

Radioheads OK Computer

Virkemidler i tekst og musikk som forsterker et budskap om fremmedgjøring

Steinar Emil Glas

Veileder

Knut Tønsberg

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2015

Fakultet for kunstfag

Institutt for rytmisk musikk

FORORD

I løpet av mine fem år som utøvende musikkstudent ved Universitetet i Agder, har jeg primært fokusert på å forbedre mine ferdigheter på mitt hovedinstrument, elbass. Da tiden var inne for å velge emne for masteroppgaven, ønsket jeg å benytte anledningen til å fordype meg i sider ved musikk som jeg ikke hadde viet så mye oppmerksomhet i løpet av disse årene. Jeg har med dette arbeidet derfor beveget meg et godt stykke utenfor min elbassorienterte komfortsone, noe som både har vært spennende og krevende.

Først og fremst vil jeg trekke frem Knut Tønsberg og Per Elias Drabløs for deres oppløftende og solide veiledning gjennom dette arbeidet. Jeg har vært heldig som har mottatt så god oppfølging, både i Kristiansand og via videosamtaler under mitt utvekslingsopphold i Tyskland. Videre vil jeg takke studenter og lærere ved Institutt for rytmisk musikk ved UiA og ved Popakademie i Mannheim for inspirerende samtaler og samspillsituasjoner. Takk til Sophie Glas og Magnus Thue Stokstad for god språkhjelp og konstruktiv kritikk.

Til slutt vil jeg rette en stor takk til familie, venner og samboere, både her og i utlandet, for all den støtten og forståelsen dere har vist meg gjennom denne prosessen.

Steinar E. Glas

Kristiansand, april 2015

INNHOLDSFORTEGNELSE

1	INNLEDNING	5
1.1	BAKGRUNN FOR VALG AV TEMA	5
1.2	PROBLEMSTILLING OG MÅLFORMULERING	5
1.3	AVGRENSNINGER OG OPPGAVENS OPPBYGNING	6
2	TEORI OG TERMINOLOGI	7
2.1	KORT OM RADIOHEAD	7
2.2	TIDLIGERE FORSKNING PÅ RADIOHEAD	8
2.3	ALBUMET <i>OK COMPUTER</i>	9
2.4	FREMMEGJØRING	10
2.4.1	GRUNNLEGGENDE TEORIER OM FREMMEGJØRING	11
2.4.2	FREMMEGJØRING I DENNE OPPGAVEN	13
2.5	TERMINOLOGI	15
3	METODISKE ASPEKTER	19
3.1	DRØFTING AV ULIKE MUSIKKANALYTISKE PERSPEKTIVER	19
3.1.1	MUSIKK SOM PRIMÆR TEKST	20
3.1.2	VISUELL REPRESENTASJON SOM VERKTØY I POPULÆRMUSIKKANALYSE	21
3.1.3	MUSIKK SOM SEKUNDÆR TEKST	22
3.1.4	ANALYSE OG TOLKNING AV SANGTEKSTER	23
3.2	TAUS KUNNSKAP	24
3.3	FORSKNINGSMETODE I DENNE OPPGAVEN	24
3.4	METODISKE UTFORDRINGER	25
4	ANALYSE OG TOLKNING AV <i>OK COMPUTER</i>	27
4.1	EGEN OPPLEVELSE AV <i>OK COMPUTER</i>	27
4.2	DEL 1: MENNESKE MOT MASKIN	28
4.2.1	SPOR 1: AIRBAG	28
4.2.2	SPOR 2: PARANOID ANDROID	30
4.2.3	SPOR 3: SUBTERRANEAN HOMESICK ALIEN	34
4.2.4	SPOR 4: EXIT MUSIC (FOR A FILM)	35
4.2.5	SPOR 5: LET DOWN	37
4.2.6	SPOR 6: KARMA POLICE	40
4.3	DEL 2: MASKIN OVER MENNESKE	42
4.3.1	SPOR 7: FITTER HAPPIER	42
4.3.2	SPOR 8: ELECTIONEERING	45
4.3.3	SPOR 9: CLIMBING UP THE WALLS	46

4.4	DEL 3: MENNESKE OVER MASKIN	48
4.4.1	SPOR 10: NO SURPRISES	48
4.4.2	SPOR 11: LUCKY	50
4.4.3	SPOR 12: THE TOURIST	51
5	KATEGORISERING OG REFLEKSJON AV FUNNENE	54
5.1	FREMMEGJØRINGSBUDSKAP I TEKSTLIG TEMATIKK	54
5.2	FREMMEGJØRINGSBUDSKAP FORSTERKET MED TEKSTLIGE VIRKEMIDLER	55
5.3	FREMMEGJØRINGSBUDSKAP FORSTERKET MED MUSIKALSKE VIRKEMIDLER	56
5.3.1	TEKNOLOGISK KAOS	56
5.3.2	TEKNOLOGISK BEARBEIDING	57
5.3.3	AVHUMANISERING	57
5.3.4	UTTRYKSMESSIGE VIRKEMIDLER	58
5.3.5	KOMPOSITORISKE VIRKEMIDLER	59
6	AVSLUTNING	60
	LITTERATURLISTE	63
	VEDLEGG	64

1 INNLEDNING

1.1 Bakgrunn for valg av tema

Som instrumentalist og låtskriver har jeg fattet stor interesse for hvordan samspillet mellom musikk, tekst og budskap henger sammen. I den sammenhengen har jeg fått øynene opp for det britiske rockebandet Radioheads album *OK Computer* (1997). Dette albumet står som et av de viktigste albumene i nyere populærmusikkhistorie¹, og mange (inkludert meg selv) har latt seg fascinere over dette albumets kompleksitet. Min oppfatning er at albumet uttrykker et budskap om fremmedgjøring² fra den moderne samfunnsstrukturen og dens tilhørende teknologi, hvor mennesket har blitt redusert fra å være et fritt, skapende vesen til å bli et middel for ”maskinen” – slaver for globale korporasjoner og moderne teknologi. *OK Computer* har et svært variert uttrykk, men budskapet er likevel lett å fatte. Derfor er jeg drevet til å utforske hva som ligger til grunn for at jeg oppfatter dette budskapet så tydelig.

1.2 Problemstilling og målformulering

Problemstillingen for denne oppgaven lyder som følger:

Hvilke tekstlige og musikalske virkemidler på albumet OK Computer av det britiske bandet Radiohead forsterker et budskap om fremmedgjøring?

Hovedmålet ved dette arbeidet er å få en dypere forståelse for hvordan musikalske og tekstlige parametre forsterker budskapet jeg som lytter oppfatter på dette albumet. Et underliggende mål er å kunne overføre den kunnskapen jeg får fra denne studien til å få et mer bevisst forhold til samspillet mellom musikalsk håndverk og budskap i min egen utøvende praksis.

¹ Avstemning utført av Q Magazine i 2010 hvor *OK Computer* ble kåret som det beste albumet fra de siste 25 år. Hentet fra <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/music-news/8219786/Radioheads-OK-Computer-named-best-album-of-the-past-25-years.html>, 19.04.2015

² Fra sosiologi/psykologi; ikke å bli forvekslet med Bertolt Brechts begrep om *verfremdung* som teaterteknikk. En utfyllende drøfting og avklaring av fremmedgjøringsbegrepet kommer i kapittel 2.4

1.3 Avgrensninger og oppgavens oppbygning

Denne oppgaven er skrevet ut ifra mitt perspektiv som utøvende musiker, og interessen ligger derfor primært i Radioheads håndverk. Selv om jeg ikke er den eneste som har funnet paralleller mellom *OK Computer* og fremmedgjøring³, har jeg ingen videre intensjoner om å spekulere i hva Radiohead *faktisk* har ment å uttrykke med dette albumet, ei heller la tolkningsarbeidet bli farget av etnomusikologiske, sosiologiske eller psykologiske betraktninger på Radiohead for øvrig. Fordi fremmedgjøringsbegrepet kommer fra sosiologien og psykologien, er det selvsagt at jeg også inkluderer noe teori fra disse fagfeltene, men dette begrenser seg til fundamentering av begrepet for denne oppgaven. Dette faglige standpunktet legger også til rette for en metodisk avgrensning. Denne studien er basert på tolkning av empiri innsamlet gjennom auditiv analyse og tekstanalyse, selv om andre metodologiske tilnærminger også har blitt vurdert. Kvalitative intervju kunne for eksempel vært en matnyttig fremgangsmåte for å få et bredere perspektiv på hvilke budskap andre synes *OK Computer* formidler. Aksjonsforskning kunne også vært en interessant innfallsvinkel for utprøving av de ulike funnene fra analysen i egne musikalske prosjekter. Det kan også argumenteres for at en slik tilnærming ville falt naturlig sammen med min daglige virksomhet som musiker. Jeg har dog valgt å anvende analyse og tolkning, fordi jeg er mest interessert i å finne en sammenheng mellom dette albumet og min egen persepsjon av det.

Kapittel 2 omfatter en introduksjon av Radiohead og *OK Computer* og tidligere vitenskapelige perspektiver på dette bandet. Videre følger en redegjørelse av konseptet fremmedgjøring og hvordan begrepet forstås i denne oppgaven. Dette kapittelet inkluderer også en liste over terminologi som anvendes i analysen. I kapittel 3 presenteres og drøftes ulike aspekter ved populærmusikkanalyse og -tolkning. Videre redegjøres det for hvordan forskningsdesignet er formet med hensyn til den aktuelle teorien og oppgavens problemstilling. Kapittel 4 omfatter selve analysen og tolkningen av *OK Computer*. I kapittel 5 kategoriseres og drøftes funnene fra analyse- og tolkningsarbeidet opp mot fremmedgjøringsbegrepet. Kapittel 6 er en oppsummering av forskningen i lys av problemstilling og målformulering, samt noen videre tanker knyttet til denne emnet.

³ Fremmedgjøringsbegrepet er assosiert med *OK Computer* av blant annet Griffiths (2004), Allan F.; Moore og Ibrahim (2005), Letts (2005), Tate (2005), Forbes og Reisch (2009) og Randall (2012).

2 TEORI OG TERMINOLOGI

Selv om dette er en tolkningsoppgave, vil en presentasjon av Radiohead og albumet *OK Computer* være på sin plass. I tillegg til en kort historisk presentasjon, er det også verdt å nevne noen tidligere vitenskapelige perspektiver på dette bandet, som ikke er helt ubetydelig. En drøfting og avklaring av fremmedgjøringsbegrepet er også foretatt for å ha et teoretisk fundament å bygge på. Avslutningsvis i dette kapitlet følger en terminologiliste for noen spesielle fagbegreper som brukes i analysen.

2.1 Kort om Radiohead

Radiohead er et britisk rockeband som ble stiftet i 1985 under navnet On A Friday i Oxfordshire, England. Bandet består fortsatt av sine fem opprinnelige medlemmer Thom Yorke (vokal og gitar), Jonny Greenwood (gitar, tangenter), Ed O'Brien (gitar), Colin Greenwood (bass) og Philip Selway (trommer). Bandet har utgitt åtte studioalbum: *Pablo Honey* (1993), *The Bends* (1995), *OK Computer* (1997), *Kid A* (2000), *Amnesiac* (2001), *Hail To The Thief* (2003), *In Rainbows* (2007) og *The King of Limbs* (2012). Deres sound har utviklet seg betraktelig gjennom denne diskografien. De to første albumene er gitardrevne og tydelig påvirket av alternativ rock fra sent 1980-tall, med band som Pixies, R.E.M, U2 og The Smiths. Rundt årtusensskiftet har bandet derimot fått et mer elektronisk sound, med inspirasjon fra forskjellige elektroniske dansemusikksjangrer og elektronika.

