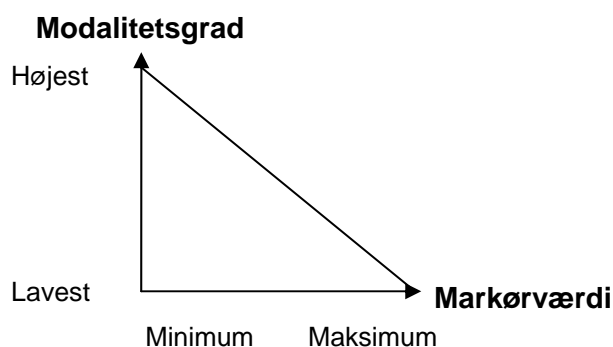
Genstandslydsprægnans er den relative vægtning af lyden fra genstande i et afbildet rum, hvor den højeste modalitet er midt på kontinuummet (BAY012: 01:54-02:22), mens meget tilbagetrukne genstandslyde har lavere modalitet (BAY014: 00:02-32). Meget tydelige fremtrædende genstandslyde giver oftest lav modalitet, fordi de forekommer uvirkelige eller måske "more than real" (BAY003: 00:02-21).



Figur 3.3.13n: Modalitetsskala over Genstandslydsprægnans

Musikprægnans er modalitetsmarkøren over musikkens rolle i forhold til billederne som følge af dens relative vægtning. Til forskel fra O'Halloran opfatter jeg nondiegetisk effektlyd som en del af den musikalske kulisse og medinddrager den derfor herunder. Der er således tale om en skala over nondiegetisk musik og effektlyd, hvor skalaen går fra ingen musik (BAY013: 02:34-54), til fuldstændig musikmæssig auditiv dominans (BAY014: 01:00-23). Ingen musik har grundlæggende den højeste modalitet, idet musikken er en modalitetsmæssig tilføjelse til lyden. Jo mere fremtrædende

musikkens rolle bliver, desto lavere bliver modaliteten. I bestemte genrer er der bestemte forventninger, og i et skudopgør i en actionfilm forventes der således dramatisk musik og lydeffekter. Hvis dette er fraværende som i flere scener i actionfilmen *Miami Vice* (Mann 2006), forekommer det uvirkeligt eller måske hyperrealistisk, og har således lavere modalitet. Musikvideoer er et eksempel på en genre, hvor modalitetsskalaen er helt modsat, idet den højeste modalitet er fuld dominans af musikken, mens gradvis faldende musikdominans giver lavere modalitet. I nyhedsprogrammer er musikken kraftigt modaliserende og bruges som ovenfor nævnt stort set udelukkende som markering af strukturelle overgange.

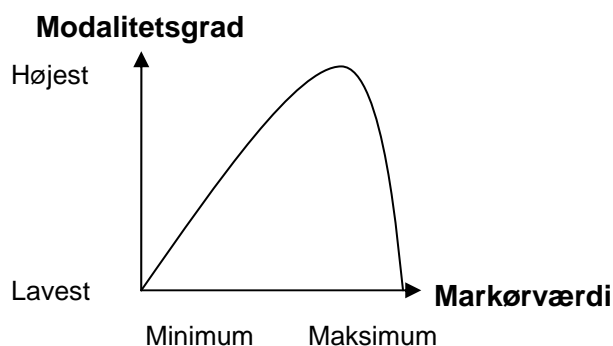


Figur 3.3.13o: Modalitetsskala over Musikprægnans

Van Leeuwen opregner en række auditive modalitetsmarkører (1999: 172-8), som viser, at det er muligt at beskrive modalitetsprofilen for lyd i relation til levende billeder. Markørerne er fortrinsvis orienteret mod musiske instrumenter og sangstemmer, hvorfor de ikke er direkte anvendelige i forhold levende billeder, men jeg vil argumentere for, at gennemgangen i denne sammenhæng viser, at der er et fremtidigt potentiale for at beskrive auditive modalitetsmarkører. Van Leeuwens markører er *Toneregister* (Pitch extent/range), *Dynamisk register* (Dynamic range), *Perpektivisk dybde* (Perspectival depth), *Svingning* (Degrees of fluctuation), *Forvrængning* (Degrees of friction), *Tørhed* (Absorption range) og *Retningsorientering* (Degree of directionality).

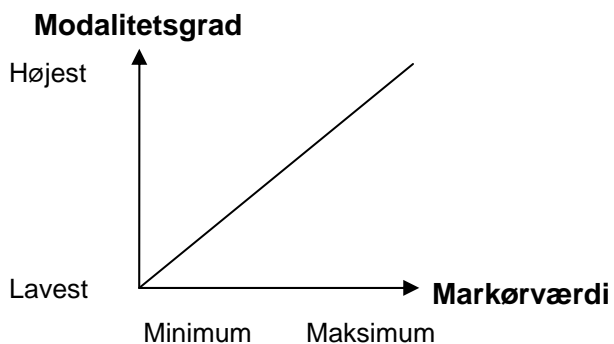
Toneregister er en skala over spændet i forskellig tonehøjde, forstået som variation "from monotone to a maximally wide pitch range" (1999: 172). Skalaen går dermed fra monoton(al) (drone) til maksimalt diversificeret. Lyd med lille toneregister opfattes ifølge van Leeuwen som afmålt og uden følelser, mens hvis den kommer

over et vist niveau, opfattes det som "more than real" og kraftigt følelsesladet og subjektivt. Det mest naturalistiske er således et sted midt imellem, tættest på høj diversificering. Jeg mener, at Toneregister er sammenligneligt med den visuelle modalitetsmarkør Kontrast, som også beskriver det overordnede spænd. Modalitetsgraden er også her afhængig af det repræsenterede mode og medie, som lyden kommer via. I BAY002: 03:57-04:07 er der et smalt toneregister, koncentreret om en dyb stortromme og kliklyde, ligesom BAY003: 00:01-21 har lyde i den øvre mellem-tone, mens BAY004: 00:01-21 har høj tonediversitet.



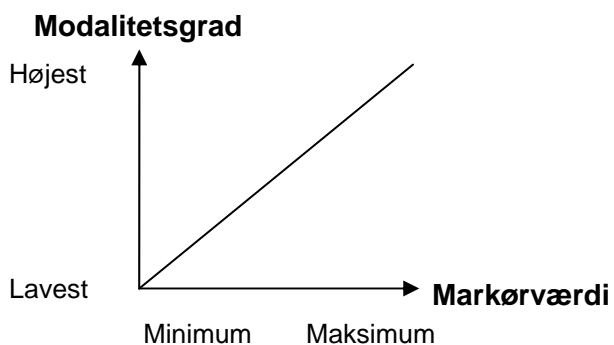
Figur 3.3.13p: Modalitetsskala over Toneregister

Varighedskompleksitet går ifølge van Leeuwen fra "a single standard length of sound to a maximally varied range of durations" (1999: 172). Mængden af forskellige lyd-elementers tidsmæssige længde opregnes således på en skala gående fra helt ens længde til fuld variation i længde på de enkelte lyde. Lyde med forlænget varighed rummer subjektivitet og følelsesfuldhed, mens minimal variation opfattes som formelt og følelseskонтроlleret. BAY006: 00:05-24 har forholdsvis ens længde på de enkelte lyde i musikfladen, mens BAY007 03:00-41 rummer utallige forskellige tonelængder i kraft af de meget forskellige musiknumre.



Figur 3.3.13q: Modalitetsskala over Varighedskompleksitet

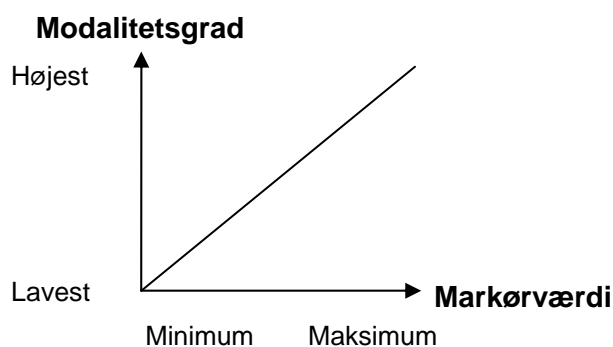
Dynamisk register er kontinuummet fra "a single level of loudness to a maximally wide loudness range" (van Leeuwen 1999: 173). Skalaen for denne modalitetsmarkør går således fra minimal dynamikforskel til maksimal dynamikforskel, hvilket vil sige fuldt forløb og kontrast mellem mildeste pianissimo og kraftigste fortissimo. Små udsving forekommer ifølge van Leeuwen (Ibid.) udynamiske og uden følelser, mens store udsving er mere følelsesfulde, men kan måske også føre til overdrevet patos. BAY006: 01:48-02:08 rummer et forløb fra meget afdæmpede lyde og musik til kraftig volumen.



Figur 3.3.13r: Modalitetsskala over Dynamisk register

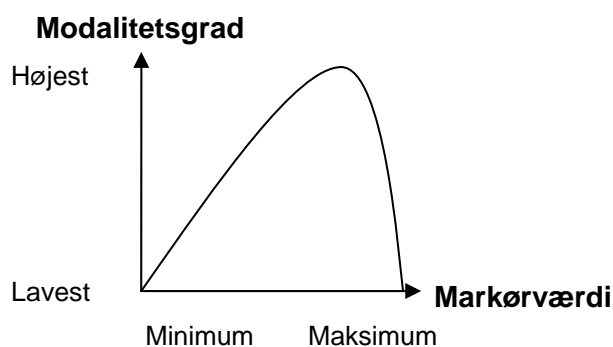
Perspektivisk dybde udtrykker de modalitetsmæssige konsekvenser af dybde-repræsentationen i billedet, og kontinuummet går "from a 'flat' representation ('Figure' only, and no 'Ground' and/or 'Field') to maximum articulation of the 'setting'" (van Leeuwen 1999: 174). Perspektivisk dybde i lyden kan altså udtrykkes

med en skala som går fra helt "flad" lyd, hvor ingen instrumenter træder i forgrund eller baggrund, hvilket giver lav modalitet (BAY009: 02:33-2:53), til maksimal differentiering mellem grundene (BAY011: 01:55-02:25). Når der er større dybde forekommer lydbilledet mere "virkeligt" og har dermed højere modalitet (Ibid.).



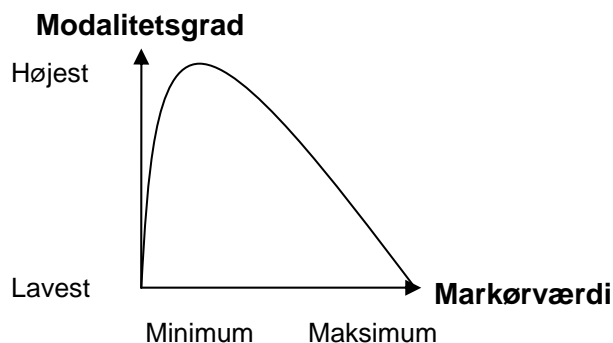
Figur 3.3.13s: Modalitetsskala over Perspektivisk dybde

Svingning er et kontinuum gående fra "a completely steady sound to maximally deep and/or rapid fluctuation" (van Leeuwen 1999: 175). Den relative svingning i lyden har således modalitetsmæssig betydning, og udtrykkes på en skala gående fra den helt rene stabile tone (BAY006: 00:07-24) til den maksimale vibrato, målt både i udsving og frekvens (BAY016: 04:34-38). Igen går skalaen således implicit fra kontrolleret eller ritualiseret følelsesudtryk med lav modalitet over mere neutralt følelsesmæssigt udtryk og høj modalitet til kraftigt (overdrevet) følelsesfuldhed og lavere modalitet. Den stabile tone er ikke-følelsesladet, hvorimod den kraftigt vibrerende ifølge van Leeuwen nærmest får lytteren til at ryste i en emotionel påvirkning (Ibid.).



Figur 3.3.13t: Modalitetsskala over Svingning

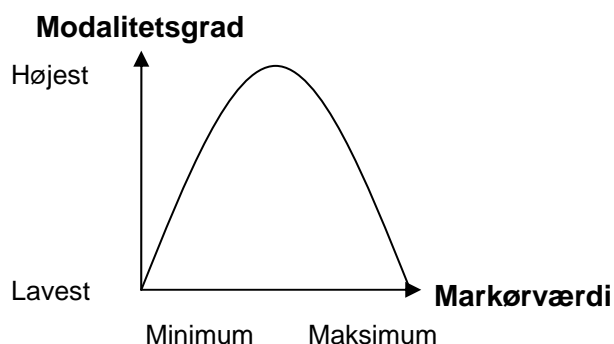
Forvrængning er ifølge van Leeuwen en skala fra "a maximally smooth to a maximally rough sound" (1999: 175). En lyds relative renhed er ifølge van Leeuwen en væsentlig modalitetsskala, som altså løber fra den helt rene klare lyd (BAY003: 02:53-03:05) til den maksimalt rå og forvrængede lyd, som har lavest modalitet (BAY019: 03:27-28). Midt på skalaen, men tættest på den rene lyd er den højeste modalitet. Den helt rene lyd er således mere idealiseret og abstrakt, og anvendes optimalt til at udtrykke netop abstrakt sandhed, men er samtidig mindre i kontakt med den virkelige verdens støj og råhed, hvilket giver den lavere modalitet i en slags "more than real", som virker overdrevet eller kunstig. Forvrængning er ifølge van Leeuwen et typisk spor efter den menneskelige artikulationsproces i frembringelsen af lyden, hvad enten der er tale om buens lyd mod strygerens strenge eller stemmens påvirkning af tonen (Ibid.). På samme måde lyder instrumenter, hvor menneskelige artikulation ikke indvirker typisk mindre levende og følelsesfulde, som det for eksempel opleves i musik med spinet, synthesizer eller orgelpiber. Denne modalitetsmarkør kan potentielt bruges til at beskrive enhver lyds renhed eller forvrængningsgrad.



Figur 3.3.13u: Modalitetsskala over Forvrængning

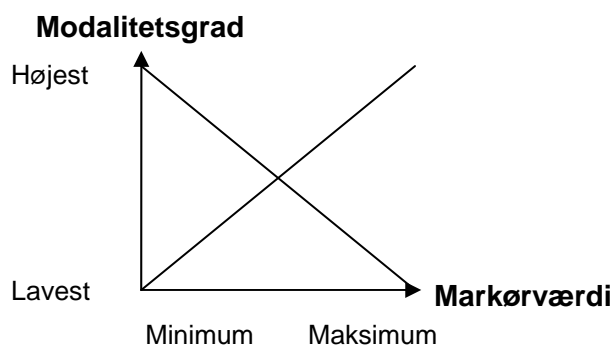
Tørhed repræsenterer mængden af hørbar rumlig definition i refleksioner af lyden. Modalitetsmarkørens skala løber fra "maximally dry to maximally spacious, reverberating and resonant sound", hvilket vil sige fra maksimalt "tør" lyd, uden nogen form for ekko eller rumklang, som definerer rummet omkring (BAY009: 02:33-53), til den maksimalt rumlige lyd med meget ambiens (især reverb og resonans) (BAY018: 00:51-57). En naturalistisk repræsentation af lyd fordrer en vis mængde

ambiens for at fremstå som værende sat i et virkeligt rumligt lydunivers med deraf følgende høj modalitet. Lyd uden rumklang virker ude af kontekst generisk, mens for megen rumklang forekommer overdrevet og uvirkelig.