Radiohead fikk sitt gjennombrudd med singelen "Creep" i 1993, en låt som handler om en håpløs avstandsforelskelse dynket i selvforakt hos låtas jeg-person, en stemning som er godt illustrert med vokalist Thom Yorkes nærmest gråtkvalte stemme i refrenget: "You're so fucking special / but I'm a creep / I'm a weirdo / what the hell am I doing here / I don't belong here". Dette, sammen med det enkle, nesten banale, akkompagnementet basert rundt Ed O'Briens fingerspill, og kontrasten med Jonny Greenwoods sterkt forvrengte gitar som innleder refrenget, traff tydeligvis en nerve hos samtidens ungdomsgenerasjon. Radioheads tekstlige tematikk kastet lys over de mer skjulte sosiologiske og psykologiske problemer i den moderne, vestlige verden og bandet fant dermed sin egen plass i populærmusikken. Gjennom hele karrieren har de formidlet et skråblikk mot det moderne vestlige samfunnet, både gjennom musikken og ellers i det offentlige øyet. Det er spesielt deres forakt mot vår tids kommersialisme og storkonsum som har preget deres identitet. Bandet har blant annet aktivt kjempet mot de store kommersielle kreftene som driver musikkindustrien. For det første

valgte de å slippe sitt sjuende album, *In Rainbows*, til fri nedlastning på sine hjemmesider med en *betal-det-du-vil*-innstilling. For det andre er deres musikk preget av at de ikke har latt økonomisk fortjeneste styre sitt musikalske produkt. Man kan til og med se på det som at Radiohead aktivt har gått inn for å la deres musikk låte så lite kommersielt som mulig. Hvorvidt dette stemmer er irrelevant med hensyn til det faktum at bandet uttrykker stor troverdighet utad, noe som gjenspeiles i både popularitet hos lyttere og kritikk i musikkpressen, to leirer som begge har gått så langt som å genierklære bandet.

2.2 Tidligere forskning på Radiohead

Radiohead har også ervervet bemerkelsesverdig oppmerksomhet innenfor akademien, noe som har generert noen tusentalls sider om bandet, med så vel musikkvitenskapelige som sosiologiske, psykologiske og filosofiske innfallsvinkler. Det er hovedsakelig diskusjonen om sammenhengen mellom meningsinnholdet i Radioheads musikk opp mot deres identitet som har vært bakgrunn for den store akademiske interessen, og spesielt med henblikk til vokalist og tekstforfatter Thom Yorkes person. Etter at *OK Computer* kom ut i 1997 har det nærmest vært *beatleske* tilstander hos musikkjournalister og fans som tolker Radioheads uttrykk i og utenfor musikken, en tendens som også har lekket over i akademien. Den amerikanske forskeren, Marianne Tatom Letts har for eksempel i sin doktoravhandling *How To Disappear Completely* (2005) forsøkt å definere de to albumene *Kid A* og *Amnesiac* som konseptalbum, hvor hun tenderer til å gi Radioheads musikk en mer omfattende mening enn bandet kanskje selv har ment. Hvorvidt det faktisk ligger et dypere meningsinnhold i Radioheads musikk er diskutabelt, men bandet selv avviser i alle fall disse påstandene. Trommeslager Phil Selway uttrykte det slik: ”we don’t want people twiddling their goatees over our stuff. What we do is true escapism” (Letts, 2005, s. 23). Dai Griffiths (2004) har i motsetning til Letts, en mer objektiv tilnærming til Radioheads musikk. I innledningen av sin bok *Radiohead’s OK Computer* skriver han:

It might be best to get out of the way what this book is *not* going to be. [...] I promise no fresh revelations or insights [about Radiohead] based on interviews. Interviews seem to me a stupid and lazy way of getting at a fake idea of truth, their prevalence copious evidence that writing about music has gone down the tubes (Griffiths, 2004, s. 10).

Denne krasse starten på en ellers nøktern framstilling av *OK Computer*, vitner til den brennhete diskusjonen som har oppstått rundt Radiohead. Han velger å distansere seg fra denne diskusjonen ved å utelate spørsmålet om meningsinnhold fullstendig. Gjennom en

systematisk analyse av albumet som CD-format (fortid), som sound og lydhendelse (nåtid) og hvordan det kan preserveres (framtid) gir han et greit oversiktsbilde over hva albumet faktisk er. Selv om intensjonen for denne fremgangsmåten er forståelig, kan det argumenteres for at en slik framstilling ikke gir et godt nok oversiktsbilde av albumet, noe han også har blitt kritisert for.

I artikkelsamlingen *The Music and Art of Radiohead* (2005), editert av Joseph Tate, er det nettopp de utenommusikalske sidene ved Radiohead som står i fokus. Denne boken består av flere ulike vitenskapelige betraktninger på Radioheads musikk, bilder og videoer i en kulturell kontekst. Paradokset om det antikommersielle Radiohead i den globale markedsøkonomien er ett av temaene som blir tatt opp, hvor spørsmål om identitet og autenticitet er sentrale. Disse temaene blir også belyst i en annen artikkelsamling, *Radiohead and Philosophy* (2009), editert av Brandon W. Forbes og George A. Reisch som består av et tjuetalls artikler med fokus på Radiohead fra ulike filosofiske perspektiver.

2.3 Albumet *OK Computer*

Radiohead startet ut som et gitardrevet band, noe som kommer tydelig fram på deres to første utgivelser, *Pablo Honey* og *The Bends*. Deres fjerde og femte album, *Kid A* og *Amnesiac* er derimot primært preget av et elektronisk sound. Radioheads tredje album, *OK Computer*, markerer dette store vendepunktet i bandets musikalske retning, ved at det gitardrevne soundet ble ispedd elektroniske instrumenter, lyder, effektprosessering og tapemanipulasjon, noe som gir albumet et meget komplekst uttrykk. Albumet jamføres ofte med banebrytende konseptalbum som The Beatles' *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) og Pink Floyds *Dark Side of the Moon* (1973) på grunn av sin gjennomgående tematikk og sitt komplekse uttrykk. Denne kompleksiteten er også sentral i den akademiske interessen for Radiohead. Moore og Ibrahim (2005) oppsummerer at *OK Computer* fikk sin

[...] age-defining status through a combination of both musical and sonic exploration, with lyrics concerning the themes, simultaneously universal and personal, of alienation, information overload, and fear of an imminent new millennium. It is both a timely and a timeless record, unmistakably Radiohead but still managing to express sentiments shared by people in all walks of life (Allan F.; Moore & Ibrahim, 2005, s. 139).

Dette sitatet sammenfatter i korte trekk hva *OK Computer* representerer som musikalsk produkt. Når det kommer til det tematiske budskapet, opplever Lindsey Fiorelli (2009) at albumet uttrykker en jakt etter meningen med livet i det moderne samfunn:

What has sucked meaning from the world of *OK Computer* is technology. The world has become as monotonous as it is structured, as empty as it is electronic. Dominated by the Internet and electronic communication, industry and modern transportation, the world has no place for human spirit. And this is what Yorke screams out in various tracks—how technology alienates us from ourselves (Forelli, 2009, s. 199).

Sammen summerer Moore, Ibrahim og Forelli det som ses på som den generelle oppfatningen av albumet, både musikalsk og tematisk. *OK Computer* uttrykker en nihilistisk holdning mot moderne teknologi, hvor tittelen kan tolkes som en sarkastisk bemerkning i den retning, og måten verden er strukturert på. Denne tematikken var spesielt aktuell på slutten av 1990-tallet hvor man begynte å bli bevisst på de alvorlige konsekvensene teknologien kunne føre med seg, blant annet med Y2K-problemet⁴. Å koble Radioheads ”nye” sound og tematiske budskap opp mot den nydigitale samtiden er derfor ikke et helt fjernt resonnement.

Siden albumet lett kan tolkes å ha en samlet tematikk, blir det gjerne omtalt som et konseptalbum, noe bandet selv avviser. Gitarist Jonny Greenwood uttalte “this album is too much of a mess to sum up. It’s too garbled and disjointed, and the title is only supposed to introduce you to the record” (Randall, 2012, s. 248). Hvorvidt *OK Computer* er et konseptalbum eller ikke drøftes imidlertid ikke i denne sammenhengen. Jeg oppfatter likevel at albumets tolv låter sammen gir albumet en naturlig dramaturgi som kan deles inn i tre deler. Dette utdypes i kapittel 4.

2.4 Fremmedgjøring

Teoriene om fremmedgjøringsprosesser er mange. I vitenskapelig kontekst ble begrepet først etablert i sosiologien, men har også blitt et psykososiologisk og psykologisk begrep. Dette har ført til en uklarhet om ordets definisjon. Her følger derfor en kort redegjørelse om begrepets historie, problematikk ved begrepet, og videre en forklaring på hvordan det anvendes i denne oppgaven.

⁴ År 2000-problemet. En teori om at datamaskiner ikke ville kunne skille år 2000 fra år 1900 og dermed være årsak til store problemer i så vel den digitale som i den virkelige verden.

Det sosiologiske konseptet fremmedgjøring kommer fra det tyske ordet *entfremdung*. På engelsk brukes ordet *alienation*⁵. I Store Norske Leksikon er fremmedgjøring definert som følger:

Fremmedgjøring, alienasjon. Prosess hvor resultatene av menneskets produktive, skapende virksomhet etter hvert behersker og tar makten fra dem som først skapte produktene.

[...]

Begrepet har også et psykologisk-moralsk aspekt og innebærer da en nedverdiggende og demoraliserende reduksjon av mennesket som fritt skapende vesen. (Fremmedgjøring, SNL, 2014)

2.4.1 Grunnleggende teorier om fremmedgjøring

Karl Marx skrev de mest grunnleggende teoriene om fremmedgjøring. Han fant inspirasjon i Rousseaus individ- og samfunnsorienterte teorier samt Hegels og Feuerbachs teorier om fremmedgjøring (Israel, 1972, s. 23-25). Marx omtaler fremmedgjøring i tre kontekster: religiøs, politisk og økonomisk fremmedgjøring. Den økonomiske fremmedgjøringen, som bygger på fremmedgjøring fra arbeidet, er fundamentet i senere teorier om konseptet, og sentralt i Marx' analyse og kritikk av det borgerlige samfunn (ibid. 32-33).

I *Økonomisk-filosofiske Manuskripter* (Marx, Pettersen & Engels, 1844/1991), kritiserer Marx kapitalismen og dens tilhørende industrialisering. Han beskriver arbeidet som menneskets viktigste aktivitet, fordi man gjennom arbeidet skaper sin verden, og som følge av det, seg selv. Menneskets evner og egenskaper gjenspeiles direkte i objektene det lager – innsatsen *blir* objektet. På denne måten kan mennesket måle og evaluere sin innsats gjennom sin virksomhet. Gjennom arbeidet får mennesket en følelse av å være et aktivt og bevisst subjekt i stedet for å være et passivt objekt. Dette forutsetter riktignok at arbeidet ikke er påtvunget, men gjøres av egen fri vilje (ibid, s. 37). Ifølge Marx føler mennesket seg fremmedgjort når objektene det skaper ikke lenger gjenspeiler innsatsen. Han mener at dette er en følge av kapitalismen og dens industrialisering; når arbeideren blir satt til å gjøre ensformig arbeid som hindrer hans kreativitet, eller når arbeidet han gjør blir erstattet av maskiner. I kapitalismen utnyttes arbeideren ved at han blir til et objekt eller middel for borgerskapet. Ett

⁵ Den engelske oversettelsen *alienation* spiller en betydelig rolle i denne oppgaven.

menneske blir eid av et annet noe som gjør at arbeiderens virksomhet ikke står i et meningsfullt forhold til produktet han lager (Marx & Birkeland, 1992, s. 120-122).

Etter Marx har det kommet mange nye teorier om fremmedgjøring. Viktige bidragsytere er blant annet Émile Durkheim (1893/1997), Erich Fromm (1955/1967) og Georg Simmel (1900/2004). Etter andre verdenskrig, da den samfunnsmessige kompleksiteten avanserte, ble fremmedgjøring et stadig mer relevant begrep innenfor sosiologi og psykologi. På grunn av det store omfanget av teorier, ble det gjort flere forsøk på å lage en dekkende definisjon som kunne benyttes til empirisk forskning.

Den svenske sosiologiprofessoren Joachim Israel (1972) skriver at disse teoriene om fremmedgjøring havner i to kategorier: en til å beskrive *sosiale prosesser*, og en som har blitt brukt for *psykologiske tilstander*. På den ene siden kan det brukes til å beskrive de økonomisk-sosiologiske prosessene som påvirker individet og dets rolle i samfunnet, det være seg arbeid, sosiale relasjoner samt relasjoner til ikke-menneskelige objekter. På den andre siden kan det brukes til å beskrive og analysere individets psykologiske opplevelser som oppstår som konsekvens av disse prosessene (Israel, 1972, s. 12). Konseptet kan dermed betraktes i både et objektivt, samfunnsmessig perspektiv og et subjektivt, psykologisk perspektiv.

Som følger av det store omfanget av teorier, poengterer Israel at ordet har fått en flertydig og uklar betydning (ibid, s. 206). En av de som av den grunn har forsøkt å kategorisere begrepet, var den amerikanske sosiologen Melvin Seeman. I sin artikkel "On the Meaning of Alienation" (1959) kategoriserer han de ulike teoriene om fremmedgjøring i fem dimensjoner:

- maktesløshet (powerlessness)
- meningsløshet (meaninglessness)
- normløshet (normlessness)
- sosial isolasjon (social isolation)
- fremmedgjøring fra seg selv (self-alienation, min oversettelse)

Maktesløshet, den første dimensjon, bygger på Marx' teori om at man mister makt over seg selv på grunn av det man selv skaper. Man blir fremmedgjort fordi man ikke lenger kan forutsi hva utkommet av ens egne handlinger blir (Seeman, 1959, s. 784).

Meningsløshet, den andre dimensjon, er en videreføring av forrige dimensjon, men går dypere inn mot individets subjektive opplevelser. Han skriver at meningsløshet trer i kraft "when the individual is unclear as to what he ought to believe – when the individual's

minimal standards for clarity in decision-making are not met” (Seeman, 1959, s. 786). Denne dimensjonen handler om at individet ikke forstår hvordan samfunnet det lever i fungerer. Ens handlinger mister mening fordi man ikke kan forutse konsekvensen av dem (Israel, 1972, s. 170).

Normløshet, den tredje dimensjon, beskriver situasjoner hvor de normer som regulerer sosial atferd neglisjeres som følge av hvordan samfunnsstrukturen har utviklet seg. Dette skjer når et individs mål ikke kan oppnås ved å følge samfunnets moralkodeks, og at man prioriterer sine mål høyere enn de retningslinjene som er satt i samfunnet.

Sosial isolasjon, den fjerde dimensjon, beskriver fremmedgjøring hvor et individ ikke deler de samme målsettinger eller den samme tro som resten av samfunnet, og at det derfor isolerer seg fysisk eller mentalt fra sine omgivelser. Dette er en intellektuell, bevisst form for isolasjon, ikke å bli forvekslet med sosiale tilpasningsproblemer i det samfunnet man lever i (Seeman, 1959, s. 788-789).

Fremmedgjøring fra seg selv, den siste dimensjon, henger tett sammen med *makteløshet* og *meningsløshet*. Ved at individet mister makt og mening fra sine aktiviteter fordi aktivitetene ikke korrelerer med ens egne ønsker eller forventninger, mister individet interesse for de virksomheter det deltar i, og separerer sin personlighet fra sine egne handlinger. Seeman siterer C. Wright Mills’ kommentarer: ”In the normal course of her work, because her personality becomes the instrument of an alien purpose, the salesgirl becomes self-alienated” (Seeman, 1959, s. 789). Dette sitatet viser til hvordan man blir fremmedgjort fra seg selv når ens aktivitet ikke gir mening i seg selv, men kun er redskap for økonomisk eller annen belønning.

2.4.2 Fremmedgjøring i denne oppgaven

Seemans artikkel legger et godt grunnlag for forståelse av fremmedgjøringskonseptet. Den viser også til omfanget av konseptets bruksområde samt problematikken dette store omfanget fører med seg. I sin konklusjon understreker han at denne kategoriseringen fortsatt har uklarheter, noe Israel også påpeker. Det framkommer ikke i artikkelen hvorvidt han omtaler fremmedgjøring som et sosiologisk eller psykososiologisk konsept, selv om dimensjonsbenevningene lettest kan tolkes som en psykososiologisk vinkling mot individets subjektivitet. Det står ikke hvordan han har kommet fram til de ulike dimensjonene, ei heller en redegjørelse for hvordan dimensjonene henger sammen, noe som gjør klassifiseringen

usystematisk og dermed vanskelig å bruke som et verktøy i empirisk forskning (Israel, 1972, s. 173-174). Felix Geyer skriver i sin artikkel *Alienation, Sociology of* (2001):

With the obvious exception of self-estrangement, alienation always points to a relationship between a subject and some—real or imaginary, concrete or abstract—aspect of his environment: nature, God, work, the products of work or the means of production, other people, different social structures, processes, institutions, etc. [...] Since alienation is usually employed as an instrument of polemical criticism, rather than as a tool of analysis and description, this relationship can be described as one of separation—a separation that is considered undesirable from some point of view (s. 388).

Geyer setter her fingeren på hvorfor litteraturen om fremmedgjøring er så varierende. Han foreslår videre også en mer omfavnende beskrivelse av begrepet, som jeg velger å ta som utgangspunkt for denne oppgaven: en uønsket separasjon mellom et subjekt og et imaginært, konkret eller abstrakt aspekt i ens miljø. Siden denne oppgaven handler om å *tolke* fremmedgjøringskonseptet i så vel tekstlige, som ikke-tekstlige elementer, kreves det kjennskap til de ulike fremmedgjøringsteoriene som finnes, men ikke nødvendigvis anvendelse av én bestemt teori. Jeg tenker at et forsøk på å etablere en endimensjonal definisjon av begrepet kan virke imot oppgavens hensikt. Seeman tegner et noe generelt, men dog dekkende oversiktsbilde av de forskjellige teoriene om konseptet, noe som gjør det lettere å anvende hans begrepsapparat i denne sammenheng, særlig fordi fremmedgjøringskonseptet har utviklet seg betraktelig de siste par tiår i takt med de raskt endrende, moderne samfunnsforholdene, som Geyer (2001) begrunner på denne måten:

To oversimplify, one might say that a new determinant of alienation has emerged, in the course of the twentieth century, which is not the result of an insufferable lack of freedom but of an overdose of 'freedom', or rather, unmanageable environmental complexity. (ibid, s. 389)

Dette fornyede perspektivet på fremmedgjøring er elementært i denne oppgaven hvor *makteløshet* beskriver en reaksjon mot dagens enorme samfunns- og teknologiutvikling som resulterer i en slags paralysse eller hjelpsløshet. Den andre fremmedgjøringsprosessen utløses av samme årsaker, men resulterer heller i en følelse av *meningsløshet*. *Normløshet* utløses når samfunnsnormene, eller samfunnets generelle holdninger ikke korrelerer med ens egne holdninger eller egen tro. Disse tre fremmedgjøringsprosessene kan føre til at man *isolerer*

seg fra samfunnet eller *fremmedgjør seg fra sine egne aktiviteter*. Separasjonsbegrepet er også et stikkord, som er spesielt relevant i analysen.

2.5 Terminologi

Populærmusikkforskningen er basert på den afroamerikanske musikkarven, og mange av de elementære begrepene i denne disiplinen er derfor engelskspråklige. Fordi denne grenen innenfor musikkvitenskapen er relativt ung i Norge og fordi populærmusikksjangrene fusjonerer og ekspanderer i enorm fart, er det fortsatt ikke etablert et dekkende, norskspråklig begrepsapparat innenfor norsk populærmusikkforskning. Tor Dybo (2013) er en av de som har forsøkt å ta tak i denne problematikken, og har i sin bok *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse* drøftet de mest sentrale begrepene samt formulert fram noen norske definisjoner av disse. Disse definisjonene vurderes å være meningsfulle og velresonnerte, og det tas derfor utgangspunkt i begrepsapparatet som han har etablert. Videre følger også en forklaring av noen begreper som anvendes i analysen.

Sound

Sound er et av de mest sentrale begrepene i denne sammenheng. En musikers sound er mer enn bare lyden som kommer fra instrumentet. Begrepet inkluderer også karakteristikk ved musikernes identitet og uttrykk. Den direkte oversettelsen, ”lyd”, dekker derfor ikke den engelske betydningen av ordet. Dybo sier at ”[vi kan] samle oss om at begrepet er inklusivt på den måten at det dekker det totale lydproduktet som strømmer mot oss ut fra høyttalerne, eller det totale lydproduktet vi opplever i en konsertsituasjon. Men det vil også i denne sammenheng inkludere hver enkelt musikers individuelle spillestil, som har sin karakteristiske sound” (Dybo, 2013, s. 18).

Parameter

”*Parameter/parametre* betegner generelt sett målbar(e) størrelse(r) som er sammenlignbare, som blir brukt i beskrivelsene(e) av noe som skjer innenfor et tidsforløp” (ibid, s. 29). Fordi målet er å finne fellestrekk ved de ulike aspektene ved Radioheads sound og tekster, brukes begrepet *parameter* som benevnelse for disse aspektene.

Låt

Begrepet *låt* brukes som betegnelse av de ulike lydsporene på albumet. Dette begrepet er mye brukt for benevnelse av komposisjoner innenfor rocktradisjonen og vil derfor være naturlig å bruke i denne sammenhengen (ibid, s. 27).