Figur 3.3.13v: Modalitetsskala over Tørhed

Retningsorientering er en skala over lydens relative retningsbestemthed. "The sound whose sources are most easy to pinpoint to the sounds whose sources are least easy to pinpoint" (van Leeuwen 1999: 177). Van Leeuwen beskriver to yderpunkter på skalaen for lydens retningsbestemthed, som er henholdsvis præcis retningsbestemt fra en bestemt kilde overfor udefineret omsluttende lyd, som kan siges at "fylde rummet". Det er som nævnt ovenfor især lavfrekvente lyde og lyde i modfase, der opleves som omsluttende. Den omsluttende lyd inddrager lytteren i universet, mens den retningsbestemte placerer lytteren i forhold til kilden. Ambiente lyde har høj modalitet i den omsluttende ende af kontinuummet, mens distinkte lyde som dialog typisk har høj modalitet som retningsbestemt, og når der afviges fra dette, bliver modaliteten tilsvarende lav.



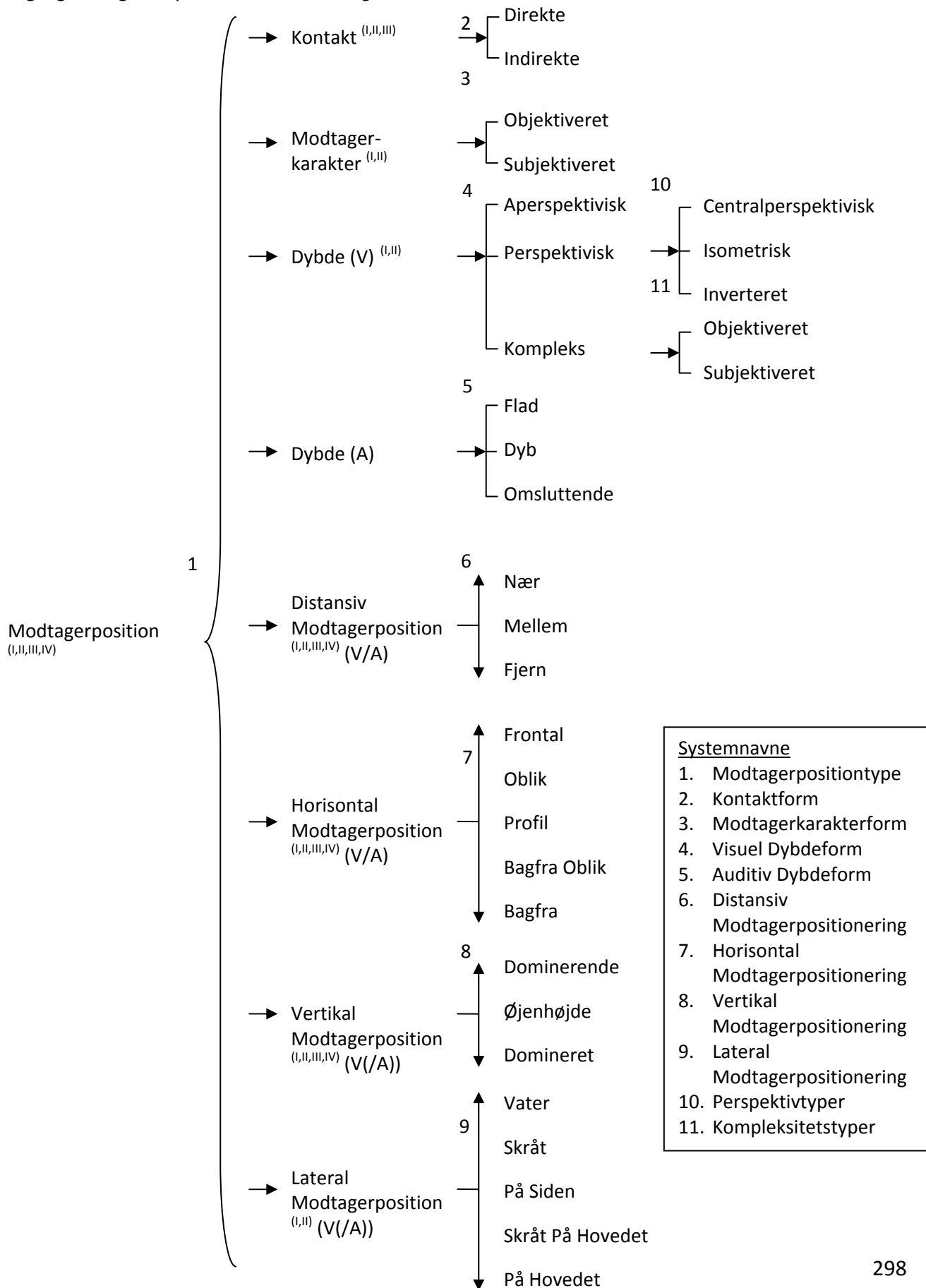
Figur 3.3.13x: Modalitetsskala over Retningsorientering

I denne sammenhæng beskriver jeg foreløbig næsten udelukkende modaliteten i levende billeder som et fænomen, der er adskilt fra modaliteten i lyden, men jeg mener, at modaliteten er et udtalt intermodalt fænomen, hvor de forskellige realiserede/instantierede modalitetesmarkører indvirker på hinanden på komplekse måder. Lydsporets forskellige instantierede modes kan således have indflydelse på modaliteten i de levende billeder, lige så vel som de levende billeders instantierede modes kan have indflydelse på modaliteten i lyden, og til sammen giver de forskellige modalitetesmarkører en overordnet modalitetsprofil for den samlede audiovisuelle modalitet i det semiotiske produkt. Det er kombinationen af modaliteten fra de forskellige instantierede modes, som tilsammen skaber den samlede overordnede modalitet i kommunikationen. Således vil et levende billede med forholdsvis høj modalitet med tilhørende lyd med meget lav modalitet, såsom stærkt forvrænget lyd, opfattes som spændingsfyldt og måske uhyggeligt på grund af denne kontrast, og derved er den samlede modalitet typisk lavere end modaliteten i billedet og lyden hver for sig i kraft af selve diskrepansen. Diskrepans mellem de forskellige auditive og visuelle systemer i bred forstand skaber i det hele taget ofte lav modalitet, idet spændingen mellem de modstridende valg øger opmærksomheden på selve formen. For eksempel kan en visuel Fjern af en talende person, kombineret med en auditiv Nær skabe en spænding, som kan beskrive en form for spændingsfyldt tilstand, men også kan være et audiovisuelt setup, som forløses i et payoff i form af et klip til en nær beskæring. Dynamikken mellem forskellige instantierede modalitetsprofiler og den samlede overordnede modalitetsprofil, som de skaber sammen i levende billeder med lyd, er et stort og væsentligt område for fremtidig forskning.

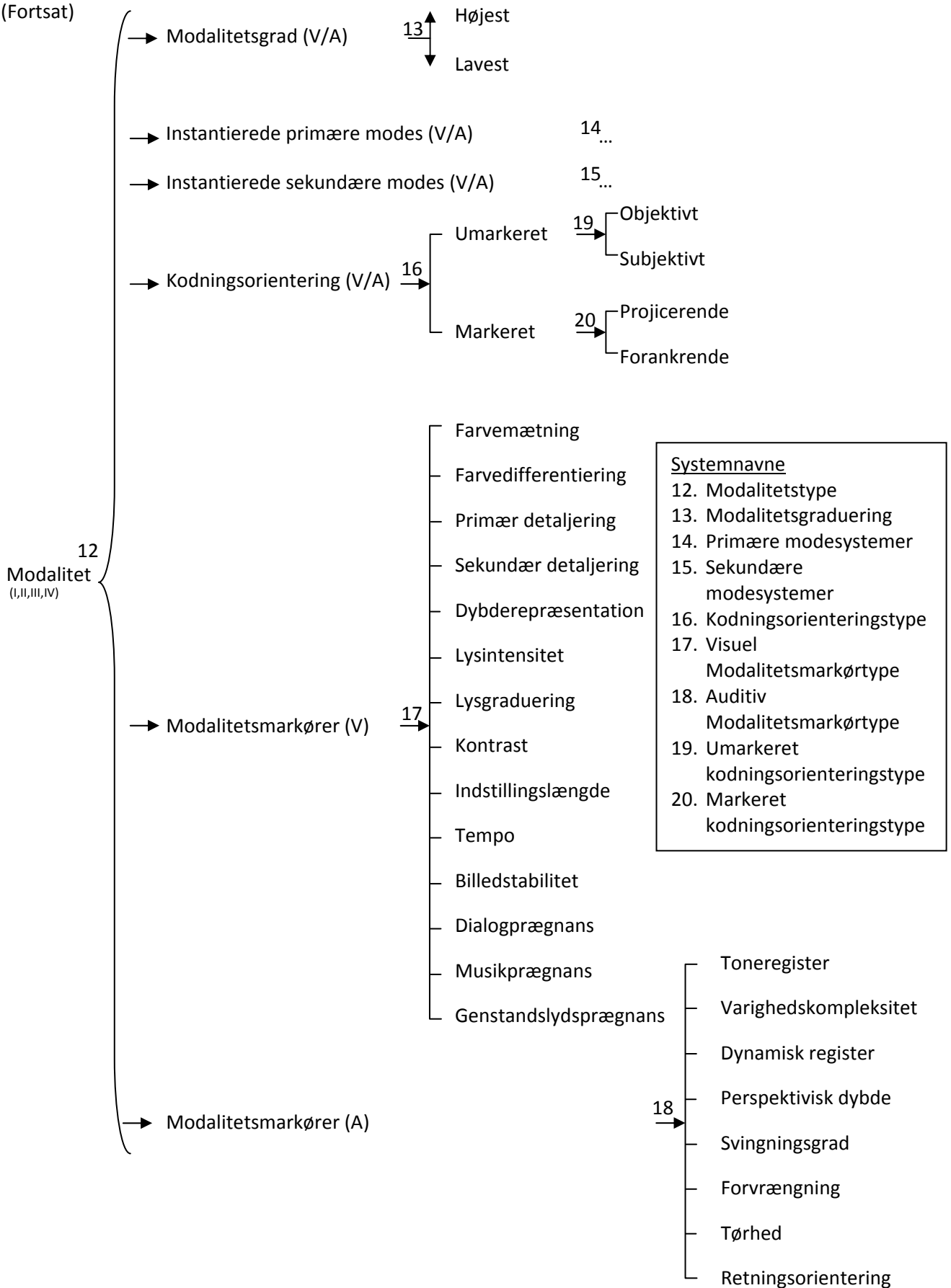
3.3.14 Afrunding

Det viste sig også muligt at foretage en foreløbig systemisk deskription af det interpersonelle leksikogrammatisk potentiale i levende billeder. I forlængelse af diskussionen af de hidtidige socialesemiotiske multimodale teorier præsenterer jeg et nyt foreløbigt forslag til en udfoldet grundlæggende deskription, som i detaljering og specificering viser, at det interpersonelle leksikogrammatisk potentiale for levende billeder lader sig beskrive systemisk. Det foreløbige samlede netværk over den leksikogrammatisk interpersonelle betydning i levende billeder ser således ud:

Figur 3.3.14: Tentativt netværk over Interpersonel betydning på Leksikogrammatisk stratum. Fælles indgangsbetingelse systemerne er *Indstilling*.



(Fortsat)



3.4 Delkonklusion

Det er inden for beskrivelsen, at det socialesemiotiske multimodale paradigme endnu er mindst udfoldet, og jeg undersøger derfor, om der er mulighed for at råde bod på dette ved at udfolde et mere fyldestgørende systemnetværk, der er baseret på en kritisk gennemgang af teoriernes beskrivelse af forskellige systemer. Resultatet bliver ikke en færdig beskrivelse af betydningspotentialer for levende billeder, men dog et bud på en mere udfoldet version. Beskrivelsen i denne del af afhandlingen er fremkommet som en konstant pendulering mellem grundlæggende teorier, hidtidige tilgange til levende billeder, egne teser og afprøvning på eksempler på levende billeder. Denne proces har slebet en beskrivelse til, som til trods for, at den hverken er fuldstændig eller endelig, tegner et tydeligt billede af et leksikogrammatisk betydningspotentialer for levende billeder. Dette billede ses i afslutningerne på de tre foregående kapitler (3.1, 3.2 og 3.3) i form af systemnetværkene. Beskrivelsen af de levende billeders leksikogrammatiske betydningspotentialer vises således mulig gennem de enkelte kapitlers foreløbige resultater.

I kapitel 3.1 *Ideationel betydning i levende billeder* undersøges det, om det leksikogrammatiske potentialer for den ideationelle betydning i levende billeder lader sig beskrive systemisk. Dette gøres med udgangspunkt i en udfoldet diskussion af de hidtidige teorier om visuel socialesemiotik og multimodalitet. Jeg præsenterer en ny grundlæggende inddeling i *Eksistentielle*, *Aktionelle* og *Relationelle processer* under den eksperimentielle metafunktion.

De *eksistentielle processer* vedrører selve partipanternes grundlæggende tilstedeværelse i de levende billeder. I de *aktionelle processer*, udfører partipanter handlinger af enten fysisk materiel karakter, hvor omgivelserne forandres som følge af handlingen, eller adfærdsmæssig karakter, hvor partipanten udtrykker sansning, tanker eller følelser i *mentale processer* eller udtrykker sig i kommunikativt *ekspressive processer*. *Relationelle processer* er forskellige former for betydning, som tillægges partipanter i de levende billeder. *Klassificerende* betydning er markeringen af en partipants tilhørsforhold til en gruppe, hvilket kan være enten *direkte* eller *indirekte* markeret. *Attributive relationelle processer* er den betydning, som

tilføres en participant gennem tilføjede egenskaber eller elementer. *Intensive* attributive processer ses, når en participant tilføres betydning i kraft af egne visuelle fysiske egenskaber (for eksempel høj eller bleg), *Possessive attributive processer* ses, når tilføjede elementer tilfører betydning (for eksempel tøjstil), og *Omstændighedsmæssige attributive processer* ses når omgivelserne tilfører betydning til en participant (for eksempel på et værtshus eller bag rattet i en lastbil). *Refererende relationelle processer* kendetegnes ved, at en participants (Figur eller Gruppens) egenskaber refererer til noget uden for billedets univers. Dette kan være *Identificerende* i genkendelige partcipanter (for eksempel en kendt person), *Typificerende* i reference til en generel type (for eksempel arketyper) eller *Symbolsk*, når der refereres til symbolske figurer (for eksempel fredsduen).

Jeg udfolder som noget nyt et første forslag til en deskription af den Logiske meta-funktions leksikogrammatiske betydningspotentiale. Den grundlæggende inddeling er *Interdependens*, som er hierarkiseringen mellem processer og *Logikosemantisk relation*, der beskriver den logiske relation mellem processerne. Under Interdependens opererer jeg med to grundlæggende hierarkiseringer af processer, hvor den ene er et *Vertikalt hierarki* af enten ligeværdige (*Paratakse*) eller ikke-ligeværdige (*Hypotakse*) processer, er den anden et *Horisontalt hierarki* mellem processerne i forhold til den temporale progression. Den logikosemantiske relation inddeler jeg i *Fusion*, *Ekspansion* og *Projektion*. Fusion er sammensmeltning af underordnede processer til samlede overordnede processer, Ekspansion beskriver relationen mellem processer, som tilføjer betydning til hinanden gennem *Mønster*, *Kausalitet* eller *Omstændighed*, og der er tale om Projektion, når en participant enten sanser og tænker (*Mental*) eller udtrykker sig (*Ekspressiv*).

Med afhandlingens foreløbige deskription af levende billeders eksperientielle og logiske leksikogrammatiske betydningspotentiale er vejen banet for fortsat deskription og deraf følgende tekstnære teorifunderede analyser af den ideationelle betydning.

Kapitel 3.2 *Tekstuel betydning i levende billeder* undersøger herefter, om det leksikogrammatiske potentiale for den tekstuelle betydning i levende billeder også lader sig beskrive systemisk. Udgangspunktet er en udfoldet diskussion af de hidtidige teorier om visuel socialemiotik og multimodalitet, hvilket fører til et forslag til en ny udfoldet foreløbig deskription af det tekstuelle leksikogrammatiske betydningspotentiale. Jeg foreslår en grundlæggende inddeling i seks overordnede systemer

Dimensionsforhold, Orientering, Mønsterstruktur, Saliens, Informationsstruktur og Kohæsion.