Tidsbaserte effekter:

Delay (ekko): Delay er en gjentakelse av et signal i en gitt tidsperiode etter det originale signalet har blitt spilt. Prosessorene for denne effekten blir også blir omtalt under samme navn.⁶

Feedback: Et fenomen forårsaket av at lyden tatt opp av en mikrofon, forsterkes, strømmer ut fra en høyttaler og går inn i mikrofonen som tok opp lyden i utgangspunktet, noe som resulterer i en evig lydsløyfe. Feedback er også et gitar teknisk virkemiddel hvor gitarforsterkerens høye volum fører til at elgitarens strenger vibrerer, som igjen fører til at gitartonen vedvares uendelig og at ulike harmoniske frekvenser framheves.⁷

Romklang (reverb): ”Elektronisk eller elektromekanisk fremstilt effekt som imiterer etterklangen som oppstår etter en lyd i ulike typer lokaler. Flittig benyttet spesialeffekt både ved innspilling av musikk og i konsertsammenheng. Finnes også innebygd i elektroniske apparater som effektmaskiner og -pedaler.”⁸

Slapbackdelay: En rask delayeffekt hvor gjentakningen er mellom 40-150 ms med få repetisjoner. Spesielt mye brukt på vokal i 1950-tallets rock og videreført i psykedelisk rock.⁹

Forvrengningseffekter:

Overdrive: En forvrengningseffekt som framkommer ved heving av et signals nivå over teknologiens rammer som fører til at lydbølgene kuttes (*clipping*).¹⁰

Fuzz: en effekt skapt gjennom ekstrem forvrengning, spesielt brukt på elgitar og -bass. Fuzzeffekten kjennetegnes ved sin ulne eller flerrende karakteristikk.¹¹

⁶ Mitch Gallagher, *Music Tech Dictionary: A Glossary of Audio-Related Terms and Technologies*, Boston, MA: Course Technology, 2009, s. 50 (min overs.)

⁷ *ibid*, s. 72 (min overs.)

⁸ Romklang, SNL (2012), hentet fra <https://snl.no/romklang>, 20.04.2015

⁹ Gallagher (2009), s. 192 (min overs.)

¹⁰ *ibid*, s. 146 (min overs.)

¹¹ Gallagher (2009), s. 80 (min overs.)

Modulasjonseffekter:

- Flanger:** En analog eller digital effektprosessor som gjenskaper modulasjonseffekten *flanging*. Denne effekten er skapt ved at signalet blir duplisert og mikset sammen med en liten tidsforskyvning, noe som fører til at signalet moduleres gjennom forskjellige utfasinger og summeringer over hele frekvensspekteret.¹²
- Phaser:** *Phasing* ligner på *flanging* ved at begge effektene er basert på duplisering og tidsforskyvning av signalet. Men mens flangeren forskyver hele signalet likt over hele frekvensspekteret, er det dupliserte signalet i phaseren fasevendt og sveipet gjennom frekvensspekteret.¹³
- Tremolo:** En pulserende, repeterende variasjon i en lyds volum. Dette er både en instrumentteknisk og en lydteknisk effekt, hvor effektprosessoren også har samme navn.¹⁴
- Wah-wah-pedal:** En effektpedal for elgitar som endrer den kraftigste frekvenstoppen opp og ned i frekvensspekteret ved hjelp av dens trinnløse ekspresjonspedal.
- Whammy-pedal:** En digital effektpedal designet av DigiTech som kan endre gitarens tonehøyde opp til to oktaver over det originale signalet. Pedalen er utformet på en måte som tillater utøveren å sveipe det modulerte signalet gradvis opp og ned i toneleie.

Gitartekniske begreper:

- Bend:** En teknikk hvor gitaristen bøyer strengen med en av fingrene på gripebrettet, slik at tonehøyden går opp.¹⁵
- Slide:** En form for legatospill hvor tonehøyden endres ved at fingeren flyttes fra et bånd til et annet etter samme anslag, uten å løftes fra strengen.¹⁶
- Speedpicking:** Raskt plekterspill på samme tone.

¹² Gallagher (2009), s. 76 (min overs.)

¹³ Morley, Neil (2006), hentet fra http://www.soundonsound.com/sos/mar06/articles/qa0306_1.htm, 20.04.2015

¹⁴ Gallagher (2009), s. 219 (min overs.)

¹⁵ Hentet fra <http://www.guitarscholar.co.uk/dictionary/index.php>, 20.04.2015 (min overs.)

¹⁶ *ibid.* (min overs.)

Andre begreper:

Arpeggiator: En modul eller kontrollprosessor på enkelte synthesizere som skaper akkordbrytninger av akkordene som spilles.¹⁷

Hook: Et motiv, en frase eller et riff som gjerne er fengende og skal fungere som et gjenkjennelsesmoment i en låt.

¹⁷ Gallagher (2009). s. 9 (min overs.)

3 METODISKE ASPEKTER

Det ligger i denne oppgavens natur å anvende ulike analysemetoder til innsamling av de empiriske data. Fordi dataene kommer fra et lydfestet medium, vil metodene auditiv analyse og tekstanalyse være sentrale i studien, men som det vises til senere, vil også andre analytiske perspektiver være viktige. Det finnes flere ulike syn på forskning av gehørtradert¹⁸ musikk, som rock hvori Radiohead har sitt opphav. I dette kapittelet presenteres og drøftes noen av disse perspektivene, og videre følger en presentasjon av den metodiske framgangsmåten i denne oppgaven.

3.1 Drøfting av ulike musikkanalytiske perspektiver

I sin bok *Representasjonsformer¹⁹ i jazz- og populærmusikkanalyse* legger Tor Dybo (2013) fram ulike vitenskapelige aspekter ved analyse innenfor jazz- og populærmusikk. Som han trekker fram i oppsummeringskapitlet er det en rekke analytiske og metodiske utfordringer knyttet til disse musikkformene. For det første er definisjonene av benevnelsene noe uspesifikke – hva er jazz og hva er populærmusikk? For det andre er det mange utfordringer ved selve analysearbeidet innenfor disse sjangrene. Når det gjelder definisjonen av populærmusikk, er ikke det en diskusjon jeg vil gå så mye dypere inn på. Siden Radiohead opererer innenfor rocktradisjonen, vil jeg lene meg på Dybos bruk av begrepet som en ”fellesbetegnelse for den afrikansk-amerikanske musikkarten som samles inn under betegnelser som *rock, pop, reggae* mfl” (Dybo, 2013, s. 17).

Dybo skriver at populærmusikkstudier i internasjonal kontekst er et viktig felt innenfor andre fagstudier som musikkvitenskap, sosiologi, mediefag m.m. (ibid, s. 77). Disse feltene, og spesielt sosiologiske og kulturelle perspektiver, har derfor tradisjonelt sett vært sentrale innenfor populærmusikkforskningen. Eksempelvis kan man si at rock er en reaksjon mot ulike kulturelle prosesser, og at musikkjangeren derfor henger tett sammen med kulturelle strømninger i samfunnet. En sentral diskusjon i dag er i hvor stor grad slike perspektiver skal kobles til analysen av populærmusikk som lydhendelse og sound og hvorvidt musikk skal analyseres fra et utenfraperspektiv (publikum) eller fra et innenfraperspektiv (utøver). Den amerikanske musikkforskeren Richard Middleton (2000) argumenterer for at

¹⁸ I denne oppgaven anvendes Dybos bruk av termen *gehørtradert* som ”[sikter] til de opplæringstradisjoner innenfor ulike musikkulturer som primært ikke har sitt utgangspunkt i notasjon av hendelsesforløpet under en framføring” (Dybo, 2013, s. 20).

musikkforskningen i for stor grad har ekskludert analyse av musikk som lydhendelse og sound, men at det ene henger sammen med det andre (2000, s. 104). Han har derfor konstruert et multimetodisk analyseapparat som både inkluderer utenfra- og innenfraperspektiver. Ideen bak dette tankesettet er et forsøk på en sammensmelting mellom tradisjonell musikkvitenskap og populærmusikkstudier til en egen populærmusikkdisiplin *innenfor* musikkvitenskapen (Dybo, 2013, s. 86).

Denne argumentasjonen blir støttet opp av den britiske musikkforskeren Philip Tagg som stadfester at man på grunn av de mer etablerte vitenskapsdisiplinene vet mye om sendere og mottakere av musikken, men svært lite om kanalen mellom disse – musikken selv (Tagg, 2000, s. 75). I et forsøk på å fylle det epistemologiske hullet mellom streng formalisme og de mer subjektive musikkhermeneutiske tilnærminger (to leirer som begge har fått mye kritikk i denne sammenheng), har også Tagg konstruert et meget omfattende multimetodisk analyseapparat som blant annet innbefatter en hermeneutisk modell for relasjonelle påvirkninger mellom alle ledd i analysen, inkludert sender og mottaker. Dette er et forsøk på å få etablert en mer solid teoretisk basis for populærmusikkanalyse. Som han selv imidlertid poengterer, leder denne teoretiske framstillingen til flere spørsmål enn svar (Tagg, 2000, s. 100).

3.1.1 Musikk som primær tekst

Allan F. Moore (2001) mener i likhet med Middleton og Tagg, at verdien av den klingende musikken i seg selv er neglisjert i musikkvitenskapen. I sin bok *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock* argumenterer han for at analysen av sound og lydhendelse, *primærteksten*, er viktig for å forstå musikernes intensjon og estetikk, uten å inkludere mediaomtaler, sosiologiske betraktninger osv. Moores valg om å isolere musikkens primærtekst i analysearbeidet handler om å finne ut hva som er rockens estetikk og hvordan den framstår som autentisk, uavhengig av musikk sosiologiske, etnomusikologiske eller liknende betraktninger (Dybo, 2013, s. 86-87). Intensjonen med dette er å styrke rockens posisjon innenfor musikkvitenskapen, med større vekt på rockemusikeren som kunstner og ikke som talerør for bestemte demografiske grupper.

¹⁹ I Dybos bok (2013) anvendes benevnelsen *representasjon* de analyseverktøy som er ment å representere gehørtradert musikk (Ibid.). Jeg velger å anvende samme begrep i denne oppgaven.

Med bakgrunn i problematikken rundt analyse av den kompleksiteten som musikk som lydhendelse og sound er, har han laget et forslag til en mer anvendelig metode til rockanalysen, hvor han kategoriserer lydhendelsene i fire *sjikt* (Dybos (2003) oversettelse):

- Sjikt 1: rytmikk (perkussive lyder)
- Sjikt 2: dype toner (bass)
- Sjikt 3: lyse toner (melodi)
- Sjikt 4: rommet mellom det dype og lyse sjikt (harmonisk utfylling) (Dybo, 2013, s. 87-88)

I tillegg bruker han begrepet *soundbox* som en del av sitt metodiske verktøy med benevnelser for musikkens tredimensjonale sound som *forgrunn*, *mellomgrunn* og *bakgrunn* (ibid, s. 94). Denne representasjonsformen er et interessant tilskudd til populærmusikkanalysen, spesielt i diskusjonen rundt utfordringen ved representasjon av ulike ekstramusikalske²⁰ parametre og samspillet mellom disse. Eksempelvis er Moores metode mer anvendelig for representasjon av samspillet mellom musikere, instrumentenes roller og musikkens intensitet enn for eksempel tradisjonell transkripsjon, som jeg kommer tilbake til.

Kritikken mot Moore fokuseres naturlig nok hovedsakelig på hans ekskludering av de kulturelle innflytelsene på musikken i analysen, som for eksempel kjønns-, etnisitets- og klassespørsmål. Det må dog nevnes at han gjennom sitt arbeid retter søkelyset mot et viktig moment i populærmusikkforskningen og også bidrar med et nyttig analyseverktøy for representasjon av noen av de ekstramusikalske parametrene i musikkens primærtetekst.

3.1.2 Visuell representasjon som verktøy i populærmusikkanalyse

Innenfor klassisk musikkforskning har utøveren og musikkforskeren samme utgangspunkt for interpretasjon av et musikkstykke, nemlig det noterte partituret fra komponisten. Dette gir forskeren et konkret sammenlikningsgrunnlag mellom det noterte materialet fra komponisten og det klingende materialet fra musikeren eller ensemblet. Innenfor populærmusikk- og jazzsjangrene er musikken derimot primært gehørtradert. Dersom det finnes noen skriftlig presentasjon av musikken fra komponistens side innenfor disse sjangrene, er de ofte begrenset

²⁰ "[E]kstramusikalske parametre blir brukt for å omtale fenomenologiske framstillinger av hendelser som omtales med termer som timing, driv, sving, intensitet, "det tar av", "trøkk" osv" (Dybo, 2013, s. 29). Termen brukes i kontrast til *intramusikalske parametre* som omhandler størrelser anvendt i tradisjonell musikkanalyse som melodi, harmonikk, rytme, intervall osv. (ibid).

til et akkordskjema, formskjema, en melodi, eller en kombinasjon av disse, et såkalt *leadsheet*. Leadsheetet er gjerne brukt som et verktøy for utøverne i innøvningsprosessen og har ingen tiltenkt representasjonsfunksjon (ibid, s. 19, 109-110). I en analysesituasjon har musikkforskeren derfor gjerne kun det klingende materialet å referere til. I gehørtradert musikk er utøvernes sound og spillestil med på å fargelegge fremføringen av komposisjonen, og skillet mellom komponist og utøver er derfor mer eller mindre visket ut. En eventuell skriftlig (re)presentasjon av musikken må forskeren konstruere selv. Dette introduserer en rekke utfordringer med tanke på hva som skal tas hensyn til i en slik representasjon. Ved å foreta en tradisjonell transkripsjon, får man et oversiktlig bilde av komposisjonens form, struktur og harmonikk, men det ekskluderer fenomener som groove, sound, time, sving, osv. I rockanalysen har tradisjonell notasjon blitt kombinert med tabulatur som supplement for mer detaljerte gitar- eller basstranskripsjoner. På denne måten kan man inkludere de idiomatiske rammene for disse instrumentene i analysen, men transkripsjonene kan fortsatt ikke representere de nevnte fenomenene. Disse har blitt forsøkt visualisert på andre måter, blant annet med elektroakustiske instrumenter som melograf, sonograf eller ved hjelp av dedikerte dataprogrammer (Dybo, 2013, s. 62-63, 69-70).

Disse visuelle representasjonsformene er nyttige på hver sin måte og kan i kombinasjon dekke store deler av representasjonen av et musikkstykke. Når det kommer til samspillet mellom parametre som lyrikk, improvisasjon, samspill og postproduksjon, blir disse visuelle representasjonsformene noe begrenset.

3.1.3 Musikk som sekundær tekst

Med bakgrunn i de nevnte utfordringene som ligger i populærmusikkanalyse (som hovedsakelig skyldes mangelen på et fysisk studieobjekt), er det forståelig at mange populærmusikkforskere har valgt å ta i bruk alternative innfallsvinkler. Til tross for Moores synspunkt, kan det påstås at slike perspektiver kan være fruktbare, blant annet ved å trekke frem den tyske musikkforskeren Peter Wickes arbeid. Med hans kultursosiologiske fremgangsmåte, belyser han viktige drivkrefter bak rockens utvikling, som igjen er definerende for rockens sound (Dybo, 2013, s. 98-101). I tillegg kan man med hans fremgangsmåte belyse ytterligere aspekter ved samspill og sound, som ikke kommer fram gjennom en ren auditiv analyse à la Moore.

På den annen side kan det argumenteres for at persepsjonen av musikkens primærttekst blir forvrengt av sekundærttekstlige betraktninger. Hvordan hadde for eksempel Miley Cyrus'

singel ”Wrecking Ball” fra 2013 framstått uten den tilhørende kontroversielle musikkvideoen? Det er ikke helt urimelig å anta at denne musikkvideoen, eller Cyrus’ utagerende *image*²¹ for den saks skyld, har farget måten denne låta blir oppfattet på. Er det mulig at Cyrus ville fått mer oppmerksomhet og anerkjennelse for sine vokale kvaliteter dersom sekundærttekst ikke hadde vært en faktor? Dette er selvsagt helt hypotetiske spørsmål, men demonstrerer riktignok hvorfor diskusjonen om analyse av musikkens ulike dimensjoner er problematisk.

3.1.4 Analyse og tolkning av sangtekster

I tillegg til den soniske dimensjonen, er sangteksten også et vesentlig aspekt innenfor populærmusikken. Sangteksten er beslektet til diktet ved at den er *lyrisk* og at formen gjerne er strofisk med et fast metrisk mønster. I stedet for å ha en bestemt handling, realiseres diktet ved en gjennomført stemning (Kittang & Aarseth, 1968, s. 30). Språket er gjerne poetisk og dermed ikke-kommunikativt, noe som tilslører budskapet og åpner for flere ulike tolkninger. Dette introduserer også noen av de samme problemstillingene i tekstanalyse som i populærmusikkanalyse. Blant annet har diskusjonen rundt relevansen av sekundærttekstlige²² parametre også blitt diskutert innenfor litteraturforskningen. Gaasland (1999) belyser ulike perspektiver som kan endre tekstens meningsinnhold. Man kan for eksempel se teksten i lys av forfatterens eget liv eller samtiden den ble skrevet i. Teksten kan betraktes i lys av allmenne, abstrakte strukturer fra psykologiske, antropologiske eller filosofiske perspektiver. Hva forfatteren har ment med teksten er også en vanlig innfallsvinkel (ibid, s. 18).

I analyse og tolkning av sangtekster, møter man også en annen utfordring. Hvordan sangeren har valgt å formidle teksten spiller inn på hvordan teksten framstår, og kan være med på å farge tekstbudskapet.

In songs, words are the sign of a voice. A song is always a performance and song words are always spoken out, heard in someone’s accent. Songs are more like plays than poems; song words work as speech and speech acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sound that are direct signs of emotion and marks

²¹ ”Image er oppfatningen eller inntrykket [man] får av virksomheten over tid. Image er basert på informasjon og kommunikasjon, og hvordan signalene tolkes. Image leder til oppfatning, som igjen leder til etterlatt inntrykk, som påvirker omdømmet” (regjeringen.no). Lastet ned fra <https://www.regjeringen.no/nb/dokumentarkiv/stoltenberg-ii/krd/tema-og-redaksjonelt-innhold/kampanjesider/2008/ry/verktoykasse-2/ordlist/id525337/>, 01.04.2015

²² Termen *verksekstern* er vanligere å anvende i tekstanalyse, men jeg velger å kun holde meg til begrepet *sekundærttekst*, som alt er et etablert begrep i denne oppgaven.

of character. Singers use non-verbal as well as verbal devices to make their points – emphases, sighs, hesitations, changes of tone” (Frith, 2004, s. 203)

Som Simon Frith poengterer, er det et vesentlig skille mellom tolkning av en fremført sang og nedskreven poesi. De parametre som tilføres ved en vokalfremføring influerer tekstens mening, samtidig som tekstens ord også spiller inn på hvordan en sanger framstår. Fra et lytterperspektiv er det en sangers stemme, og ikke ordene, som definerer hva sangeren *virkelig* uttrykker. Den isolerte teksten vil derfor kunne gi et mangelfullt bilde av det tekstlige budskapet.

3.2 Taus kunnskap

”*Vi kan vite mer enn vi kan si*”, skrev den britisk-ungarske polyhistoren Michael Polanyi (Polanyi, 1966/2000, s. 16). Gjennom årelang praksis innenfor et felt, handler man gjerne etter intuisjons- eller erfaringsbaserte prinsipper som man har vokst inn i over tid, men som man ikke nødvendigvis kan formulere med ord. Fordi denne formen for kunnskap er vanskelig å forklare, kalles den for *taus kunnskap* (Imsen, 1999, s. 249-250). En side av den tause kunnskapen er *fortrolighetskunnskap*, som innebærer at man må være en del av kulturen for å forstå den. Fordi denne forskningen er gjort ut ifra et musikerperspektiv med fokus på andre musikere, innebærer det at den fortrolighetskunnskapen som jeg har opparbeidet meg i mitt virke som musiker, også vil være viktig i tolkningsarbeidet.

3.3 Forskningsmetode i denne oppgaven

Et grunnleggende premiss for denne oppgaven er forestillingen om at det finnes et samspill mellom primært tekstlige (sound og tekst) og sekundært tekstlige parametre (budskap om fremmedgjøring) i Radioheads musikk. Dette innebærer at en ren primært tekstlig analyse ikke vil være tilstrekkelig i denne sammenhengen. Fordi (fremmedgjørings)perspektivet i oppgaven er så spesifikt, har jeg laget en egen fremgangsmåte for denne oppgaven. Hver låt er analysert med hensyn til form, sound og tekst, og deretter tolket i et fremmedgjøringsperspektiv.

Fordi det er så mange parametre å ta hensyn til, har det blitt gjort et hensiktsmessig utvalg²³ av de parametrene som er mest relevante i henhold til problemstillingen. Hvilke parametre som

²³ Hensiktsmessig utvalg (purposive sampling): Et utvalg basert på forskerens vurdering av hvilke kriterier som er viktigst for forskningens hensikt (Kent, 2007).

er relevant å belyse, varierer fra låt til låt. For å opprettholde en viss flyt i teksten, utelates de parametrene som er irrelevante i dette forskningsøyemed. I den auditive analysen er det tatt hensyn til de primært tekstlige parametrene form, instrumentering, sound, intensitet, dynamikk, tonalitet og rytmikk. Siden oppgaven først og fremst dreier seg om samspillet mellom disse parametrene, er ikke transkripsjon den mest anvendelige representasjonsformen. Notasjon har kun blitt brukt for å vise enkelte akkord-, form- og melodistrukturer som er relevante i henhold til problemstillingen. Moores analysemodell og begrepsapparat har blitt brukt som utgangspunkt for å representere de primært tekstlige parametrene i musikken. Tekstanalysen er gjort med hensyn til form, fortellerperspektiv, handling og språk²⁴. I tolkningen er det tatt hensyn til noen sekundært tekstlige parametre i tillegg til låtenes primært tekst. *OK Computers* samtid (slutten av 1990-tallet og fremover) er viktig fordi dette er helt sentralt i forhold til albumets samlede tematikk. Min fortrolighetskunnskap er også relevant i tolkningsarbeidet.

I kapittel 5 sorteres og drøftes funnene fra analysen i sammenheng med Seemans fem fremmedgjøringskategorier og separasjonsperspektivet, som er Geyers definisjon av begrepet. Disse funnene blir kategorisert etter typer virkemidler, ut ifra et begrepsapparat etablert for å kunne sette de musikalske og tekstlige virkemidlene i sammenheng med fremmedgjøring.