Dimensionsforhold er beskrivelsen af den overordnede ramme på det levende billede, hvilket i første omgang er et spørgsmål, om rammen er rektangulær eller ej, og dernæst hvilken relation der er mellem siderne på den rektangulære ramme, henholdsvis hvilken ikke-rektangulær rammefacon der er tale om. *Orientering* er beskrivelsen af elementers grundlæggende orientering i forhold til rammen, hvilket vil sige, om de er mere eller mindre *Horizontalt*, *Diagonalt* eller *Vertikalt* orienteret. *Mønsterstruktur* beskriver strukturer opstået af lighedsmæssig (*Rim*) eller rytmisk (*Rytme*) repetition i billedet eller lyden. Jeg opregner følgende typer visuelle Rim: *Farverim*, *Lysintensitetsrim*, *Formrim* og *Procesrim*. Hertil skitserer jeg fire auditive Rim: *Lydrepetition*, *Melodimotiver*, *Klanglig Lighed* og *Rytmisk Lighed*. Rytme inddeles i *Matrix*, som er den spatiale rytme i elementers placering i billedfladen og *Frekvens*, som er den temporale rytme i forskellige former for fremhævede elementer og hændelser.

Saliens er den relative vægtning af elementer i de levende billeder, hvilket overordnet set vil sige den relative fremhævning gennem forskellige former for kontrast. Ved hjælp af saliens udpeges bestemte elementer således som fremhævede i forhold til andre. Jeg præsenterer 21 forskellige former for visuel og auditiv kontrast i forbindelse med levende billeder, som alle har indflydelse på det overordnede salienshierarki i billede og lyd. For eksempel er kontrast gennem forandring (*Alternationskontrast*), handling (*Ideationel kontrast*), udpegning (*Udpegningskontrast*), genblik (*Interpersonel kontrast*), lydkaraktistik (*Nærværskontrast*) eller samspil mellem lyd og billedmæssige systemer (*Synergisk kontrast*).

Informationsstruktur er beskrivelsen af elementers placering i fladen i forhold til den vandrette og den lodrette akse, og jeg inddeler således i *Horisontal informationsstruktur* og *Vertikal informationsstruktur*. Den horisontale informationsstruktur er elementers relative placering langs et strukturelt forløb gående fra *Venstre* over *Centralt* til *Højre*, som bygger på en slags kvasitemporal strøm gående mod højre i billedrammen i vestlig kontekst. Lyd knytter sig i relation til levende billeder til dette "forløb" i et kontinuum fra venstre mod højre. Tilsvarende er den vertikale informationsstruktur et kontinuum gående fra *Oppe* over *Centralt* til *Nede*, hvor der også realiseres en form for iboende kvasitemporalt strukturelt forløb, men også samtidig

en strukturel "over-underordnethed". Elementer tilskrives dermed strukturel betydning ud fra deres relative horisontale og vertikale placering.

Kohæsion er beskrivelsen af realiseringen af sammenhæng mellem indstillinger, og jeg beskriver her de overordnede systemer *Linking*, *Overgangsformer*, *Bro*, *Kontinuitet* og *Mønsterkohæsion*. *Linking* er de fire grundlæggende måder multimodale elementer ifølge van Leeuwen kan relatere sig til hinanden. Der er tale om overblik og detaljekendskab (*Elaboration*), tidsmæssig narrativ sammenhæng (*Temporal ekstension*), rumlig narrativ sammenhæng (*Spatial ekstension*) og argumentatorisk sammenhæng (*Logisk ekstension*). *Overgangsformerne* er rent strukturelle typer af overgang mellem indstillinger, og jeg opregner her *Klip*, *Dissolvering* og *Transitorisk effekt*. *Kontinuitet* er sammenhæng gennem overensstemmelse mellem først og fremmest processuel orientering i billedet (*Vektorkongruens*). *Mønsterkohæsion* er beskrivelsen af, når *Rytmer* eller *Rim* fortsættes eller gentages på i flere indstillinger, hvorved sammenhængen opstår ud af en form for strukturelt forløb, som oprettes på tværs af overgangen.

Med denne foreløbige beskrivelse af levende billeders leksikogrammatisk tekstuelle betydningspotentiale er vejen foreløbig også banet for fortsat tekstuel beskrivelse og deraf følgende tekstnære teorifunderede analyser af den tekstuelle betydning.

3.3 Interpersonel betydning i levende billeder undersøger, om det leksikogrammatisk tekstuelle potentiale for den interpersonelle betydning i levende billeder lader sig beskrive systemisk. Kapitlet tager afsæt i udfoldet diskussion af de hidtidige teorier om visuel socialemiotik og multimodalitet. Jeg præsenterer i forlængelse heraf en ny grundlæggende inddeling i *Modtagerposition* og *Modalitet*.

Modtagerposition er det overordnede system for den interpersonelle placering af modtageren i forhold til motivet i det levende billede. I forlængelse af diskussion og kritik af de hidtidige teorier om visuel socialemiotik og multimodalitet præsenteres Forståelse, som er baseret på en struktur af syv modtagerpositionelle systemer, kaldet *Kontakt*, *Modtagerkarakter*, *Dybde*, *Distansiv modtagerposition*, *Horisontal modtagerposition*, *Vertikal modtagerposition* og *Lateral modtagerposition*.

Kontakt er systemet for den valgte henvendelsesform, hvilket kan være *Direkte* i form af et udtrykt genblik eller *Indirekte*, når der ikke er udtrykt genblik. *Modtagerkarakter* er systemet for karakteren af det blik, som modtageren tilbydes, hvilket kan

være enten observerende (*Objektiveret*), eller set gennem en participants projicerede blik (*Subjektiveret*). Systemet *Dybde* beskriver, om det levende billedes visuelle dybde er udtrykt udelukkende ved overlap (*Aperspektivisk*), som perspektiv (*Perspektivisk*) eller kombinationer af disse (*Kompleks*). Det tilsvarende auditive system beskriver om lydbilledet er bestående af kun et dybdemæssigt lag og stilhed (*Flad*), to eller flere dybdemæssige lag og stilhed (*Dyb*) eller diffus undefinerbar (*Omsluttende*).

Distansiv modtagerposition beskriver den i det levende billede udtrykte afstandsmæssige placering af modtageren i forhold til motivet. Dette system består af et kontinuum fra *Nær* over *Mellem* til *Fjern* distansiv modtagerposition. Kontinuummet beskriver et forløb fra nærstudie af detaljer over fokus på handling til fokus på relationer og omgivelser. De forskellige afstande realiseres blandt andet visuelt af beskæringen og auditivt af volumen og lydkarakteristik. *Horisontal modtagerposition* er systemet for den i det levende billede udtrykte horisontale placering af modtageren i forhold til motivets forside og bagside, hvilket også kaldes vinklen på motivet. Der er tale om et kontinuum, som jeg foreslår inddeles i *Frontal*, *Oblik*, *Profil*, *Bagfra oblik* og *Bagfra*. Dette kontinuum beskriver graden af involvering af modtageren, hvor *Frontal* er maksimal involvering, og *Bagfra* er minimal involvering. *Vertikal modtagerposition* er den i billedet udtrykte vertikale placering af modtageren i forhold til motivet, hvilket også kan kaldes højden. Den vertikale modtagerposition udtrykkes også i et kontinuum, som i denne sammenhæng går fra højeste placering af modtageren (*Dominerende*) over midten (*Øjenhøjde*) til laveste modtagerposition (*Domineret*). Dette kontinuum placerer modtageren i et relativt dominansforhold til motivet, hvor *Øjenhøjde* kan siges at udtrykke en form for visuel ligeværdighed. *Lateral modtagerposition* er den i billedet udtrykte laterale placering af modtageren, hvilket også kan kaldes balancen. Den laterale modtagerposition foreslår jeg beskrevet som et kontinuum inddelt i *Vater*, *Skrået*, *På siden*, *Skrået På Hovedet* og *På Hovedet*. *Vater* beskriver en vinkel, hvor modtagerpositionen er vinkelret på horisontlinjen, og derfra en gradvis øget væltet modtagerposition med øget udtrykt ubalance eller dynamik til følge.

Modalitet er den tone eller subjektive farvning af det repræsenterede, som udtrykkes i billedet. Populært sagt kan dette opfattes som det overordnede system for placering af afsenderen i forhold til det levende billede. Jeg præsenterer, på basis af diskussion og kritik af de hidtidige teorier om visuel socialsemiotik og multimodalitet,

fem overordnede systemer, kaldet *Modalitetsgrad*, *Instantierede Primære Modes*, *Instantierede Sekundære Modes*, *Kodningsorientering* og *Modalitetsmarkører*.

Jeg foreslår en ny struktur under Kodningsorientering, der er baseret på samspillet mellem de valgte Instantierede primære modes og de Instantierede sekundære modes. Disse sætter tilsammen rammen (Kodningsorientering) for betydningen af de enkelte modalitetsprofiler. Hvis kodningsprofilen ikke afviger fra den forventede under en given kodningsorientering, er der høj modalitet (Modalitetsgrad), og hvis den afviger, er der lav modalitet. Dermed er modalitet den sandhedsværdi eller virkelighedsgrad, som udtrykkes om billedet i forhold til forventningerne. Jeg foreslår en grundlæggende sondring mellem *Umarkeret* kodningsorientering, som er et kontinuum fra *Objektivt* fremstillet til *Subjektivt* fremstillet, og *Markeret* kodningsorientering, som kan være enten *Projicerende* eller *Forankrende*. *Projicerende modalitet* ses når de modalitetsprofilen signalerer en form for projektion af en participants sansninger (*Perception*), tanker (*Kognition*) eller udtryk (*Ekspression*) inden for en given kodningsorientering. *Forankrende modalitet* er, når modalitetsprofilen for eksempel giver en tidsmæssig (*Temporal*) eller stedsmæssig (*Spatial*) forankring af indholdet, hvilket både kan være i forhold til narrationens interne tid og rum, men også i forhold til historisk tid (sorthvid for fortid) og virkelige lokaliteter (Eiffeltårnet for Paris). Modalitetsprofilen opstår ud af valg på en række modalitets-skalaer, hvor jeg i denne sammenhæng opregner 15 visuelle og 8 auditive i forbindelse med levende billeder. Skalaerne beskriver blandt andet valg i lys, farve, detaljering, kontrast, tempo, stabilitet, vægtning af lydelementer, tonespænd, dynamisk spænd, forvrængningsgrad og lydmæssig tørhed.

Med denne foreløbige beskrivelse af levende billeders leksikogrammatisk interpersonelle betydningspotentiale er vejen også banet for fortsat interpersonel beskrivelse og deraf følgende tekstnære teorifunderede analyser af den interpersonelle betydning.

Det viste sig således muligt at foretage en udfoldet tentativ beskrivelse af de levende billeders samlede leksikogrammatisk betydningspotentiale.

4 Afslutning

4.1 Afslutning

Afhandlingen undersøger, om det socialesemiotiske multimodale paradigme har teoretisk og deskriptiv anvendelighed i forhold til levende billeder. Derfor når afhandlingen frem til både teoretiske delkonklusioner og deskriptive delkonklusioner inden en endelig konklusion og perspektivering.

4.1.1 Teoretiske delkonklusioner

I teoridelen undersøges og diskuteres det teoretiske ophav i Systemisk Funktionel Lingvistik, den visuelle socialesemiotiks første pionerfærd ind i andre semiotiske systemer end de lingvistiske, multimodal socialesemiotik og levende billeder som teoretisk felt. Denne anden del besvarer således afhandlingens tre første delspørgsmål:

- *Hvordan fungerer de grundlæggende teorier fra systemisk funktionel lingvistik som udgangspunkt for forståelse af levende billeder?*
- *Hvad bibringer de hidtidige appliceringer af teorien inden for visuel socialesemiotik til et fundament for en socialesemiotisk teori om levende billeder?*
- *Hvilke teoretiske implikationer har en multimodal forståelse af levende billeder?*

Dette besvares over fem kapitler med hver sit fokus:

I kapitlet 2.1 *Socialesemiotik og Systemisk Funktionel Lingvistik* præsenteres og diskuteres den systemisk funktionelle lingvistik som forståelsesramme for den videre udvikling af paradigmet. Der fremhæves en række teoretiske begreber, som har central betydning for den visuelle socialesemiotik og multimodal socialesemiotik, herunder blandt andet sproget som ressource, kontekstforankring, stratificering, meta-funktionalitet, det tredobbelte perspektiv og rangsegmentering. Kapitlet definerer denne afhandlings undersøgelsesfelt som værende udsprunget fra den systemisk funktionelle lingvistik i de to visuelle socialesemiotiske retninger, som repræsenteres ved henholdsvis O'Toole og Kress og van Leeuwen.

Kapitel 2.2 *Visuel socialsemiotik* diskuterer de første visuelle socialsemiotiske teorier, som har været grundlæggende for den videre udvikling af det socialsemiotiske paradigme frem mod den multimodale socialsemiotik. De grundlæggende teoretiske antagelser og videreførelsen af Hallidays kommunikationssyn hos O'Toole (1994) samt Kress og van Leeuwen (1996) står stadig som de væsentligste og mest refererede og diskuterede teorier om visuel kommunikation inden for det socialsemiotiske paradigme. Kress og van Leeuwen er til dato de eneste, som har forsøgt at skitsere en samlet deskription af billeders leksikogrammatiske betydningspotentiale, hvorfor deres visuelle systemer endnu er udgangspunktet for størsteparten af nyere forskning. Kress og van Leeuwen kan kritiseres for at forsøge at beskrive visuel kommunikation som et samlet overordnet mode frem for som en længere række meget forskelligartede modes, sådan som den multimodale socialsemiotik diskuterer det.

Det multimodale socialsemiotiske paradigme præsenteres og diskuteres i 2.3 *Multimodal teori*. Den visuelle socialsemiotik og siden den multimodale teori har lagt stor vægt på at fremme visuel kommunikations position i forskning, og at argumentere for, at enhver form for kommunikation er multimodal. Multimodal forskning er i dag en anerkendt retning inden for det socialsemiotiske forskningsmiljø, hvorfor tendenserne til opposition mod lingvistikens verbalsproglige fokusering, som har præget multimodalitetsteoriens første år, forekommer futile. Blandt de væsentlige emner fra multimodal teori, som behandles i dette afsnit er terminologi, definitioner, monomodalitet i forhold til multimodalitet, det multimodale kommunikationsperspektiv, multimodal grammatik, Kress og van Leeuwens firedobbelte artikulation og ressourceintegration. Kapitlet tegner et billede af et helt ungt forskningsparadigme, som først for alvor er ved at etablere sig, hvorfor en lang række teoretiske og deskriptive problemstillinger endnu diskuteres. Mange forskere med forskellige tilgange indskrives sig under paradigmet, ud fra en interesse for at analysere kompleks kommunikation, men uden at forholde sig til de (endnu uafklarede) centrale teoretiske problemstillinger inden for det unge paradigme. Derfor forsøger jeg at beskrive de hidtidige teoretiske antagelser i paradigmet som et samlet teoretisk syn, inden jeg i det næste kapitel diskuterer, hvilke fremtidige teoretiske konsekvenser disse teoretiske landvindinger kan medføre.

I 2.4 *Nye teoretiske implikationer af multimodalitet* tegnes (et udkast til) et billede af den fremtidige udvikling inden for multimodal teori ud fra en fortsættelse af den

retning, som teorien har bevæget sig hidtil. Jeg foreslår en afklaring af kommunikationssituationen, hvor der sættes skarpere skel mellem teksten og den kommunikative situation, den er indlejret i. I forhold til den enkelte kommunikative ytring sonderer jeg således mellem selve de situationelt kontekstuelle instanser *afsender* og *modtager*, og de i teksten konstruerede *indskrevne afsendere* og *indskrevne modtagere*. Jeg diskuterer, hvorledes et fokus på sanseintegration og synæstesi muligvis kan være indgang til afklaring af samspillet mellem modes i kommunikationen. I forlængelse heraf foreslår jeg en mere eksplicit afklaring af divergensen mellem afsendersemiosis og modtagersemiosis, og herunder hvorledes bestemte stimuli i en persons ambiente omgivelser opfattes som tilhørende et semiotisk produkt (tekst). Afsender og modtager medregner således ikke nødvendigvis det samme til teksten. Dernæst argumenterer jeg for, at et afsæt i den indbyrdes hierarkisering mellem stimuli kan føre til en hierarkisering af de modes, som er involveret i en kommunikationssituation. Jeg foreslår en foreløbig inddeling i de overordnede *grundlæggende modes*, og de to former for underordnede modes *indlejrede* og *repræsenterede modes*. Samspillet mellem modes i den overordnede betydningsdannelse diskuteres, og jeg foreslår en ny opfattelse af multimodal instantiering, hvor potentialet ikke er organiseret i prædefinerede modes, men eksisterer som de samlede mulige multimodale ressourcer for betydningsdannelse. I den konkrete kommunikationssituation instantieres det endelige instantierede mode, og ud af den samlede instantiering i en given kultur opstår typiske grupperinger af instantierede ressourcer, som jeg kalder mode-registre. Dermed foreslår jeg en anden forståelse af modes, som lokalt instantierede ressourcer, hvor mode-registre, som er det nærmest sammenlignelige med den hidtidige definition af modes, frem for at være prædefinerede (formmæssige) størrelser, er opstået ud af eksempler på lignende anvendelse i utallige sammenhænge inden for en given kultur. I det efterfølgende argumenterer jeg for, hvorledes Kress og van Leeuwens firedobbelte artikulation er mere sammenlignelig med Hallidays stratificering end de selv lægger op til. Jeg præsenterer i forlængelse af dette en skærpet udlægning af den multimodale stratificering, som er direkte forankret i både Halliday og Kress og van Leeuwen. Afslutningsvis præsenterer jeg et nyt overblik over de multimodale socialsemiotiske grundantagelser, som forener den firedelte stratifikation med den nye multimodale instantiering.

Kapitel 2.5 *Levende billeder* behandler levende billeder som teknologisk og teoretisk felt. I kapitlet diskuteres en definition af det levende billede og herunder det grundlæggende potentiale for forandringer over tid, hvilket jeg benævner alternationer. Det diskuteres, hvordan den teknologiske innovation og den tilsvarende

semiotiske innovation er to indbyrdes forbundne sider af den samme udvikling. I kapitlet placeres en mulig multimodal socialemiotisk tilgang til levende billeder i forhold til tidligere teori. Multimodal socialemiotik ligger tættest på de teorier, som har anskuet levende billeder som en form for sprog, og længst fra de forskellige realistiske traditioner, fordi socialemiotikken anskuer det kommunikative produkt som ny virkelighed. Multimodal socialemiotik er først og fremmest især beslægtet med filmsemiotikken, som ser levende billeder i film som både kunst og sprog. Forskellen er blot, at hvor filmsemiotikken primært fokuserer på strukturelle relationer mellem indstillinger og mere overordnede narrative strukturer, vil en socialemiotisk tilgang have en ambition om også at beskrive betydningsdannelsen i den vertikale dynamik inden for den enkelte indstilling. Kapitlet rummer en diskussion af lydens relation til de levende billeder, som belyser, hvorledes lydens rolle kan skifte fra den ene instancering til den næste, og det er den diskursive brug, som afgør betydningen. Kapitlet præsenterer og diskuterer de hidtil ganske få eksempler på multimodale socialemiotiske teoretikere, som fokuserer på levende billeder, og slutter med en diskussion af segmenteringen af levende billeder, som munder ud i forslaget til en dobbelt segmentering af levende billeder, der både tager højde for den horisontale og den vertikale dynamik. Jeg kalder disse to former for segmentering for *temporal segmentering* og *rangsegmentering*, og fremhæver hvordan multimodal socialemiotik først og fremmest bibringer væsentligt nyt i rangsegmenteringen i det analytiske "close-up".

4.1.2 Deskriptive delkonklusioner

I deskriptionsdelen diskuteres muligheden for deskription af levende billeders leksikogrammatisk betydningspotentialer. Dette gøres med afsæt i den hidtidige deskription af stillbilleder i den visuelle socialemiotik og de teoretiske multimodale overvejelser om levende billeder. Jeg præsenterer som følge heraf mit tentative forslag til den første udfoldede systemiske deskription af levende billeders leksikogrammatisk betydningspotentialer for de tre overordnede typer betydning. Denne tredje del besvarer således afhandlingens tre sidste delspørgsmål:

- *Hvilke ideationelle systemer kan udfoldes i en multimodal socialemiotisk deskription af levende billeder?*

- *Hvilke tekstuelle systemer kan udfoldes i en multimodal socialsemiotisk deskription af levende billeder?*
- *Hvilke interpersonelle systemer kan udfoldes i en multimodal socialsemiotisk deskription af levende billeder?*

Dette besvares i tre separate kapitler:

Kapitel 3.1 *Ideationel betydning i levende billeder* behandler den ideationelle betydning i levende billeder. Afsættet er Systemisk Funktionelle Lingvistik's deskription af den ideationelle betydning, og herfra foretages en diskussion og kritik af de hidtidige appliceringer af den lingvistiske teori på visuel kommunikation. Kritikken fører til et forslag til en beskrivelse af det ideationelle leksikogrammatiske betydningspotentiale for levende billeder, som trækker på diskussionerne af den hidtidige teori, men som i høj grad er en ny tilgang.

O'Tooles kritiseres blandt andet for udelukkende at behandle processuelle relationer under gruppeniveauet, mens O'Halloran tilsvarende kritiseres for at behandle disse som et udelukkende figurmæssigt anliggende. Jeg argumenterer for, at disse distinktioner er uhensigtsmæssige, eftersom processuelle relationer kan foregå på både figurniveau og gruppeniveau samt mellem disse. O'Halloran kritiseres i kapitlet endvidere for at være for direkte inspireret af Bordwells kategorier samt ikke mindst den filmtekniske terminologi, hvorved fokus bliver på det praktisk-tekniske potentiale frem for det semiotiske potentiale, som typisk vægtes i det socialsemiotiske paradigme.

Grundlæggende argumenterer jeg for hensigtsmæssigheden af at operere med *Participanter, Processer og Omstændigheder* tilsvarende verbalsproget og de hidtidige tilgange, men jeg når frem til at præsentere en lidt anderledes forståelse af disse i forhold til de enkelte processtyper. Jeg introducerer i forlængelse heraf blandt andet begrebet *Procesfusion*, som sker, når en række processer arbejder sammen i en fælles overordnet proces. Kress og van Leeuwens overordnede distinktion mellem narrative og konceptuelle processer diskuteres i relation til levende billeder, og herunder kritiseres deres vægtning af vektorer som realiseringen af en proces. Jeg foreslår blandt andet en adskillelse af det perceptive aspekt og det behaviorale aspekt i Kress og van Leeuwens reaktionsprocesser, for eksempel således, at det, at

en person ser på noget, adskilles fra de eventuelle følelsesmæssige reaktioner på det set. Et andet eksempel er taleprocesser, som hos Kress og van Leeuwen realiseres af talebobler, hvilket jeg foreslår anskuet anderledes i forhold til levende billeder, hvor relationen mellem mundbevægelserne og den synkroniserede lyd realiserer en fælles taleproces. Jeg foreslår i kapitlet en grundlæggende inddeling i *Eksistentielle*, *Aktionelle* og *Relationelle processer*.

Eksistentielle processer handler om elementers tilstedeværelse i billedet eller lyd billedet, og opfattes som en helt grundlæggende processtype, idet et element basalt set skal være til stede, før det kan involveres i andre typer processer. Eksistentielle processer er først og fremmest fremtrædende i billeder, hvor der ikke er udtrykt saliente aktionelle eller relationelle processer.

Aktionelle processer kan beskrives som processer, der kræver en form for energi, og disse foreslås inddelt i *Materielle processer* og *Adfærdsprocesser*. *Materielle processer* er udtrykt, hvis der er en *Aktør*, en *Proces* og måske et fakultativt *Mål*, som involveres i en energikrævende proces såsom forskellige bevægelser (*Forandring*), eller hvis noget bærer noget andet (*Opretholdelse*). *Adfærdsprocesser* er knyttet til repræsenterede besjælede væsener, og kan enten være *Mentale* eller *Ekspressive*. *Mentale adfærdsprocesser* ses når en participant (*Udtrykker*) fremstilles (*Adfærd*) som værende sansende (*Perceptive*), tænkende (*Kognitive*) eller følende (*Affektive*). Hvor en bevægelse på Del-niveau (såsom et løftet øjenbryn) opfattes som en materiel proces, kan den fusionere med andre processer (sammenknebne øjne, rynkede bryn, stram mund og hoved på skrå) på Figur-niveau til en fælles overordnet mental adfærdsproces ("ser tvivlende ud"). *Ekspressive adfærdsprocesser* ses når en participants (*Udtrykker*) kommunikative produkt (*Udtrykt*) repræsenteres i det levende billede, hvilket potentielt kan involvere enhver form for kommunikation, men typisk er kropsrelaterede former som for eksempel tale, gestik eller mimik.

Relationelle processer er processer, hvor partcipanter tilføjer information til hinanden på forskellige måder. Jeg foreslår en inddeling i *Klassificerende*, *Attributive* og *Refererende relationelle processer*. *Klassificerende processer* er tilsvarende Kress og van Leeuwens forslag, men jeg vælger at foreslå en underinddeling i *Implicitte* og *EksPLICITte*. *Attributive processer* er tilføring af betydning, og det kan være gennem markerede fysiske egenskaber ved partcipanten selv (*Intensive*), ved tilføjede elementer (*Possessive*) eller fra omgivelserne (*Omstændighedsmæssige*). *Refererende processer* ses, når bestemte egenskaber ved en partcipant referer til noget

uden for billedet, hvilket kan være genkendelighed (*Identificerende*), arketyper (*Typificerende*) eller kendte symbolske figurer (*Symbolske*).

Hallidays Logiske metafunktion har været inspiration for indledende forsøg på at beskrive relationen mellem forskellige processer i stillbilleder (van Leeuwen 2005, Martinec og Salway 2005) og levende billeder (O'Halloran 2004), men jeg finder langt flere logiske mekanismer i spil, end de lægger op til. Derfor foreslår jeg en anden og mere udfoldet beskrivelse af den logiske metafunktion i levende billeder. Afsættet er stadig Hallidays overordnede inddeling *Interdependens* og *Logikosemantisk relation*, men jeg beskriver systemerne *Vertikalt hierarki*, *Horizontalt hierarki*, under førstnævnte og *Fusion*, *Ekspansion*, *Mønster*, *Kausalitet*, *Omstændighed*, *Rim*, *Rytme* samt *Mental* og *Ekspressiv Projektion* under den anden.

Kapitel 3.2 *Tekstuel betydning* udfolder en undersøgelse af det systemiske potentiale af den leksikogrammatisk tekstuelle betydning i levende billeder. Udgangspunktet er først og fremmest en diskussion af de hidtidige socialesemiotiske forsøg på beskrivelse af stillbilleder og levende billeder, og dette fører til et forslag til en ny tentativ beskrivelse af den tekstuelle betydning i levende billeder. Kapitlet består først og fremmest af en diskussion og kritik af Kress og van Leeuwens kompositionelle betydning, som sammenlignes med blandt andre O'Toole, O'Halloran samt Baldry og Thibault.

Jeg foreslår, at Kress og van Leeuwens overordnede kategori Framing opgives, fordi den forsøger at forene gruppering og fremhævelse af elementer i samme system, hvilket jeg argumenterer for er problematisk. Jeg foreslår i stedet med inspiration i Baldry og Thibaults Clustering og O'Tooles Subframing det, jeg kalder *Gruppering*. I forlængelse af O'Halloran foreslår jeg endvidere *Dimensionsformat*, som et overordnet tekstuel system til beskrivelse af de forskellige tekstuelle konsekvenser den overordnede rammes udformning kan have.

Mønsterstruktur er beskrivelsen af de strukturer, som opstår af lighedsmæssig eller rytmisk repetition, hvilket jeg kalder henholdsvis *Rim* og *Rytme*. Jeg skitserer otte forskellige former for visuelle og auditive rim (*Farve*, *Lysintensitet*, *Form*, *Proces*, *Lydrepetition*, *Melodimotiver*, *Klanglig lighed* og *Rytmisk lighed*) og to overordnede former for rytme (*Matrix* og *Frekvens*).

Saliens opfattes i forlængelse af Kress og van Leeuwen som distributionen af den relative visuelle vægtning i de levende billeder. Jeg udfolder dog de hidtidige be-

skrivelser af stillbilleder i tilgangen til levende billeder, og beskriver således 21 forskellige former for overordnet saliensskabende kontrast af både visuel og auditiv karakter. Disse kan både være temporalt organiserede i den horisontale dynamik (for eksempel *Alternationskontrast*) og udtrykt i den vertikale dynamik (for eksempel *Placeringskontrast*).

Informationsstrukturen i den visuelle (og auditive) flade diskuteres med afsæt i en kritik af Kress og van Leeuwens Hallidayinspirerede udlægning af denne. Jeg argumenterer for, at både den horisontale og den vertikale informationsstruktur hos Kress og van Leeuwen er for ideologisk funderet og for fokuseret på den verbal-sproglige læseretning samt på de systemer, som præsenteres hos Halliday (herunder især Given-New-strukturen). I forlængelse heraf foreslår jeg en kontinuumbaseret beskrivelse af elementers relative placering horisontalt og vertikalt, som tilsvarende O'Hallorans "relative position in work/episode" giver mulighed for en mere nuanceret analyse. Herefter diskuteres den auditive informationsstruktur, som realiseres ved blandt andet lydpanorering og lyd-karakteristik, og diskussion relateres til den visuelle informationsstruktur.

Under diskussionen af *kohæsion* overtages van Leeuwens grundlæggende beskrivelse af intersemiotisk sammenkædning af multimodale betydningsenheder på tværs af indstillinger (Information-linking), under termen *Linking*. Dette vil sige en grundlæggende inddeling i *Elaboration* og fire typer *Ekstension*, kaldet *Temporal*, *Spatial* og *Logisk Ekstension*. På denne måde sondres grundlæggende mellem sammenkædning som følge af enten overblik eller detaljefokus samt sammenkædning af tidsmæssig, placeringsmæssig eller argumentatorisk art. Jeg foreslår hertil en beskrivelse af en række yderligere kohæsive strukturer, som forekommer mellem levende billeder. Med inspiration i en diskussion af Zettls forskellige overgangsformer foreslås *Overgangsformer* som audiovisuelt kohæsivt system til markering af sammenhæng i overgangen mellem indstillinger, bestående af *Klip*, *Dissolvering* og *Transitorisk Effekt*. *Kontinuitet* er kohæsion som følge af forskellige konventioner for "neutral" sammenhæng mellem indstillinger, hvilket jeg med afsæt i Bordwell diskuterer overordnet som *Vektorkongruens* og *Rammeafstand*. Jeg beskriver ligeledes hvorledes forskudte overgange mellem lyd og billeder, i det jeg kalder *Lydbroer* og *Billedbroer*, er at betragte som kohæsive mekanismer, som forbinder på tværs af indstillinger. Afslutningsvis præsenterer jeg *Mønsterkohæsion* som kohæsion forårsaget af en fortsættelse af rytme eller rim på tværs af indstillinger, og i forlængelse heraf foreslår jeg syv typer af mønsterkohæsion.