3.4 Metodiske utfordringer

Musikk er så personlig som den er universell. Selv om millioner av mennesker har lyttet til akkurat den samme musikken, er det ingen som opplever den helt likt. Man knytter gjerne låter, album eller artister til bestemte minner, personer eller steder som gir musikken en helt egen mening for den enkelte. For meg er dette noe av det fineste med musikk, men i en vitenskapelig kontekst, byr dette derimot på noen grunnleggende utfordringer. Som nevnt i både dette og forrige kapittel, ligger det mange problemer ved populærmusikkanalyse og -tolkning. Jeg har tatt opp temaet om overtolkning – det å påtvinge musikken en dypere mening enn det artisten har hatt intensjoner om. Dette er alltid en fare ved denne typen forskning, og jeg er også klar over at denne oppgaven kan oppfattes å gjøre det samme. Jeg har forsøkt å styrke oppgavens validitet ved legge fram funnene på en redelig måte, og å støtte opp oppgaven på et teoretisk fundament. Likevel er dette hovedsakelig en tolkningsoppgave, hvor min subjektivitet vil være med på å farge utfallet. Jeg vil samtidig påpeke at formålet med denne oppgaven ikke er å synse noe om hva Radiohead har, eller ikke har ment med

²⁴ For eksempel direkte eller lyrisk språk og bruk av retoriske virkemidler som metaforer og sarkasme.

albumet, men heller å finne en kobling mellom budskapet som jeg opplever og hva som gjør at det oppleves slik.

4 ANALYSE OG TOLKNING AV *OK COMPUTER*

4.1 Egen opplevelse av *OK Computer*

Albumets platecover²⁵ illustrerer godt hvordan musikken på dette albumet framstår i mine ører. Det består av enkle visuelle elementer satt sammen i en ustrukturert kollasj i et kaldt fargelandskap. Kollasjen er satt sammen av bilder, symboler og tekst som alle representerer ulike ”utklipp” av det moderne vestlige samfunn: et stort motorveikryss, ordene ”Lost Child!”, illustrasjoner fra sikkerhetsbrosjyren fra et fly, ”skadelig”-symbolet ”X”, et diffust bilde av en gående person. Inni platecoveret er det tilsvarende kollasjer med tegninger, symboler, bilder og tekst satt sammen på en tilsvarende kaotisk måte. Samlet representerer alle disse enkle elementene bruddstykker av det komplekse og kaotiske samfunnet vi lever i, og det er den samme følelsen jeg sitter igjen med hver gang hører på dette albumet. Som nevnt tidligere har bandet selv uttalt at albumet er for rotete til å summere opp. For meg er nettopp at albumet er for rotete til å summeres opp albumets overordnede budskap. Den røde tråden er nettopp mangelen på en rød tråd. Albumet framstår som et avtrykk av det komplekse samfunnet vi lever i, som jeg også tør å påstå er altfor komplekst til å kunne summeres opp. Jeg opplever at hver låt, som platecoveret, er en kollasj, og at hver enkelt låt er bruddstykker eller scener fra det moderne samfunnet. Thom Yorke går inn i låtene fra ulike fortellerposisjoner, både i form av personer og som abstrakte fenomen. Dette gjør at albumet ikke oppfattes biografisk, men at det har et observerende perspektiv mot flere ulike sider ved samfunnet vi lever i.

Jeg opplever at *OK Computer* grovt sett kan deles inn i tre deler. Jeg ser for meg en hypotetisk protagonist (representert av akustiske instrumenter og vokal) som er redd for å være meningsløs i det moderne, vestlige samfunnet. Dette samfunnet, med sin ekstreme strukturelle kompleksitet, fungerer som en hypotetisk antagonist (representert av teknologiske lyder), som jeg omtaler som *Maskinen*. Første del, låtene ”Airbag”, ”Paranoid Android”, ”Subterranean Homesick Alien”, ”Exit Music (for a film)”, ”Let Down” og ”Karma Police”, representerer en drakamp mellom det menneskelige og Maskinen, hvor teknologiske lyder prøver å overkjøre de organiske og akustiske. Mot slutten av ”Karma Police” vinner Maskinen. Spor 7, ”Fitter Happier”, markerer dermed albumets dramaturgiske vendepunkt.

²⁵ Bilde av *OK Computers* albumcover er utelatt på grunn av rettighetshensyn.

Dette sporet, som hovedsakelig er en datastemme, fungerer som en personifisering av denne hypotetiske antagonist. Låtene etter ”Fitter Happier”, ”Electioneering” og ”Climbing Up The Walls”, er albumets mest ekspressive og markerer protagonistens frustrasjon over å ha tapt kampen mot Maskinen. På albumets siste del, med låtene ”No Surprises”, ”Lucky” og ”The Tourist” har denne protagonisten blitt fremmedgjort fra teknologien og samfunnet. Disse låtene uttrykker en underlig positivisme mot fremtiden, samtidig som det ligger en dramatisk undertone i bakgrunnen.

4.2 Del 1: menneske mot maskin

4.2.1 Spor 1: Airbag

Form

A (Intro) – B (vers) – B (vers) – C (refreng) – A' (hook) – B (vers) – B (vers) – C (refr.) – instrumentalparti – C (refreng) – instrumentalparti

Sound

Albumets åpningsspor har en ”åpen” tonalitet, verken dur eller moll. I introens forgrunn ligger en melodilinje, et hook, som spilles unisont mellom en forvrengt elgitar og mellotron²⁶ med cellolyd i mørkt register:

Figur 1: Introhooket på ”Airbag”

The image shows two staves of musical notation for the intro hook of the song "Airbag". The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The melody consists of eighth and quarter notes. Above the first staff, the chords are labeled: FΔ7/A, Em, A(add9), FΔ7/A, and Em A(add9). Above the second staff, the chords are labeled: FΔ7/A, Em, A(add9), FΔ7/A, and Em A(sus2). A blue square icon is located at the end of the second staff.

En sentral karakteristikk ved låta er den samplede, aktive trommefiguren, tilfeldige elementer av teknologisk støy samt den brutte bassfiguren som gir låta et urolig, nærmest uferdig eller ødelagt preg. Det eneste konstante elementet i låta er åttedelsunderdelte *sleigh bells* som går fra start til slutt. Mellomsjiktet er preget av ulike gitarer, primært en lettere forvrengt elgitar (klimpring), men også innslag av akustisk gitar og ulike elektriske gitarer (speedpicking,

²⁶ Et polyfonisk tapeavspillingsinstrument, mye brukt i 60-70-tallets progressive rock. Vanlige lyder er fløyte, cello (stryk) og kor.

effektprosessert), og ondes martenot²⁷. Mellomsjiktet har et ambient sound på grunn av mye tidsbaserte effekter. Thom Yorkes stemme er dynamisk og variabel i klang og tonekvalitet. Deler av diksjonen forsvinner i mumling.

Det første instrumentalpartiet består av en unison melodi spilt i høyt register av to elektriske gitarer med to forskjellige lyder, spillestiler og posisjoner i det tredimensjonale stereobildet. Det siste instrumentalpartiet er mer eksperimentelt, med ustrukturerte atonale lyder fra elgitarer og sampler, og brutt rytmefigur fra bass og trommer. Dette leder inn til en slags ”duett” mellom introhooket og et melodisk motiv sunget av vokalisten. Låta slutter på en sus2-akkord som gradvis dør ut. De dynamiske forskjellene ligger primært i gitarorkestreringen og frasering hos gitar og vokal. Bass og trommer er dynamisk flate gjennom hele låta, bortsett fra et lite løft på refrengene (B). Den åpne tonaliteten gir låta et modalt og statisk preg, men brytes med ulike atonale teknologiske lyder som tilfører en viss uro i låta.

Tekst

Teksten er bygd opp av to ulike deler, A og B (vers og refreng):

A	In the next world war In a jackknifed juggernaut I am born again	A	In a deep deep sleep of the innocent I am born again
A	In the neon sign Scrolling up and down I am born again	A'	In a fast german car I'm amazed that I survived An airbag saved my life
B	In an interstellar burst I am back to save the universe	B	In an interstellar burst I am back to save the universe
		B	In an interstellar burst I am back to save the universe

Teksten er formidlet fra et førstepersonsperspektiv. Alle versene (A) bortsett fra det siste har den samme strukturen, hvor de presenterer hver sin situasjon. De to første verselinjene i disse versene presenterer stedet for situasjonen og den siste linja presenterer handlingen (”I am born again”). Det siste verset (A’) inkluderer, i motsetning til de andre versene, en kognitiv dimensjon til teksten: (”I’m amazed that I survived”). Refrengene (B) er også like, og har

²⁷ En tidlig variant av synthesizeren, gjort kjent av den franske komponisten Olivier Messiaen.

samme form som versene ved at de presenterer stedet for en gitt situasjon i første linje og dens handling i siste linje. De ulike situasjonene i hvert vers har ingen bestemt sammenheng, og veksler mellom å være konkrete og abstrakte. Ingen av versene er stedsbestemte eller tidsbestemte, men antyder at handlingen skjer i en noenlunde nærhet til samtiden. Tredje vers er det mest abstrakte og antyder ingen bestemt forhold til tid. Refrengene skiller seg fra versene ved at de finner sted i verdensrommet (in an interstellar burst). Teksten gir et surrealistisk bilde ved å kombinere konkrete og abstrakte situasjonsskildringer. Språket er lyrisk og formidler derfor ingen bestemt handling, men legger en underlig, tvetydig stemning preget av både optimisme og negativisme mot framtiden, og spesielt mot teknologi.

Tolkning

Denne låta er preget av noen distinkte kontraster. For det første har den både et rolig og urolig sound. De urolige elementene ligger i den samlede trommefiguren og den teknologiske støyen og gitareffektene, mens roen ligger i de lange linjene i mellomsjiktet, den jevne gitarklimpringen og vokalmelodien samt den åpne tonaliteten. For det andre gir blandingen av ”tørre” og ambiente parametre også et kontrasterende preg. Teksten i seg selv er flertydig, men i kombinasjon med soundet, får den nærmest et sarkastisk preg. Dette flertydige uttrykket antyder en nihilistisk holdning mot teknologi, noe som manifesteres i det apatiske vokaluttrykket hos vokalist Thom Yorke. Det framkommer ingen målrettethet i den statiske tonaliteten og mangelen på intensivering i gitarklimpring og sleigh bells, som også forsterker denne apatien. Ved å bruke utenomjordiske skildringer (interstellar burst), uttrykker låta en avstand fra det jordiske.

4.2.2 Spor 2: Paranoid Android

Form:

Del 1: intro – A (vers) – B (refr.) – A (vers) – B (refr.) –

Del 2: C (instrumentalt) – D (instr.) – C (vers) – D (instr.) – C' (vers) – D (instr.) – C (gitarsolo) – D (gitarmelodi)

Del 3: E (instr.) – E (bridge) – E' (bridge) – E'' (med nytt tekstlag) –

Del 2: C'' (riff) – D (gitarmelodi) – C (gitarsolo) – D' (gitarmelodi)

Sound

I motsetning til første låt, er soundet på denne låta mer preget av akustiske instrumenter. ”Paranoid Android” har på ingen måte en konvensjonell form, men består av tre ulike deler.