I kapitel 3.3 *Interpersonel betydning* belyses det systemiske potentiale for det leksikogrammatiske interpersonelle betydningspotentiale i levende billeder. I kapitlet kritiseres O'Tooles Modal Function for blandt andet at mangle reel leksikogrammatik, hvorfor afsættet for diskussionerne i dette kapitel først og fremmest bliver Kress og van Leeuwens overordnede tilgang til interpersonel betydning. Den forståelse af interpersonel betydning, som diskussionen fører til, er grundlag for dette kapitels deskription af levende billeder. Jeg foreslår i forlængelse af Kress og van Leeuwen en overordnet inddeling i *Modtagerposition* og *Modalitet*, som er systemerne for det i teksten udtrykte perspektiv på motivet og toningen af dette. *Modtagerposition* inddeles i *Kontakt*, *Modtagerkarakter*, *Dybde*, *Distansiv modtagerposition*, *Horisontal modtagerposition*, *Vertikal modtagerposition* og *Lateral modtagerposition*. *Modalitet* inddeles i *Modalitetsgrad*, *Instantieret primært mode*, *Instantierede sekundære modes*, *Kodningsorientering* og *Modalitetsmarkører*.

Kontakt beskriver hvilken form for visuel "ytringsfunktion", der er tale om, og jeg inddeler i forlængelse af Kress og van Leeuwens Hallidayinspirerede *Demand* og *Offer* i to grundlæggende, nemlig *Direkte* og *Indirekte* kontakt, som realiseres ved at udtrykke genblik eller ej i det levende billede. *Modtagerkarakter* beskriver, hvorvidt den valgte modtagerposition realiserer en objektiv synsvinkel (*Objektiveret*) eller en participants subjektive synsvinkel (*Subjektiveret*).

Under *Dybde* diskuteres den realiserede dybde med udgangspunkt i en kritik af Kress og van Leeuwens udelukkende overordnede inddeling, hvor jeg i stedet foreslår et afsæt i Baldry og Thibaults gruppeforståelse, hvor forskellige perspektiver kan udtrykkes i forskellige dele af billedfladen. Jeg foreslår i forlængelse heraf en grundlæggende inddeling i *Aperspektivisk*, *Perspektivisk* og *Komplekst*, hvor det aperspektiviske er dybde udelukkende udtrykt som overlap, det perspektiviske kan være *Centralperspektivisk*, *Isometrisk* eller *Inverteret*, og *Komplekst* kan være enten *Multiperspektivisk* eller *Komposit* af perspektivisk og aperspektivisk. Den auditive dybde inddeles med inspiration i van Leeuwen overordnet i *Flad*, hvilket svarer til kun et lydniveau og stilhed, *Dyb*, hvilket er flere lyd niveauer og *Omsluttende*, hvilket er diffus lyd, som på forskellige måder synes at omslutte lytteren.

Distansiv modtagerposition er beskæringen af motivet, hvilket realiserer en bestemt afstand til dette, som har forskellig interpersonel betydning. Kress og van Leeuwens Hallidayinspirerede tredeling i *Nær*, *Mellem* og *Fjern* diskuteres, og jeg plæderer i

forlængelse heraf for, at det vil være hensigtsmæssigt at opfatte dette som et kontinuum fra *Nær(mest)* til *Fjern(est)*. Efter en kritik af van Leeuwens inddeling i lyd-mæssige afstand, foreslår jeg også et grundlæggende auditivt distansivt kontinuum gående fra *Nær(mest)* til *Fjern(est)*, hvilket først og fremmest baseres på lyd-karakteristikken.

Horisontal modtagerposition er den horisontale vinkel på motivet set som realisering af graden af modtagerens involvering i billedet. Jeg diskuterer de hidtidige beskrivelser af dette som resultatet af elementers frontalplaner i forhold til forsvindingspunkter i billedet.

Jeg foreslår som resultat af dette, at den horisontale modtagerposition beskrives som et kontinuum gående fra *Frontal* over *Oblik*, *Profil* og *Oblik bagfra* til *Bagfra*, hvor *Frontal* er maksimal involverende og *Bagfra* minimalt involverende. Jeg argumenterer for en opfattelse, hvor kombinationen af flere frontalplaner og forsvindingspunkter i levende billeder kan skabe komplekse forhold under horisontal modtagerposition. Jeg skitserer hertil, som modsætning til van Leeuwens argumentation, muligheden for at realisere en auditiv modtagerposition i kombinationen af stereoperspektiv og lyd-karakteristik.

Vertikal modtagerposition er den vertikale vinkel på motivet, som realiserer det relative dominansforhold i billedet. Jeg diskuterer dette med afsæt i Kress og van Leeuwens udlægning af magtrelationen mellem *represented participants* og *interactive participants*, hvilket tilsvarende den horisontale modtagerposition afgøres ud fra frontalplaner og forsvindingspunkter. Jeg argumenterer for en modificeret forståelse, hvor Modtagerpositionen udtrykkes på et kontinuum fra *Dominerende* over *Øjenhøjde* til *Domineret*. Hvis modtagerpositionen er lavere end motivet, er det en domineret modtagerposition, og hvis den er højere, er det en dominerende modtagerposition.

Lateral modtagerposition er endnu ikke beskrevet i socialesemiotisk sammenhæng, men jeg argumenterer for, at det er en væsentlig interpersonel ressource, som kan realisere forskellige grader af visuel "ubalance" i levende billeder. Systemet beskriver den relative rotation af modtagerpositionen i forhold til motivets horisontlinje. Jeg foreslår et kontinuum gående fra *Vater*, over *Skråt*, måske via *På siden* og *Skråt på hovedet*, til *På hovedet*.

Modalitetsgrad præsenteres i forlængelse af sammenligninger og diskussioner af Baldry og Thibault overfor Kress og van Leeuwen, som realiserer af i hvilken grad billedet (eller dets dele) er modaliseret. Kontinuummet går fra *Høj* modalitet, hvilket vil sige, at billedet fremstår neutralt, ukommenteret og dermed interpersonelt fremstillet som mere sandt, til *Lav* modalitet, hvilket vil sige at billedet fremstår subjektivt, kommenteret og dermed mindre sandt eller virkeligt.

Kodningsorientering diskuteres ligeledes i forhold til hidtidige forskellige udlægninger som modalitetskategorier. Baldry og Thibault kritiseres for principielt kun at operere med en enkelt kategori, som har udgangspunkt i (naturalistisk) perception af virkeligheden. I forhold til dette kritiseres Kress og van Leeuwens fire bredere kategorier (Naturalistisk, Abstrakt, Teknologisk og Sensorisk) for at være problematiske, fordi de reelt ikke er baseret på en multimodal tilgang, men derimod udsprunget i en opfattelse af en form for fælles overordnet visuelt mode. Anvendelsen af modalitetsmarkører og de samlede modalitetsprofiler i forhold til kodningsorientering er hos Kress og van Leeuwens grundlæggende for modalitetsgraden, og denne opfattelse er udgangspunktet i langt de fleste socialsemiotiske og multimodale tilgange til modalitet. I denne afhandling argumenterer jeg for, at tilgangen er givende, men at de fire grundlæggende kodningsorienteringer ikke forekommer optimale i forhold til levende billeder. Jeg foreslår derfor i stedet, at kodningsorienteringen tager udgangspunkt i de instantierede primære og sekundære modes, som dermed bliver styrende for betydningen af de enkelte modalitetsprofiler. Den grundlæggende sondring i kodningsorienteringen er således mellem, om noget er udtrykt som enten *Markeret* eller *Umarkeret*, hvor den umarkerede kan udtrykke forskellige grader af sandheds- eller virkelighedsfremstilling på et kontinuum gående fra *Objektivt* til *Subjektivt*. Markeret kodningsorientering findes, når en indstilling får bestemte funktioner som direkte følge af modalitetsprofilen, hvilket jeg inddeler i *Projicerende* og *Forankrende*. Projicerende modalitet ses, når en indstilling projicerer partipaners mentale eller ekspressive processer, mens Forankrende modalitet er en markering af en temporal eller spatial forankring af billederne. Modalitetsmarkører er de enkelte systemer, hvorunder bestemte valg i samspil med de øvrige valg bestemmer den samlede modalitet. Jeg opregner i denne foreløbige beskrivelse 15 visuelle og 8 auditive modalitetsmarkører i forbindelse med levende billeder. Modalitet er således resultatet af de enkelte valg under modalitetsmarkørerne set som en samlet modalitetsprofil i forhold til kodningsorienteringen i det (eller de) givne instantierede mode(s).

4.1.3 Konklusion

Det viste sig, at det socialesemiotiske paradigme, herunder visuel socialesemiotik og socialesemiotisk multimodalitetsteori, har teoretisk og analytisk potentiale i forhold til levende billeder. Afhandlingen viser, at den socialesemiotiske tilgang kan afdække væsentlige træk ved de forskellige semiotiske systemer, som involveres i levende billeders betydningsdannelse og belyse de indbyrdes relationer mellem systemerne. Det viste sig også muligt at foretage en indledende socialesemiotisk beskrivelse af levende billeders leksikogrammatisk potentiale ud fra en grundlæggende metafunktionel inddeling. Hertil var det muligt at gøre denne beskrivelse detaljeret og specificeret nok til at sandsynliggøre muligheden for mere udførlige beskrivelser af leksikogrammatikken i fremtidig forskning inden for feltet. Det sandsynliggøres dermed også, at den systemisk funktionelle multimodale socialesemiotiske tilgang muliggør et nuanceret og tekstnært teoretisk fundament for analyse, som kan håndtere det komplekse samspil mellem semiotiske systemer i et temporalt forløb. Afhandlingens overordnede konklusion bliver dermed, at:

- **Multimodal socialesemiotik har teoretisk og deskriptiv anvendelighed i forhold til levende billeder.**

Diskussionerne af den socialesemiotiske multimodale teori, som udfoldes i løbet af afhandlingen, viser hvorledes paradigmet tåler kritik og kan udvikles som følge heraf. Dermed kan kritikken i denne afhandling reelt ansues som en forstærkning af paradigmet, netop fordi det lod sig gøre at diskutere det kritisk på dets egne præmisser. Multimodal socialesemiotik er endnu et meget ungt paradigme, og der ligger et stort fremtidigt forskningsmæssigt arbejde i at udvikle teorien, men denne afhandling er med til at vise, at det er en farbar vej.

4.1.4 Afrunding

Selvom afhandlingen viser, hvorledes den socialesemiotiske multimodale tilgang til levende billeder er teoretisk holdbar og deskriptivt frugtbar, viser den også, at der stadig ligger væsentlige udfordringer i fremtiden, både i forhold til levende billeder konkret, og i forhold til paradigmet generelt. Den første udfordring i forlængelse af denne afhandling kan være at videreudvikle deskriptionen af levende billeders betydningspotentialer således, at den kan være fundament for konsistent tekstnær analyse. Næste umiddelbart foreliggende udfordring er således at udvikle en anvendelig og konsistent metodologi, som tillader applikationen af de teoretiske og deskriptive antagelser til tekstanalyse og tekstforfatning i forhold til levende billeder.

Fremtidige diskussioner inden for det socialesemiotiske multimodale paradigme vil blandt andet skulle afklare, hvorledes den teoretiske og deskriptive kompleksitet håndteres metodologisk, så kompleksiteten ikke står i vejen for et reelt analytisk overblik. Den udfoldede multimodale tilgang, hvor betydningen blandt andet ligger i selve de foretagne valg af modes og systemer, kan måske have en så høj grad af kompleksitet, at den er vanskeligt applicerbar. Jeg har argumenteret for en yderligere kompleksitet i modeinstantieringen, hvor det overordnede potentiale er alle de forskellige mulige instantieringer med enhver form og indhold i enhver kommunikativ sammenhæng. Dette kunne opfattes som et nærmest isomorft multimodalt ideal, fordi den udtalte detaljefokusering kunne føre til manglende reduktion mellem verden og teori, men dette er ikke intentionen med teorien. Multimodal teori er langt mere kompleks end hidtidige monomodale tilgange til kommunikation, og den socialesemiotiske multimodale tilgang til kommunikation kan siges at have både sin styrke og sin svaghed i kompleksiteten. Tekstnærhed kan blive styrken, og manglende overblik kan blive svagheden, men arbejdet i afhandlingen tyder på, at det er muligt at opnå en tilfredsstillende balance mellem teoretisk detaljering/specificering og analytisk anvendelighed.

En væsentlig udfordring er, at den multimodale metodologi principielt fordrer kendskab til ethvert semiotisk (sub)system, både de, som er beskrevet, og de utallige, som endnu ikke er. Dette er i sig selv en umulighed, da det svarer til at have specialiseret videnskabelig viden om så forskellige områder som for eksempel proxemik, gestik, mimik, mundaflæsning, verbalsprog, fotografi, arkitektur, design og layout. En mulig løsning kunne være at tage afsæt i de "centrale" semiotiske systemer i et givent mode og lade de øvrige modes fungere som "supplerende" submodes i

forhold til disse. I praksis kan dette blive problematisk, da modes i forlængelse af antagelserne om det multimodale semiotiske potentiale ikke nødvendigvis har unikke betydningselementer, men opstår som konstellationer af systemer fra andre modes. En grundlæggende multimodal forståelse, kombineret med et specialiseret kendskab til et eller flere af de overordnede modes, vil kunne være udgangspunktet for en håndtering af dette problem. Dette er kun muligt, hvis det baseres på en fælles overordnet (multimodal) teoretisk og terminologisk platform for forståelse af kommunikation. Denne platform kan med stor fordel være socialsemiotikken, som i sin grundforståelse i princippet opfatter ethvert semiotisk system som bestående af de samme kommunikative grundbetydninger, men med forskellige realiseringer. Samtidig er den socialsemiotiske tradition som nævnt kendetegnet ved en ambition om udtalt tekstnærhed, hvilket forstærker potentialet for stringent intersemiotisk teoretisering og analyse inden for de enkelte modes og deres kombinationer. En anden praktisk tilgang til at håndtere den teoretiske diversitet kan være, at forskere med forskellige faglige spidskompetencer i forskellige mode-registre arbejder sammen om at belyse et givent instantieret mode. Det socialsemiotiske grundparadigme kan åbne mulighed for direkte samarbejde på tværs af specialiseringerne med fælles teoretisk grundforståelse og komparabel terminologi og metodologi. Den multimodale teoris væsentligste funktion i sådanne samarbejder vil, ud over at danne teoretisk forståelsesramme, være at gribe netop hvordan, der skabes samspil mellem systemer fra de enkelte mode-registre.

Denne afhandling tegner dermed et foreløbigt optimistisk billede af et paradigme i sin vorden. Efterhånden som det multimodale socialsemiotiske paradigme udvikler sig med yderligere teoretisk konsistens, udfoldet deskription af mange modes og en anvendelig metodologi, vil det være en helstøbt tilgang til at håndtere nutidens komplekse former for kommunikation.

Bibliografi

- Agel, Henri (1972): *Filmens æstetik: filmteorier fra stumfilmen til i dag*. Originaltitel: *Esthétique du cinéma*. Oversat af Henrik Brøndsted. København: Andersen/Suenson
- Altman, Rick (1992): *Sound Theory Sound Practice*. London: Routledge 1992
- Andersen og Smedegaard (2005). *Hvad er meningen?* Odense: Syddansk Universitetsforlag
- Andersen, Thomas Hestbæk, Per Holmberg & Eva Maagerø (2008). Nordisk SFL-terminologi. ONLINE (010109).
http://www.sdu.dk/~media/Files/Om_SDU/Institutter/Isk/Forskningsprojekter/SFL/Nordisk_SFLterminologi.ashx
- Arnheim, R. (1933) [1957]. *Film as Art*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press
- Arnheim, R. (1969). *Visual Thinking*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press
- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press
- Baldry, A. P. (Ed.). (2000). *Multimodality and multimediality in the distant learning age*. Compobasso, Compobasso Italy: Palladino Editore
- Baldry, A. P. & C. Taylor (2001). "Computer-assisted text analysis and translation: a functional approach in the analysis and translation of advertising texts". In: Steiner, E. & C. Yallop (Eds.). *Exploring Translation and Multilingual Text Production: Beyond Content*. Berlin: Mouton de Greuter
- Baldry, A. P. & Paul J. Thibault (2006). *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London: Equinox
- Barthes, Roland (1977) *Image, Music, Text*. London. Fontana Press
- Barthes, Roland (1980). "Billedets retorik" I: Bent Fausing & Peter Larsen (red.): *Visuel Kommunikation. Bd. 1*. København: Medusa.
- Barthes, Roland (2000) [1980]: *Camera Lucida*. London: Vintage

- Bell, Philip (2001). "Content Analysis of Visual Images". In: *Handbook of Visual Analysis*. Ed. Theo van Leeuwen & C. White. London: SAGE
- Bell, Philip & M. Milic (2002). "Goffman's gender advertisements revisited: combining gender analysis with semiotic analysis". In: *Visual Communication 1* 2002. London: Sage
- Bernstein, Basil (1990). *Codes, modalities, and the process of reproduction: a model*. In Basil Bernstein: *Class, Codes and Control, Volume IV: The structuring of pedagogic discourse*. London: Routledge
- Bowcher, W. L. & T.D. Royce (Eds.) (2007). *New Directions in the Analysis of Multimodal Discourse*. London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers
- Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge
- Bordwell, David & Kristin Thompson (1994). *Film History an Introduction*. New York: McGraw-Hill 1994
- Brownlow, Kevin (1980). "Silent Films: What Was the Right Speed?". In: *Sight and Sound. Summer 1980*. London: British Film Institute
- Burn, A & D. Parker (2003). "Tiger's Big Plan: Multimodality and the Moving Image". In: Jewitt, Carey & Gunther Kress. *Multimodal Literacy*. New York: Peter Lang Publishing
- Callaghan, J. & E. McDonald (2002). „Expression, content and meaning in language and music: An integrated semiotic analysis“. In P. McKeivitt, S. O'Nuallain, & C. Mulvihill (Eds.), *Language, vision and music – Advances in consciousness research*. Volume 35. Amsterdam: Benjamins.
- Cassidy, Charles, Martin Kaltenbacher & Eija Ventola (2004). *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam: John Benjamins Company
- Chaplin, Sarah & John A. Walker (1997). *Visual Culture*. Manchester: Manchester University Press
- Crow, David (2005). *Saved by the screen*. *Visual Communication* 4(2). London: Sage
- Dohrmann, Jan (2008). *Danskerne sætter rekord i tv-sening*. ONLINE (010109): http://www.dr.dk/OmDR/Nyt_fra_DR/Nyt_fra_DR/2008/10/07134156.htm

- Eisenstein, Sergei M. (1959). *Film form The film sense: Essays in film theory*. Edited and translated by Jay Leyda. New York: Merida Books
- Fairclough, Norman (1989). *Language and Power*. London: Longman
- Fairclough, Norman (1995). *Critical Discourse Analysis*. London: Longman
- Firth, J. R. (1968). "A synopsis of linguistic theory 1930-1955" in F.R. Palmer (ed.) *Selected Papers of J.R. Firth 1952-1959*, London: Longmans
- Frimann, Søren (2004). *Kommunikation – tekst i kontekst. Tekstanalyse med Systemisk Funktionel Lingvistik*. Aalborg : Aalborg Universitetsforlag
- Gibson, James J. (1986). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, NJ and London : Lawrence Erlbaum
- Gombrich, E. (1960). *Art and Illusion*. London : Phaidon Press
- Grodal, Torben Kragh (2000): *Filmoplevelse, En indføring i filmteori*. København: Institut for Film- og Medievidenskab
- Guido, Gianluigi (2001). *The Saliency of Marketing Stimuli: An Incongruity-saliency Hypothesis on Consumer Awareness*. London: Kluwer Academic Publishers
- Hall, Edward (1966): *The Hidden Dimension*. New York: Doubleday
- Halliday, M.A.K. (1978): *Language as Social Semiotics*. London: Edward Arnold
- Halliday, M. A. K. (1985). "Systemic background". In J. D. Benson, & W. S. Greaves, Eds. *Systemic Perspectives on Discourse, Volume 1. Selected Theoretical Papers from the 9th International Systemic Workshop* (pp. 1-15). Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation.
- Halliday, M. A. K (1994). *An Introduction to Functional Grammar*. 2nd Edition. London: Edward Arnold.
- Halliday, M. A. K. & Christian M.I.M. Matthiessen (1997): *Systemic Functional Grammar: A First Step Into the Theory*. Sydney: Macquarie University
- Halliday, M. A. K. (2004). *An Introduction to Functional Grammar* (3rd ed.). London: Arnold

- Halliday, M. A. K. (2005). *On Grammar* SERIES: Volume 1 in the Collected Works of M. A. K. Halliday London: Continuum
- Hodge, R. & G. Kress (1988) *Social Semiotics*. Cambridge: Polity Press
- Holmqvist, K., J. Holsanova & H. Rahm (2006): "Entry points and reading paths on newspaper spreads: comparing a semiotic analysis with eye-tracking measurements". In: *Visual Communication*. Vol. 5(1). London: SAGE Publications
- Hillner, Matthias (2005). "Text in (e)motion". In: *Visual Communication 4(2) 2005*. London: Sage
- Iedema, Rick (2001). "Analysing film and television: a social semiotic account of hospital: an unhealthy business". I Theo van Leeuwen & Carey Jewitt (eds.). *Handbook of Visual Analysis*. London: Sage, 183-204
- Iedema, Rick (2003): "Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice". In *Visual Communication vol. 2(1) 2003*. London: Sage publications
- Itten, J. (2000) [1961]: *Farvekunstens elementer*; Ravensburg: Borgen 2000
- Jewitt, Carey & Theo van Leeuwen (2001). *Handbook of Visual Analysis*. London: Sage
- Jewitt, Carey & Gunther Kress (2003). *Multimodal Literacy*. New York: Peter Lang Publishing
- Jütte, R. (2005). *A History of the Senses. From Sntiquity to Cyberspace*. Cambridge: Polity Press
- Kjørup, Søren (1975). *Filmsemiologi*. København: Berlingske Forlag
- Koffka, Kurt (1935). *Principles of Gestalt Psychology*. London: Lund Humphrie
- Kress, G & Theo van Leeuwen (1996). *Reading Images – The Grammar of Visual Design*. London & New York: Routledge
- Kress, G. & J. Ogborn (1998) 'Modes of Representation and Local Epistemologies: The Presentation of Science in Education', *Subjectivity in the School Curriculum* (Working Paper 2, Institute of Education). London: University of London.

- Kress, G (2000). "Representation, læring og subjektivitet: Et socialsemiotisk perspektiv". Oversat af Henning Silberbrandt. I: Bjerg, Jens. *Pædagogik: En grundbog til et fag*. København: Hans Reitzels Forlag
- Kress, G, C. Jewitt, J. Ogborn & C. Tsatsarelis (2001). *Multimodal Teaching and Learning: The rhetorics of the science classroom*. London: Continuum
- Kress, G & Theo van Leeuwen (2002). "Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour". In: *Visual Communication Vol 1(3)*. London: Sage Publications
- Kress, G. (2003). *Literacy in the new media age*. London: Routledge
- Kress, G & Theo van Leeuwen (2006). *Reading Images – The Grammar of Visual Design*. (2nd ed.). London & New York: Routledge
- Johnson, Mark & George Lakoff (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University Of Chicago Press
- Langkjær, Birger (2000): *Den Lyttende Tilskuer – Perception af lyd og musik i film*. København: Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet
- Larsen, Peter Harms (2003). *De levende billeders Dramaturgi*. Bind 1. København: DR
- Larsen, Peter Harms (2003). *De levende billeders Dramaturgi*. Bind 2. København: DR
- Lazar, Michelle M. (2005). *Feminist Critical Discourse Analysis: Studies In Gender, Power And Ideology*. London: Palgrave Macmillan
- Lemke, Jay (1998). "Multiplying meaning: Visual and verbal semiotics in scientific text. In J. R. Martin & R. Veel (Eds.) *Reading Science: Critical and functional perspectives on discourses of science* (pp. 87-113). London: Routledge
- Lemke, Jay (2000). "Multimedia demands of the scientific curriculum". I: *Linguistics and Education*. 10 (3). London: Elsevier BV.
- Lemke, Jay (2004). *Multimodal Discourse Analysis: Systemic functional perspectives*. London: Continuum.
- Lemke, Jay (2005). "Place, Pace, and Meaning: Multimedia Chronotopes". In: Norris, Sigrid & Jones, Rodney (Eds.), *Discourse in Action: Introduction to Mediated Discourse Analysis*. London: Routledge.

- Lemke, Jay (2006): "Towards Critical Multimedia Literacy: Technology, Research, and Politics". In: McKenna, M., Reinking, D., Labbo, L. & Kieffer, R. Erlbaum (Eds.). *Handbook of Literacy & Technology, Volume II*. London: Routledge
- Lim Fei, V. (2004). "Developing an integrative multi-semiotic model". In: *Multimodal Discourse Analyses, Systemic-Functional Perspectives*. K. O'Halloran (Ed.). London: Continuum
- Lim Fei, V. (2007). "The Visual Semantics Stratum: Making Meaning in Sequential Images". In: T.D. Royce & W. L. Bowcher (Eds.). *New Directions in the Analysis of Multimodal Discourse*. London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers
- Lindebjerg, Michael (2006). *Sådan gør vi – TV2/Nyhederne på optagelse*. Odense: TV2 (Intern)
- Lupton, Ellen (2004). *Thinking with type*. New York: Princeton Architectural Press
- Martinec, Radan & Andrew Salway (2005). *A system for image-text relations in new (and old) media*. In: *Visual Communication Vol 4(3)*. London: Sage
- Matthiessen, Christian (1995): *Lexicogrammatical Cartography: English Systems*. Tokyo: International Language Sciences Publishers.
- Matthiessen, Christian (2007): "The Multimodal Page: A Systemic Functional Exploration". In: Bowcher, Wendy L. & Terry D. Royce (Eds.) *New Directions in the Analysis of Multimodal Discourse*. London: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers.
- McGurk, Harry & John MacDonald (1976). "Hearing lips and seeing voices". *Nature* 264, 746-748. New York: Nature Publishing Group, Macmillan Publishers Limited
- Metz, Christian (1974): *Film language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford: Oxford University Press
- Metz, Christian (1982): *Psychoanalysis and Cinema – The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press
- Muntigl, P. (2003). "Modelling multiple semiotic systems: The case of gesture and speech". In Cassidy, Charles, Martin Kaltenbacher & Eija Ventola (2004). *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam: John Benjamins Company
- Norris, Sigrid (2004). *Analyzing Multimodal Interaction – A methodological framework*. London: Routledge

- Norris, Sigrid & Jones, Rodney (2005). *Discourse in Action: Introduction to Mediated Discourse Analysis*. London: Routledge.
- Nørgaard, N. (2009: fc.). "Multimodality and the Literary Text: Making Sense of Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*" in Page, Ruth (ed.) *New Perspectives on Narrative and Multimodality*. London and New York: Routledge
- O'Toole; Michael (1994). *The Language of Displayed Art*. London: Leicester University Press
- O'Toole; Michael (1999). *Engaging with Art*. (CD-rom). Perth: Murdoch University
- O'Halloran, Kay L (Ed.) (2004). *Multimodal Discourse Analysis*. London & New York: Continuum
- O'Halloran, Kay L (2004b). "Visual semiosis in film". In: O'Halloran, Kay L (Ed.). *Multimodal Discourse Analysis*. London & New York: Continuum
- O'Halloran, Kay (2005). *Mathematical Discourse: language, symbolism and visual images*. London: Continuum
- Rønn, Carsten (2006): *Almen videnskabsteori for professionsuddannelserne – lagtgelse, viden, teori, refleksion*. København: Alinea
- Saint-Martin, F. (1990). *Semiotics of Visual Language*. Indiana: Indiana University Press
- Schafer, Murray (1977): *The Tuning of the World*. Toronto: McClelland and Stewart
- Steiner, Erich, Paul Schmidt and Cornelia Zelinsky-Wibbelt (eds.) (1988): *From Syntax to Semantics: Insights from Machine Translation*. London: Pinter
- Schlain, Leonard (1999). *The Alphabet versus the Goddess: The conflict Between Word and Image*. London: Penguin Books
- Scollon, R & S. W. Scollon (2003). *Discourses in Place: Language in the Material World*. London: Routledge
- Shannon, C. & W. Weaver (1949). *The Mathematical Theory of Communication*. Illinois: University of Illinois Press
- Sonesson, G. (1993). "Pictorial semiotics, gestalt theory, and the ecology of perception". In: *Semiotica* 99 (3/4). Berlin: de Gruyter

- Panofsky, Erwin (1939). "Introductory". In: *Studies in Iconology. Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row
- Pudovkin, V. (1926). *Film Technique and Film Acting*. New York: Bonanza Books
- Thibault, Paul J. (2000). "The multimodal transcription of a television advertisement: theory and practice". I Anthony Baldry (ed.), *Multimodality and Multimediality in the Distant Learning Age*. Campobasso: Palladino Editore
- Thorlacius, Lisbeth (2002): *Visuel kommunikation på websites*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag
- Toolan, Michael (1997). *Language in Literature: An Introduction to Stylistics*. London: Arnold
- Tranum-Jensen, J. (2003). "Sanser" I: *Den Store Danske Encyklopædi*. København Gyldendal 2003
- Tudor, Andrew (1974). *Theories of film*. New York: Viking Press
- van Leeuwen, T. (1996). "Moving English: The Visual Language of Film". In S. Goodman and D. Graddol (eds). *Redesigning English: New Texts, New Identities*. London: Routledge
- van Leeuwen, Theo. (1999) *Speech, Music, Sound*. London: Palgrave MacMillan
- van Leeuwen, Theo (2005). *Introducing Social Semiotics*. London: Routledge
- Vannini, Phillip (2007). "Social Semiotics and Fieldwork: Method and Analytics". In: *Qualitative Inquiry*; 13; 113. London: Sage
- Zettl, Herbert (1990). *Sight Sound Motion – Applied Media Aesthetics*. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company
- Özcan-Viera, E.. (2008): *Product Sounds: Fundamentals & Application*. Delft: Delft University of Technology

Resumé

Afhandlingen undersøger, om det multimodale socialesemiotiske paradigme er anvendeligt i forhold til levende billeder. Dette gøres ved at diskutere paradigmets teoretiske fundament og i forlængelse heraf undersøge, hvorvidt det er muligt at foretage en foreløbig udfoldet beskrivelse af levende billeders grammatiske betydningspotentialer.

Afhandlingens overordnede konklusion er, at multimodal socialesemiotik i høj grad har anvendelighed i forhold til levende billeder. Den socialesemiotiske tilgang kan afdække væsentlige træk ved levende billeder og belyse samspillet mellem de forskellige semiotiske systemer, som involveres i levende billeders betydningsdannelse. Samtidig viser det sig også muligt at foretage en tentativ beskrivelse af levende billeders grammatiske betydningspotentialer ud fra den grundlæggende socialesemiotiske tilgang, hvilket er med til at sandsynliggøre muligheden for fremtidig forskning inden for feltet. Det sandsynliggøres dermed også, at den systemisk funktionelle socialesemiotiske multimodale tilgang muliggør et nuanceret og tekstnært teoretisk fundament for analyse, som kan håndtere det komplekse samspil mellem semiotiske systemer i et temporalt forløb.

Afhandlingens to væsentligste dele *2 Teori* og *3 Deskription*, belyser hver en række centrale delspørgsmål i forhold til den overordnede målsætning.