Låta har også skjeve taktarter og perioder. Dette, i tillegg til låtas lengde på seks og et halvt minutt, gir klare assosiasjoner til progressiv rock.

Låta starter med akustisk gitar, et beskjedent låtende trommesett og forskjellige håndperkusjonsinstrumenter (cabasa, klaver og maracas). Vokalistene synger lange melodiske linjer i høyt register og veksler mellom brystklang og hodeklang. I mellomsjiktet ligger, i tillegg til akustisk gitar, elgitar med flanger med et fingerspillmotiv. På B-delene ligger det en dataproduert stemme under vokalistene, samt enda en elgitar som spiller et melodisk motiv i høyt register.

Låtas andre del består av to ulike riff, primært spilt på akustisk gitar, rhodespiano og bass (C og D). D-delen går i $\frac{7}{8}$ -takt. På denne delen synger Thom Yorke i bakgrunnen uten distinkte ord, (kun "la-la-la-la"), og med varierende stemmekvalitet. C-delene fungerer som et slags vers, hvor Yorke synger over riffets melodi, som imiteres med elgitar i et slags *call-and-response*-mønster. Den tredje C-delen skiller seg ut fra de andre med et mer aggressivt uttrykk. Soundet er preget av forvrengte gitarer og et mer ekspressivt uttrykk. De instrumentale delene i denne delen av låta er preget av ekspressivt solospill på elgitar. Denne ekspressiviteten kommer fram ved aktivt bruk av slides og bends og speedpicking, samt den sterke forvrengningen.

Den tredje delen av låta har et langt roligere uttrykk, igjen med akustisk gitar og en lignende trommefigur som låtas første del. I mellomsjiktet ligger et teppe av kor og synthesizer som underbygger vokalistene. Denne delen består av en akkordrekke med en nedadgående basslinje (presentert med kor) på åtte takter som repeteres fire ganger:

For hver runde kommer det ytterligere lag med synthesizer og kor, som danner et massivt harmonisk teppe under vokalmelodien. I siste runde kommer et nytt tekstlag og melodi i forgrunnen over det teppe som allerede ligger der. Etter låtas tredje del, gjentas C- og D-partiet igjen, med elgitar i forgrunnen. Denne gangen er lydbildet ytterligere kaotisk på grunn av mye støy, teknologiske lyder og effektprosessering av gitarer. Dette eskalerer før låta brått avsluttes etter siste D-del.

Tekst

Denne låta har, som "Airbag", også et førstepersonsperspektiv, men i motsetning til forgjengeren henvender jeg-personen seg til en andreperson²⁸ (you). Hele teksten er preget av

²⁸ I mangel av definisjon av antall andrepersoner, omtaler jeg you-personen(e) i entall.

et lyrisk språk og formidler derfor ingen bestemt handling. Det kan virke som om jeg-personen varierer i låtas ulike deler. Første del har en tydelig vers/refrengstruktur som vist nedenfor:

- | | |
|--|--|
| <p>A: Please could you stop the noise,
I'm trying to get some rest
From all the unborn chicken voices
in my head</p> <p>B: What's that...? (I may be paranoid,
but not an android)
What's that...? (I may be paranoid,
but not an android)</p> | <p>A: When I am king, you will be
first against the wall
With your opinion which is
of no consequence at all</p> <p>B: What's that...? (I may be paranoid,
but no android)
What's that...? (I may be paranoid,
but no android)</p> |
|--|--|

Teksten i denne delen av låta er paradoksal på flere måter. Første vers uttrykker en form for ubehag, hvor jeg-personen ber den ukjente andrepersonen om å være stille. Fordi lyden tydeligvis kommer fra innsiden av hodet til jeg-personen, er denne forespørselen paradoksal. Refrenget har også et paradoks, med at den dataproduserte stemmen uttrykker "I may be paranoid, but not an/no android". Siden paranoia er tankeprosess forbeholdt mennesker, er det selvmotsigende at en dataprodusert stemme uttrykker at den er paranoid. Også fordi tittelen insinuerer at denne roboten faktisk *er* paranoid. Andre vers og låtas neste "vers" (C-del) gir begge assosiasjoner til de gamle eneveldende monarki og deres henrettelsesprosesser (when I am king/off with his head). Samtidig opprettholder noen ord en kobling til samtiden blant annet med å nevne motemerket Gucci, og bruken av det mer moderne kallenavnet "man".

- C: Ambition makes you look pretty ugly
Kicking and squealing gucci little piggy
You don't remember
You don't remember
Why don't you remember my name?
Off with his head, man
Off with his head, man
Why don't you remember my name?
I guess he does....

I både siste A-del og C-delen ustråler jeg-personen en form for aggresjon mot andrepersonen, som i C-delen blir identifisert som både "gucci little piggy", og "man". Videre blir derimot jeg-personen mer bedende enn aggressiv, i "rain down"-partiet (E-delene):

- | | |
|--|---|
| <p>E: Rain down, rain down
Come on rain down on me
From a great height
From a great height... height...
(repeteres 3x)</p> | <p>E'': That's it, sir
You're leaving
The crackle of pigskin
The dust and the screaming
The yuppies networking
The panic, the vomit</p> |
|--|---|

The panic, the vomit
God loves his children,

God loves his children, yeah

Verset som synges over ”rain-down” (E”-delen) har et mer konstatereende preg. Her tegnes en rekke morbide scener (crackle of pigskin, dust, screaming, panic, vomit) som andrepersonen tydeligvis forlater. Teksten blir konkludert med den religiøse bemerkningen ”God loves his children”. Det kan tenkes at denne herren (sir) som forlater åstedet er Gud.

Tolkning

Tittelen sender assosiasjoner til den menneskelige roboten Melvin (the paranoid android) fra Douglas Adams’ *The Hitchhiker’s Guide To The Galaxy*, noe som legger et science fiction-tematisk utgangspunkt for låta. Dette forsterkes også med datastemmen på B-delene. Hele låta er preget av et omfattende spekter av soniske og tekstlige variasjoner, noe som gjør at den får et mangetydig uttrykk. Tematisk assosierer både teksten og soundet til flere ulike sinnsstemninger, som styrker denne mangetydigheten. Kombinasjonen av referansene til monarkisk enevelde, moderne tid, teknologi og science fiction gir hele låta et surrealistisk preg og underbygger derfor at låta er separert fra virkeligheten. Gjennomgående uttrykker ”Paranoid Android” flere kontraster mellom det organiske og teknologiske som vist i understående tabell.

Tabell 1: En oppstilling av kontrasterende elementer på ”Paranoid Android”

Organisk	Teknologisk
Paranoid	Android
Akustisk gitar	Filtrert elgitar/fuzzgitar
Følelsesladet vokal	Følelsesløs datastemme
Håndperkusjon	Støy
Kor	Synth

Jeg har vanskelig for å finne noen rød tråd i denne låta, annet enn at den skal uttrykke et kaos. Jeg oppfatter det som den representerer den komplekse og kaotiske verden vi lever i i dag, og ved å bruke surrealistiske skildringer og uventede vendinger, uttrykker Radiohead en slags avstand til denne verden.

4.2.3 Spor 3: Subterranean Homesick Alien

Form

Intro – 2x A (hook) – 2x A (vers) – 1x A (hook) – 2x A (vers) – B (refr.) – 2x A (mellomspill) – 2x A (vers) – 1x A (hook) – 2x A' (vers) – B (refr.) – 2x A (hook) - Outro

Sound

I motsetning til ”Paranoid Android” er albumets tredje låt mer statisk i uttrykket. Låta åpner med en klimprende elgitar med mye romklang. Det rolige tempoet, $\frac{6}{8}$ -taktan og den dempede dynamikken gir trommer og bass et avslappet uttrykk som vedvarer gjennom hele låta. I mellomsjiktet ligger et rhodespiano med en stereo tremoloeffekt. En elgitar prosessert gjennom en delay og en whammy som sveiper opp og ned fra den overliggende oktaven, spiller følgende hooklinje i intro og mellomspill:

Figur 2: Hook og akkordprogresjon på ”Subterranean Homesick Alien”



Låta består primært av tre ulike deler, intro/outro, A og B. A-delene, som fungerer som vers og mellomspill, har en tonalitet som sentrerer seg rundt et G-mollpentatonisk riff i bass. Dette riffet fungerer som et pedalpunkt og gir låta et modalt og avslappet sound. Gitaren som spiller hooket, spiller en obligatstemme på versene som følger vokalens intensitet. Refrengene (B) bryter dette pedalpunktet, og er også mer ekspressive enn A-delene. Her er bassen mer melodisk. Låtas sound er bygd opp i lag med både instrumenter som er prosessert med mye klang og delay (gitarer, rhodes) og instrumenter som er mer tørre (trommer, bass, vokal).

Tekst

A:	The breath of the morning I keep forgetting the smell of the warm summer air I live in a town where you can't smell a thing You watch your feet for cracks in the pavement.	Drill holes in themselves and live for their secrets.
A:	Up above aliens hover Making home movies for the folks back home Of all these weird creatures who lock up their spirits	B: They're just uptight Uptight.. [x7] A: I wish that they'd swoop down in a country lane Late at night when I'm driving Take me on board their beautiful ship Show me the world as I'd love to see it

<p>A: I'd tell all my friends But they'd never believe me They'd think that I'd finally lost it completely I'd show them the stars And the meaning of life They'd shut me away But I'd be all right All right.</p>	<p>B: They're just uptight Uptight.. [x7]</p>
--	--

”Subterranean Homesick Alien” består av fire vers og to refrenger. Låta har en tydeligere handling enn de to første låtene på albumet. Kort oppsummert handler låta om at jeg-personen ikke liker seg i sine omgivelser (”I live in a town where you can't smell a thing”). Han²⁹ forteller om aliens som svever over jorda og forundrer seg over disse menneskene på jorda, og alt det rare de foretar seg. Han drømmer om at disse alienene skal ta ham med og befri ham fra denne tilværelsen (”take me on board their beautiful ship”). Låta har et bemerkelsesverdig fortellerperspektiv som veksler mellom et førstepersonsperspektiv (innenfra), og fra et tredjepersonsperspektiv (utenfra).

Tolkning

Tittelen er en åpenbar referanse til Bob Dylans låt ”Subterranean Homesick Blues” fra 1965, men selv om begge låtene uttrykker et skråblikk til samfunnet for hver sin respektive generasjon, ser jeg ingen videre sammenheng mellom disse to låtene. Jeg tolker det som at jeg-personen føler seg som en ”Subterranean Homesick Alien” blant menneskene på jorda og lengter etter å komme ”hjem” til noen (alienene) som forstår ham. Han er altså fremmedgjort (*alienated*) fra sine navlebeskuende og anspente (uptighte) medmennesker. Jeg oppfatter at denne låta derfor uttrykker *meningsløshet og sosial isolasjon*.

Den tekstlige tematikken i denne låta uttrykker en avstand mellom jeg-personen og hans omgivelser. Denne avstanden forsterkes i soundet blant annet med effekter som romklang, delay og whammy på noen instrumenter, mens andre instrumenter er ubehandlet (tørre).