2 Teori

Multimodal socialesemiotik er endnu et forholdsvist fragmenteret teoretisk felt, men afhandlingen forsøger at samle de overordnede linjer og præsentere det samlede paradigme, det er ved at udvikle sig til. Teoridelen udfolder således over fem kapitler en bevægelse fra det oprindelige lingvistiske ophav (2.1), over den første visuelle teori (2.2) og multimodalitetsteorien (2.3), diskussioner af videre implikationer af den hidtidige teoretiske udvikling (2.4), til en diskussion af dette i forhold til levende billeder (2.5). Delen viser, at det multimodale socialesemiotiske paradigme er baseret på et holdbart teoretisk fundament, som, selvom paradigmet endnu er ungt, og der ligger et nødvendigt arbejde i fortsat udvikling af teorien, er grundlæggende stærkt nok til at kunne bære denne udvikling.

2.1 Socialemiotik og Systemisk Funktionel Lingvistik

Fundamentet for udviklingen af det socialemiotiske paradigme beskrives gennem en diskussion af de overordnede teoretiske antagelser inden for Systemisk Funktionel Lingvistik. En række grundantagelser fra Systemisk Funktionel Lingvistik har fået væsentlig betydning inden for den multimodale teoriudvikling, og blandt disse nævnes: Sproget som ressource, grammatikken som ressourcebeskrivelse, sprogets tredelte (meta)funktionalitet, sprogets kontekstrelation, stratificeringen og segmenteringen i rang.

2.2 Visuel socialemiotik

De første pionerende visuelle socialemiotiske teorier tog udgangspunkt i disse grundantagelser i forhold til stillbilleder, og afhandlingen beskriver, hvorledes visuel socialemiotik fra begyndelsen blandt andet kæmpede med at håndtere kompleksiteten i forsøget på at beskrive al visuel kommunikation som et samlet semiotisk system. Trods vanskeligheder, lykkedes det at skabe anvendelige beskrivelser af det grammatiske betydningspotentiale for visuel kommunikation, som siden har været appliceret i mange forskellige sammenhænge. Disse indledende forsøg på applicering af socialemiotiske teorier på visuel kommunikation diskuteres i afhandlingen som katalysator for den videre udvikling af det socialemiotiske paradigme frem mod den multimodale socialemiotik.

2.3 Multimodal teori

Det multimodale socialemiotiske paradigme præsenteres og diskuteres som et samlet teoretisk syn. Herunder beskrives den multimodale teoris udvikling fra et monomodalt afsæt i lingvistikken, over et polymodalt blik i den visuelle (og auditive) socialemiotik, til et fokus på samspillet mellem semiotiske systemer. I forlængelse heraf diskuteres blandt andet det multimodale kommunikationsperspektiv, grammatikaliseringen af det multimodale betydningspotentiale, Kress og van Leeuwens fire-dobbelt artikulation (2001) samt den allerseneste teoriudvikling hos især Baldry og Thibault (2006). Denne diskussion udløser en undersøgelse og diskussion af, hvilke fremtidige teoretiske konsekvenser, de teoretiske landvindinger kan medføre.

2.4 Nye teoretiske implikationer af multimodalitet

Afhandlingen skitserer en mulig fortsat udvikling inden for multimodal teori, hvor de væsentligste teoretiske implikationer af denne udvikling diskuteres, og der præsenteres forslag til måder at håndtere disse på. Blandt diskuterede emner er opfattelsen

af den multimodale kommunikationssituation samt en grundlæggende forståelse af multimodal betydningsdannelse baseret på indsigter om sanseintegration og synæstesi. Forskellen på ambiente og demarkerede semiotiske stimuli diskuteres i forløbet på at håndtere diskrepansen mellem afsendersemiosis og modtagersemiosis. Hertil skitseres en grundlæggende forståelse af hierarkiseringen mellem forskellige involverede sanser, semiotiske stimuli og modes. Afhandlingen præsenterer ligeledes et forslag til en model, som beskriver en samlet multimodal forståelse af ressourcevalg i relation til form og indhold.

2.5 Levende billeder

Levende billeder diskuteres som både teknisk og teoretisk felt i afhandlingen, og med vægt på muligheden for ændringer over tid (Alternationer) defineres de som dynamiske todimensionelle visuelle semiotiske stimuli udspændt i tid. Den teknologiske og semiotiske udvikling inden for levende billeder beskrives som en fælles interrelateret fylogenetisk progression. Multimodal socialesemiotik placeres i forhold til tidligere teorier om levende billeder, og er blandt andet beslægtet med filmsemiotikken, samt i sin nuværende form kraftig influeret af kognitiv filmteori, gestaltteori og neoformalisme. De hidtil forholdsvis få teoretiske undersøgelser af levende billeder fra et multimodalt perspektiv diskuteres, og det viser sig, at der endnu ikke er udfoldede detaljerede beskrivelser af de levende billeders grammatiske betydningspotentiale. Efterfølgende diskuteres segmentering af levende billeder, hvilket munder ud i et forslag til en dobbelt segmentering efter både rang og temporalitet.

3 Deskription

Deskriptionsdelen viser, at det er muligt at beskrive levende billeders grammatiske betydningspotentiale. Dette gøres med afsæt i en kritisk diskussion af hidtidige beskrivelse af stillbilleder i den visuelle socialesemiotik og de teoretiske multimodale overvejelser om levende billeder. De mere udfoldede beskrivelser af stillbilleders grammatiske betydningspotentiale og de meget få og kortfattede af levende billeder diskuteres, hvilket fører til en ny beskrivelse af levende billeders grammatiske potentiale, som bygger på elementer fra de forskellige hidtidige forslag, men der foreslås i høj grad nye systemer. Afhandlingen præsenterer dermed det første tentative forslag til udfoldet beskrivelse af levende billeders leksikogrammatiske betydningspotentiale. På den måde forsøger afhandlingen at forene det hidtil bedste fra forskellige teoretikere i et nyt udkast til en samlet beskrivelse – set i lyset af de teoretiske diskussioner fra delen før.

3.1 Ideationel betydning

Afhandlingen præsenterer et forslag til en beskrivelse af det grammatiske potentiale for det, der kaldes den ideationelle betydning i levende billeder, hvilket vil sige billedernes referentielle betydning. Dette gøres med udgangspunkt i en udfoldet diskussion og kritik af den måde, hvorpå de hidtidige teorier om visuel socialsemiotik og multimodalitet har håndteret ideationel betydning. Der argumenteres for en ny grundlæggende inddeling i "eksistensprocesser" (Eksistentielle), "handleprocesser" (Aktionelle) og "relaterende processer" (Relationelle) under den eksperientielle metafunktion. Denne inddeling fører til udfoldelsen af en lang række undertyper af processer under de enkelte overordnede, og der præsenteres således foreløbigt mere end 25 forskellige undertyper. Hertil foreslås en første beskrivelse af den logiske metafunksions leksikogrammatiske betydningspotentiale, som rummer den hierarkiske relation mellem processer (Interdependens) og den logiske relation mellem processer (Logikosemantisk relation). Den tentative beskrivelse af det samlede grammatiske potentiale udfoldes og beskrives blandt andet i detaljerede netværk over de mulige valg. Afhandlingens foreløbige beskrivelse af levende billeders eksperientielle og logiske leksikogrammatiske betydningspotentiale viser, at det vil være muligt at beskrive dette potentiale mere udførligt i fremtidig forskning.

3.2 Tekstuel betydning

Der præsenteres endvidere et forslag til en beskrivelse af det grammatiske potentiale for den tekstuelle betydning i levende billeder, hvilket svarer til billedernes strukturelle betydning. Udgangspunktet for dette er en udfoldet diskussion og kritik af de hidtidige teorier om visuel socialsemiotik og multimodalitets tilgang til tekstuel betydning. Der argumenteres for en grundinddeling i Dimensionsforhold, Orientering, Mønsterstruktur, Saliens, Informationsstruktur og Kohæsion. Dimensionsforhold er beskrivelsen af den overordnede ramme på det levende billede, hvilket er grundlæggende for flere af billedets tekstuelle strukturer. Orientering er beskrivelsen af elementers grundlæggende orientering i forhold til rammen, hvilket vil sige, om de er vandrette, lodrette eller skrå. Mønsterstruktur beskriver strukturer opstået af lighedsmæssig (Rim) eller rytmisk (Rytme) repetition i billedet eller lyden. Saliens beskrives som et centralt system for den relative fremhævelse af elementer gennem forskellige former for kontrast i de levende billeder, og der opregnes 21 forskellige visuelle og auditive former for saliensstrukturerende kontrast. Informationsstruktur er beskrivelsen af elementers placering i fladen på den vandrette og den lodrette akse. Kohæsion er beskrivelsen af sammenhæng mellem indstillinger, hvilket der præsenteres en foreløbig inddeling af i fem overordnede typer med 26 underord-

nede systemer. Afhandlingens foreløbige beskrivelse af levende billeders tekstuelle grammatiske betydningspotentiale viser, at der er mulighed for fortsat uddybning af beskrivelsen af dette område.

3.3 Interpersonel betydning

Det interpersonelle grammatiske betydningspotentiale i levende billeder beskrives med udgangspunkt i en udfoldet diskussion og kritik af den hidtidige håndtering af interpersonel betydning inden for visuel socialsemiotik og multimodalitet. Der argumenteres for en grundlæggende inddeling i Modtagerposition og Modalitet. Hvor Modtagerposition er det overordnede system for den interpersonelle placering af modtageren i forhold til motivet i det levende billede, er Modalitet populært sagt det overordnede system for placering af afsenderen i forhold til det levende billede. Modtagerposition beskriver den valgte henvendelsesform (Kontakt), om billedet er projiceret (Modtagerkarakter), typen af dybde (Dybde), afstanden til motivet (Distansiv modtagerposition) vinklen på motivet både horisontalt (Horisontal modtagerposition) og vertikalt (Vertikal modtagerposition) samt om billedet er i vater (Lateral modtagerposition). Modalitet beskrives, som resultatet af en række valg inden for en række kontinua (Modalitetsmarkører), som skaber en samlet modalitetsprofil. Dette ses i relation til de overordnede valg af modes (Instantierede primære modes og Instantierede sekundære modes), og bestemte registertypiske instantierede valg (Kodningsorientering). Graden af diskrepans mellem disse bestemmer graden af modalitet (Modalitetsgrad). Modalitet kan enten markere grad af sandhed og virkelighed (Umarkeret), projektion eller spatial og temporal forankring (Markeret). Der opregnes foreløbigt 23 visuelle og auditive modalitetsmarkører. Den foreløbige beskrivelse af levende billeders interpersonelle grammatiske betydningspotentiale, som præsenteres i afhandlingen, demonstrerer, hvorledes det i fremtidig forskning vil være muligt at foretage mere udførlig beskrivelse af det interpersonelle potentiale.

Afhandlingen resulterer i en afklaring af, at det er muligt at benytte socialsemiotik og multimodal socialsemiotik som teoretisk tilgang til betydningsdannelse i levende billeder, hvilket kan være med til at bane vejen for videre forskning inden for dette felt. Undersøgelsen af levende billeder fra dette teoretiske paradigme er med til at kaste lys over selve teorien, og kan derved være et bidrag til en fortsat teoretisk udvikling inden for paradigmet. Der ligger et stort fortsat arbejde i at skabe et mere konsistent overblik over de systemer, som involveres i skabelsen af levende billeders betydning. Den indledende beskrivelse af det grammatiske betydningspotentiale for

levende billeder, som præsenteres i afhandlingen, kan tjene som inspiration eller modspil til fremtidige forsøg på at beskrive potentialet.

Denne afhandling kan dermed opfattes som et skridt i retning af udviklingen af en udfoldet multimodal teori og beskrivelse, som er anvendelig i forhold til forskellige former for visuel kommunikation, og som på længere sigt giver en større forståelse af samspillet mellem alle former for semiotiske systemer i kommunikation. Den næste store udfordring bliver at udvikle en konsistent metodologi, som kan håndtere kompleksiteten. Afhandlingens resultater tyder på, at det er muligt at opnå en tilfredsstillende balance mellem teoretisk detaljering og analytisk anvendelighed. Paradigmets tekstnære forankring vil være et stærkt udgangspunkt for analyse, den direkte teoriforankring vil kunne sikre metodologisk konsekvens og inddragelsen af konteksten skaber forankring i virkeligheden. Afhandlingen viser således, at den socialesemiotiske tilgang til levende billeder er frugtbar, og den fortsatte forskning inden for dette felt vil derfor også kunne indgå i film- og medievidenskabelige sammenhænge samt med stor sandsynlighed kunne bringes i anvendelse i forhold til både didaktiske og praktiske tilgange til læren om levende billeder.

Abstract

This dissertation inquires into the applicability of the social semiotic paradigm to moving images. The inquiry is conducted by discussing the theoretical foundation of the paradigm and by subsequently exploring the possibility of sketching out a framework for the description of the grammatical meaning potential of moving images.

The overall conclusion of the dissertation is that, when applied to moving images, a multimodal social semiotic approach can prove very rewarding indeed. The social semiotic approach can uncover significant semiotic features of moving images across a wide range of semiotic systems, thereby shedding light on the interplay of different semiotic systems involved in the meaning making of moving images. It thus seems possible to present a tentative description of the grammatical meaning potential of moving images based on the social semiotic approach which opens up for future research into the subject. Finally, it also seems likely that the multimodal social semiotic approach can provide a detailed and nuanced theoretical foundation for analysis of moving images which caters for the complex interplay between temporally integrated semiotic systems.

As a theoretical field, social semiotic multimodality is still relatively fragmented. This dissertation attempts to gather the threads and weave them into a congruent whole which presents the overall paradigm into which they are developing. The theoretical discussion in the thesis unfolds over five chapters in a movement from the linguistics-based origin of multimodality (chapter 2.1) over the early theories of visual meaning-making and multimodality theory (chapters 2.2 and 2.3), discussions of further implications of the theoretical development to date (chapter 2.4), to a discussion of these topics in relation to moving images (chapter 2.5). This part of the dissertation shows that the social semiotic multimodal paradigm is founded on a sound theoretical base, and it is furthermore argued that although the paradigm as such remains young and in need of further development its theoretical base is robust enough to support such development.

The two principal parts of the dissertation, 2 *Teori* (“theory”) and 3 *Deskription* (“description”), each investigates a number of subsidiary questions which are pivotal to the overall aim of the research project.

Because a number of axiomatic assumptions from Systemic Functional Linguistics have had a profound impact on the theoretical development of multimodal social semiotics, the foundation for the development of the paradigm is described through a discussion of the central theoretical assumptions of Systemic Functional Linguistics (2.1. *Socialsemiotik og Systemisk Funktionel Lingvistik*, i.e. “social semiotics and Systemic Functional Linguistics”). Among these axiomatic assumptions are: Language as a resource, grammar as descriptions of resources, the tripartite (meta)functionality of language, the contextual relation of language, stratification and segmentation in terms of rank. The first pioneering theories of visual social semiotics made these assumptions their point of departure for investigating still images, and the dissertation demonstrates how, from the very beginning, visual social semiotics struggled with handling the complexity of describing all visual communication within a single, unified semiotic system (2.2 *Visuel socialsemiotik*, i.e. “visual social semiotics”). In spite of these challenges, the pioneers succeeded in creating operable descriptions of the grammatical potential for meaning in visual communication which have been applied in many different contexts since then. In this dissertation, these preliminary attempts to apply social semiotic theories to visual communication are discussed as catalysts for the further development of the social semiotic paradigm, moving towards multimodal social semiotics.

In section 2.3. *Multimodal teori* (i.e. “multimodal theory”), the multimodal social semiotic paradigm is presented and discussed as a unified theoretical outlook. In order to do so, the overall development of multimodal theory - from its monomodal origin in linguistics over a polymodal view in the visual (and auditive) social semiotics to its current focus on the interplay between semiotic systems - is described. In extension, the chapter discusses the multimodal perspective on communication, the grammaticalization of the multimodal potential for meaning, Kress & Van Leeuwens conception of quadruple articulation (2001) as well as the most recent theoretical developments in multimodal social semiotics, most notably those of Baldry & Thibault (2006). This discussion sets off an inquiry into and discussion of the possible future theoretical consequences entailed by these developments.

The dissertation sketches out possibilities for further development in multimodal theory (2.4 *Nye teoretiske implikationer af multimodalitet*, i.e. “new theoretical implications of multimodality”). Also, the most crucial theoretical implications of these possible developments as well as way of handling the entailing challenges are discussed. Among the topics of this chapter are the multimodal understanding of the communicative situation and a fundamental understanding of multimodal meaning making based on insights from sensory integration and synaesthesia. The difference between ambient and demarked semiotic stimuli is discussed in an attempt to handle the discrepancy between the semiosis of encoding versus the semiosis of decoding. In addition, the chapter sketches out a fundamental understanding of the hierarchy of the different senses, semiotic stimuli and modes in the communicative situation. The chapter also suggests a model which describes a unified multimodal understanding of the choice of resources in relation to form and content.

Section 2.5 *Levende billeder* (i.e. “moving images”) explores both technical and theoretical aspects of moving images. With emphasis on the possibility for change over time (i.e. alternation), moving images are defined as dynamic two-dimensional visual semiotic stimuli stretched over time. The technological and semiotic development within the field of moving images is described as an interrelated phylogenetic progression. The dissertation places multimodal social semiotics in relation to earlier theories of moving images. Among other things, multimodal social semiotics has common lineage with film semiotics, and in its current form it is heavily influenced by cognitive film theory, gestalt theory and neo-formalism. The relatively few theoretical investigations of moving images which have been conducted from a multimodal perspective to date are discussed, and it turns out that so far no detailed descriptions of the grammatical meaning potential of moving images exists. Subsequently, the segmentation of moving images is discussed, resulting in a suggestion of a twofold segmentation following both rank and temporality.

The description part of the dissertation demonstrates that it is indeed possible to describe the grammatical meaning potential of moving images. In order to do so, the dissertation sets off in a critical discussion of previous descriptions of still images in visual social semiotics and theoretical multimodal reflections on moving images. This section discusses the detailed descriptions of the grammatical meaning potential of still images proposed by e.g. Kress & van Leeuwen (2006) and O’Toole (1994) as well as briefer explorations of moving images by e.g. O’Halloran (2004) and Baldry &

Thibault (2006). This leads to a new description of the potential of moving images, which is based on elements of the descriptions mentioned above as well as new suggestions. As a result, the dissertation presents the first tentative suggestion for a detailed description of the lexico-grammatical meaning potential of moving images. In this respect, the dissertation attempts to gather the best insights from different theoreticians in a new draft of a unified description.

In section 3.1 *Ideational betyding* (i.e. “ideational meaning”), the dissertation proposes a description of the grammatical potential of the referential meaning of moving images. In order to do so, the dissertation discusses and evaluates the ways in which previous theories of visual social semiotics and multimodality have managed ideational meaning. The dissertation argues in favour of a new scheme of process classification within the experiential metafunction of moving images, in which processes are classified as “existential processes” (Existential), “action processes” (Actional) and “relating processes” (Relational). The scheme leads to the unfolding of a wide range of subtypes of processes. So far, the dissertation suggests 25 such subtypes. In addition, a first attempt at describing the logical metafunction is proposed. The logical metafunction includes the hierarchical relation (interdependency) as well as the logical relation (logico-semantics) between processes. A tentative description of the full grammatical potential of the experiential and logical metafunctions is proposed by means of detailed system networks which illuminate the possible choices. The tentative descriptive work in this dissertation opens up for further elaboration on the descriptive scheme in future research.

Section 3.2 *Tekstuel betyding* (i.e. “textual meaning”) sets out a descriptive framework for the grammatical potential of the structural meaning in moving images. The point of departure for this is a comprehensive discussion of the ways in which previous theories of visual social semiotics and multimodality have handled textual meaning. The dissertation argues in favour of a new fundamental classification into Dimensional features, Orientation, Pattern structure, Saliency, Information structure and Cohesion. Dimensional features concern the description of the overall frame of the moving image which is fundamental to several of the textual structures of the image. Orientation is the description of the depicted elements’ fundamental orientation in relation to the frame, that is to say, whether they are horizontal, vertical or oblique. Pattern structure describes structures emerging from similarity based (Rhyme) or rhythmic (Rhythm) repetition in the

image or sound. Saliency is described as a central system for the relative emphasis of elements by means of different kinds of contrast in the moving images. 21 types of saliency-structuring contrast are enumerated. Information structure covers the description of the location of elements on the horizontal and vertical axes of the surface. Cohesion covers the connections between shots, for which a preliminary classification into five super-ordinate systems with 26 subsystems is presented. As was the case with the ideational metafunction, the tentative description of the grammatical potential for textual meaning in moving images reveals opportunities for further elaboration in future research.

The interpersonal grammatical meaning potential in moving images is described in section 3.3. *Interpersonel betydning* (“interpersonal meaning”). Departing from a comprehensive discussion of the ways in which theories of visual social semiotics (Kress & van Leeuwen 2006) and multimodality (Baldry & Thibault 2004) have previously handled interpersonal meaning, the dissertation argues in favour of a partly new fundamental classification into Recipient position and Modality. Where Recipient position is the overall system for the interpersonal location of the recipient in relation to the scene in the moving image, popularly speaking, Modality is the overall system for the interpersonal location of the sender in relation to the moving image. Recipient position describes the chosen type of address (Contact), whether the image is projected or not (Recipient character), the type of depth (Depth), the distance to the scene (Distance oriented recipient position), the angle of the shot in relation to the scene both horizontally (Horizontal recipient position) and vertically (Vertical recipient position) as well as whether the image is level (Lateral recipient position). Modality is described as the result of a series of choices within a number of continua (Modality markers), which combine into a total modality profile. This is considered in relation to the overall choice of modes (Instantiated primary modes and Instantiated secondary modes) as well as certain register-specific instantiated choices (Coding orientation). The degree of discrepancy between register and instantiated choice determines the level of modality in the images (Modality level). Modality can either indicate the level of truth and reality in the image (Unmarked), or projection and spatial and temporal anchoring (Marked). So far, 23 types of visual and auditive modality markers are enumerated in the dissertation. Once again, the tentative nature of this description reveals opportunities for further elaboration of the interpersonal meaning potential of moving images in future research.

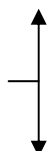
The dissertation leads to a clarification of the fact that it is indeed possible to apply social semiotic and social semiotic multimodality as a theoretical approach to meaning making in moving images. Hopefully, this can help open up for further inquiries into the topic. The present investigation of moving images sheds light on the theory itself, and may as such contribute to the ongoing development of the theory. Not surprisingly, much work lies ahead before we have a comprehensive and consistent conception of the systems involved in the creation of meaning in moving images. The preliminary work presented in this dissertation may serve as inspiration or challenge to future attempts at describing the potential of moving images.

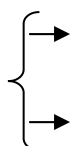
Hence, the dissertation before you can be understood as a step towards the development of a comprehensive multimodal theory and descriptive apparatus which is applicable in many different kinds of visual communication. This may increase our understanding of the interplay between semiotic systems in communication in a wider sense. The next great challenge lies in the development of a consistent methodology which allows us to cope with the complexity that this perspective on communication entails. The results of the dissertation suggest that a satisfactory balance between theoretical specification and analytical operability is feasible. The close proximity to the text which is a hallmark of this theoretical paradigm will serve as an excellent point of departure for analysis. The solid anchoring of this theoretical paradigm in actual text will ensure methodological consistency and the contextual perspective will make sure that any analysis reflects upon reality. All in all, the dissertation demonstrates that multimodal social semiotics is a very fruitful approach to moving images. Continued research in the field is likely to be applicable in both film- and media sciences as well as in didactic and pedagogical approaches to the teaching of moving images.


Læsning af systemnetværk

Netværkene i afhandlingen følger traditionen inden for Visuel Socialsemiotik (Kress & van Leeuwen 2006) og Multimodalitetsteori (Baldry & Thibault 2006). Realiseringsudsagn er således ikke er medtaget, valgmuligheder er skrevet med initierende majuskel og systemnavne er ikke skrevet med uægte kapitæler. Systemnetværkerne i afhandlingen er tentative, og de fungerer først og fremmest som resumerende visualisering af kapitlernes resultater.

→ Betyder, at der skal foretages et valg

 Betyder valg på kontinuum

 Betyder, at der skal foretages valg inden for alle inden for klammen

 Betyder enten/eller - hvis der er flere end to valg, vælges stadig kun et

(I,II,III,IV) Benævner de rangsegmenteringsniveauer systemet kan optræde under
I= Helhed, II = Gruppe, III = Figur og IV = Del

(V/A) Markerer om systemet er visuelt (V) og/eller auditivt (A)

Eksempler

Reklamer fra TV2 140306 fra 14-03 fordelt på 23 reklameblokke (BAY002-BAY026)

BAY002 – før 14.10 *Blomsterbørns børn*

Ford Mondeo, SF-film, Maybelline, Römer Vip/FDM, EL-Giganten, Landsstævne Haderslev, 3 mobil, OB, Nordea, Lauritz Knudsen

BAY003 – før 14.40 *Sams bar*

Danske Malermestres Garantiordning, V6, Sonofon stamkunde, Promesse cacharel parfume, Louis Nielsen, 3 mobil, Livsstilsmesse i Parken, Mars Delight, Head and Shoulders shampoo, Knus telefonservice

BAY004 – før 15.10 *Boston Public*

Ford Mondeo, OnsdagsLotto, De Danske Vægtkonsulenter, 3 mobil, Kim's, Ariel, Invita, L'Oreal Revitalift, Skødekontoret Direkte advokater, Sunsilk

BAY005 – før 16.00 *Nyhederne*

Lauritz Knudsen, Fanta Free, Sonofon stamkunde, Arla, Black&Decker, Louis Nielsen, Fresh Light Mystery, El-Giganten, OnsdagsLotto, Sunsilk, Danske Malermestres Garantiordning, Maybelline, M2 typehuse

BAY006 – før 16.15 *Beverly Hills 90210* (både TV2Fyn og TV2)

Det Kongelige Teaters Balletskole, foto.tv2.dk, spil.tv2.dk, TV2Charlie Twist & Shout Koncert | Ford Mondeo, Katjes, SF-film, Nokia, Gevalia, Nordea, Head and Shoulders shampoo, Römer Vip/FDM, Coca-Cola, Dyson, LottoService, Den Gamle Fabrik marmelade, Powershot, L'Oreal Couleur Experte, Estate-mæglerne

BAY007 – før 17.05 Venner

Coca-Cola Company, L’Oreal Couleur Experte, Ford Mondeo,
MaxFactor, OnsdagsLotto, Glade Odour Neutraliser, Landsstævne
Haderslev, Head and Shoulders shampoo, 3 mobil

BAY008 – før 17.30 Reba

OB, Sony Bravia, Mars Delight, 3 mobil/Nokia 6280, SsangYoung,
Codan, Skousen, foto.tv2.dk, Sonofon SMS Shaker/Motorola V3

BAY009 – før 18.00 Nyhederne

Onsdagslotto, Kohberg +Omega 3, Sonofon Stamkunde, RoC Retin-Ox+
creme, Invita, Dansk HøreCenter, Knus telefonservice

BAY010 – før 18.20 Vejret (TV2Fyn)

Vordingborg Køkkenet, Smyril Line, Dansk HøreCenter, DSB,
Werenberg, Bowl’n’Fun

BAY011 – før 18.25 GO’aften Danmark

L’Oreal Revitalift, OnsdagsLotto, Powershot, Miele S4 og S5, Ford
Transit Connect, Nykredit, Livsstilsmesse i Parken, Estate-mæglerne,
Becel Pro-activ

BAY012 – før 19.00 Nyhederne

Canal Digital, Volkswagen Golf, Powershot, Carls Lager, TV2Charlie
Twist & Shout Koncert, Viasat, Arla, Her&Nu

BAY013 – før 19.30 Regionale nyheder fra TV2Fyn

Det Kongelige Teaters Balletskole, Stof&Stil, Fyens Stiftstidende,
www.festudlejer.dk, Bone’s, Home, Dansk HøreCenter, Alta, Fionia
Bank, Information, Gislev

BAY014 – før 20.00 Er du rigtig klog?

Dressmann, Danske Malermestres Garantiordning (fotorammer),
Cultura, Skousen, Alka forsikring, Interflora, OnsdagsLotto, Gammel
Dansk Citrus Bitter, Microsoft, TV2Charlie Twist & Shout Koncert,
Black&Decker, Miele S4 og S5, Ford Focus ST

BAY015 – før 20.35 24 timer

David Gilmour, Läkerol Giants, Danske Malermestres Garantiordning (middag), Her&Nu, OnsdagsLotto, Kim's, Hyundai Tucson, Glade Odour Neutraliser, Powershot, DryNites, Ford Transit Connect, Nykredit, Interflora, Knus telefonservice, Super Brugsen X-tra, Telia Stofa Flexrate bredbånd

BAY016 – før 21.25 9 ud af 10

Canal Digital, Coca-Cola, Cybercity, Dr. Oetker Pizza Ristorante, OB, Invita, LottoService, UnoX, Stark, Andrea Bocelli cd, Beauvais Ketchup, SsangYong, Svinegodt Danske Slagterier

BAY017 – før 22.00 Nyhederne

Estate-mæglerne, Gevalia, Sonofon SMS Shaker, OnsdagsLotto, Svinegodt Danske Slagterier, Vanish, DSB, El-Giganten, Danske Malermestres Garantiordning (fotorammer), Dressmann, Lalandia, foto.tv2.dk, Ford Mondeo

BAY018 – før 22.25 Vejret

Fyens Stiftstidende, Fionia Bank

BAY019 – før 22.50 Dags Dato: Tre år i Irak

Danica Pension, Gammel Dansk Citrus Bitter, Sonofon Stamkunde, Nicotinell, Louis Nielsen, Römer Vip/FDM, Bilka, OnsdagsLotto, Estate-mæglerne, Grøn Tuborg, Codan, Silvan, Ford Transit Connect, Dressmann

BAY020 – før 23.45 Nærmest lykkelig

Ford Mondeo, OnsdagsLotto, Bilka, Telia Stofa Flexrate bredbånd, Kelloggs Kashi Original, Danica Pension, Louis Nielsen, EDC, Livsstilsmesse i Parken, SsangYong, Invita, Vanish

BAY021 – før 00.15 American Dreams

SsangYong, Lauritz Knudsen, Bilka, TDC Kabel TV Webspeed, Kinder Maxi, EkstraBladet, Grøn Tuborg, Telia Stofa Flexrate bredbånd, Nordea, TV2Charlie Twist & Shout Koncert, Ford Mondeo, 3 mobil, Powershot

BAY022 – før 01.00 *Hope & Faith*

Fanta Free, Lauritz Knudsen, Nokia, Powershot, Livsstilsmesse i Parken, Cybercity, Grøn Tuborg

BAY023 – før 01.30 *Sams bar*

Carls Lager, Ariel, Tulip leverpostej, Glade Odour Neutraliser, Miele S4 og S5, OnsdagsLotto, Knus telefonservice, Ford Transit Connect, Grøn Tuborg

BAY024 – før 02.00 *Blomsterbørns børn*

Coca-Cola Company, OB, Knus telefonservice, OnsdagsLotto, Miele S4 og S5, Carls Lager, Telia Stofa Flexrate bredbånd, Ariel, slankedoktor.tv2.dk

DVD-rom med eksempler