4.2.4 Spor 4: Exit Music (for a film)

Form

Intro – A (vers) – A (vers) – B (refr.) – A (vers) – C (vers variant) – C' (vers variant) – D (outro)

²⁹ Jeg velger å omtale jeg-personen med den mannlige tredjepersonsformen ”han” i alle låtene. Teksten synges av en mann og er derfor den naturlige benevnelsen, selv om tekstene i seg selv ikke angir jeg-personens kjønn.

Sound

Dette er albumets roligste låt. Låta baserer seg rundt rolig klimpring på akustisk gitar. Vokalen ligger langt framme i lydbildet, hvor alle detaljer i stemmen er veldig tydelige, men har også stor romklang i bakgrunnen. De to første versene består kun av akustisk gitar og vokal, men på refrenget kommer mellotronen inn i mellomsjiktet med korlyd. I tredje vers blir mellotronen erstattet med manipulerte lydbånd av det som kan høres ut som menneskestemmer, noe som tilfører et urolig preg til låta. I C-delen kommer resten av bandet inn med trommer, fuzzbass og en speedpicket elgitar i høyt register. Vokalisten beholder sitt rolige uttrykk fram til C'-delen, hvor låta når sitt høydepunkt. Her kommer mellotronen tilbake og soundet blir massivt og ekspressivt. Intensiteten holdes ut C'-delen, fram til D-delen hvor bandet gradvis dør ut, og tapemanipulasjonen overtar fokuset i mellomsjiktet. Mot slutten er det kun den klimprende kassegitaren, tapemanipulasjonen og Yorkes svake og skurrende stemme igjen.

Tekst

A:	Wake.. from your sleep The drying of your tears Today we escape, we escape	C:	You can laugh A spineless laugh We hope your rules and wisdom choke you
A:	Pack.. and get dressed Before your father hears us Before all hell breaks loose	C':	Now we are one In everlasting peace We hope that you choke, that you choke
B:	Breathe, keep breathing Don't lose your nerve Breathe, keep breathing I can't do this alone	D:	We hope that you choke, that you choke [2x]
A:	Sing.. us a song A song to keep us warm There's such a chill, such a chill		

Teksten starter som en direkte henvendelse fra jeg-personen til en andreperson. De to første versene uttrykker et ønske om å dra vekk til en bedre tilværelse, før det er for sent. Tekstlinjene "Breathe, keep breathing / I can't do this alone" indikerer en tematikk om liv og død, noe som også forsterkes med linja "there's such a chill". Mens A- og B-delene er handler om å holde liv i denne andrepersonen og om å komme seg vekk, er første C-del fylt med et mer hatefullt budskap – et dødsønske mot en ny andreperson. Fordi fortelleren nå snakker fra et vi-perspektiv, tolker jeg det som at han også snakker for andrepersonen fra A- og B-delene til de som er skyldige for den situasjonen de har kommet i. "We hope your rules and wisdom

choke you” tyder på at dette er rettet mot en autoritetsfigur, muligens faren (father) fra andre vers.

Tolkning

I 1996 fikk Radiohead forespørsel fra filmskaper Baz Luhrmann om å lage musikk til slutten av hans nye film *Romeo + Juliet*, en moderne tolkning av Shakespeares romantiske tragedie *Romeo & Julie*, med Leonardo DiCaprio og Claire Danes i hovedrollene. Resultatet ble ”Exit Music (for a film)”. Tolkningen av teksten er gjort med disse fakta i bakhodet.

Som ”Subterranean Homesick Alien”, har jeg-personen i ”Exit Music” også et ønske om å komme seg vekk, riktignok basert på en noe annen motivasjon. Plottet i *Romeo + Juliet* bygger rundt en norm om at en person i den ene familien ikke får lov til å omgås noen i den andre familien, og hvor hovedpersonene Romeo og Julie ønsker å bryte denne normen. Jeg tolker det dit hen at jeg-personen i ”Exit Music” er Romeo, og at andrepersonen (utenom i C- og D-partiene) er Julie. I de to første versene, spesielt med verselinjene ”Today we escape” og ”before your father sees us / before all hell breaks loose”, uttrykker Romeo dette ønsket om å rømme fra disse familiene som hindrer dem i å være sammen. Siden et brudd med normen er det eneste som kan oppfylle dette ønsket, kan man si at ”Exit Music” inngår i fremmedgjøringskategorien *normløshet*. Ønsket om å komme seg vekk er et uttrykk for *sosial isolasjon*.

B-delen og tredje vers handler om det punktet hvor Julie er på randen til å dø. Når bandet setter inn kan man tolke det som at Julie har gått bort, og at Romeo i all sin sinne henvender seg til de autoritære familiene eller foreldrene som håndhever disse normene. Her foreslår han at de kveles av sine regler og sin visdom. Siste verselinje uttrykker punktet hvor han tar sitt eget liv, og dermed kan være sammen med Julie i all evighet.

Avslutningsvis, med sine siste, svake åndedrag gjentar han sitt ønske om at de autoritære figurene i handlingen kveles – ”We hope that you choke, that you choke”.

4.2.5 Spor 5: Let Down

Form

Intro – A (vers) – B (refr.) – mellomspill – A (vers) – B (refr.) – C (oppbyggingsparti) – A (vers) – B (refr.) – Outro

Sound

Denne låta har en gradvis oppbygning i intensitet fra start til slutt. Soundet består av flere lag,

og minner derfor om Phil Spectors velkjente ”wall of sound” (lydvegg). Mellomsjiktet er preget av en myk klang av uforvrenge elgitarer og klokkespill gjennom hele låta. Introen består av et åttedelsmotiv på elgitar og klokkespill i $\frac{5}{4}$ -takt som spiller mot et annet åttedelsmotiv i $\frac{4}{4}$ -takt på en annen elgitar, som sammen veves sammen til en ganske tett klang i mellomsjiktet.

På grunn disse taktforskjellene får man ikke en tydelig periodefølelse før trommer, bass og akustisk gitar kommer inn med sine enkle repetitive rytmiske figurer. Dette fortsetter inn i første vers. Yorke synger med et apatisk uttrykk og utydelig diksjon. Vokalsporet er doblet unisont og panorert bredt. På refrenget deler disse stemmene seg i to stemmer. Her utvider trommefiguren seg noe, men akkompagnementet er fortsatt repetitivt. Andre vers intensiveres gradvis, først i vokal og deretter i trommer. Den ene elgitaren avanserer åttedelsfiguren til punkterte fjerdedeler, noe som gir låta et mer komplekst uttrykk. Etter andre refreng kommer et langt oppbyggingsparti med en enkel fingerspillfigur på elgitar svøpt i flere delayer. Etter hvert kommer det flere gitarer som spiller noenlunde fritt over et enkelt underlag i trommer med backbeat³⁰ på tamburin. Yorke kommer gradvis inn med en gjentakende linje, sammen med en synthesizer med arpeggiator i høyt register med et eget tempo. Dette bygger opp mot siste vers og refreng som har en ganske høy intensitet. Her ligger det flere lag elgitarer og hovedvokalen er også doblet i flere stemmer, noe som gir denne delen et slags fugeaktig preg. Låta slutter av med akustisk gitar og synthesizere med arpeggiatorer i egne tempo.

Tekst

”Let Down” er preget av et ganske lyrisk språk, og har ingen tydelig handling. I første vers og refrengene har fortelleren et observerende utenfraperspektiv, mens han i andre og tredje vers går inn i et førstepersonsperspektiv:

³⁰ Sterk aksentuering på 2. og 4. taktslag i en $\frac{4}{4}$ -takt.

- | | |
|---|--|
| <p>A: Transport, motorways and
tramlines
Starting and then stopping
Taking off and landing
The emptiest of feelings
Disappointed people clinging on to
bottles
And when it comes it's so so
disappointing</p> | <p>B: Let down and hanging around
Crushed like a bug in the ground
Let down and hanging around</p> |
| <p>B: Let down and hanging around
Crushed like a bug in the ground
Let down and hanging around</p> | <p>C: Let down again
Let down again
Let down again</p> |
| <p>A: Shell smashed, juices flowing
Wings twitch, legs are going
Don't get sentimental
It always ends up drivel
One day I'm going to grow wings
A chemical reaction
Hysterical and useless
Hysterical and ...</p> | <p>A: You know, you know where you
are with
You know where you are with
Floor collapsing
Floating, bouncing back
And one day....
I am going to grow wings
A chemical reaction
Hysterical and useless
Hysterical and...</p> |
| | <p>B: Let down and hanging around
Crushed like a bug in the ground
Let down and hanging around</p> |

Første vers omhandler moderne transportmidler som omtales som "the emptiest of feelings", noe som setter en grunnleggende negativ tone i teksten, spesielt i sammenheng med tittelen "Let Down" og bruk av ordet "dissappointed" (som begge betyr skuffet). Refrengets andre linje "Crushed like a bug in the ground" blir mer uttrykkelig skildret i andre vers, etterfulgt av en oppfordring om å ikke bli sentimental, fordi det ikke har noe for seg (it always ends up drivel). Siste del av andre og tredje vers er tekstens eneste lyspunkt, samtidig som det er uttrykkelig trist: "one day I'm going to grow wings / a chemical reaction / hysterical and useless".

Tolkning

"Let Down" har en tematikk som kan sammenliknes med "Subterranean Homesick Alien" – meningsløshet fra omgivelsene. Men mens sistnevntes tematikk handler mer om fremmedgjøring fra andre mennesker, handler "Let Down" mer om fremmedgjøring fra samfunnsstrukturen og de negative konsekvensene av menneskers egne produksjon (teknologi), og føyer seg nærmere under Marx' teorier om fremmedgjøring. I første vers uttrykker Yorke hvordan den moderne infrastrukturen gir disse tomme, meningsløse følelsene. Eksempelvis kan man sammenlikne det med å se hundrevis av lastebiler på

motorveien. Siden man ikke ser hvor de kommer fra, hvor de skal eller hva de transporterer, gir de heller ingen mening.

Meningsløsheten fremmer skuffelse over hvor liten man egentlig er i denne verden, at man kun er som et lite insekt: "Let down and hanging around / crushed like a bug in the ground". Noen skuffede mennesker prøver å finne trøst ved å drikke ("...clinging on to bottles"), noe som bare forsterker skuffelsen. Det er heller ikke noe poeng i å prøve å gjøre noe med det, fordi det bare forsvinner i mengden av alt annet, og blir oppfattet som vrøvl (don't get sentimental/it only ends up drivell"). Insektanalogien fortsetter når jeg-personen uttrykker at han en dag skal vokse ut vinger og være hysterisk og ubrukelig – muligens som en møll rundt et lys? Selv om man ikke ser noen overordnet mening med livet, kan akkurat en slik tilsynelatende hysterisk og meningsløs tilværelse være meningsfullt for noen. Sånn sett opplever jeg at låta har et trist, men samtidig forunderlig optimistisk budskap.

Meningsløsheten i teksten blir også forsterket av soundet, som i store deler av låta har et apatisk uttrykk. Yorkes slurvete diksjon og det repetitive, energiløse akkompagnementet i trommer bass og gitarer fra start til midten av andre vers uttrykker en form for apati. Når Yorke synger "one day I'm going to grow wings" intensiverer bandet, noe som erstatter apatien med engasjement. Den påfølgende linja "hysterical and useless" gjør derimot at dette engasjementet oppfattes som frustrasjon, noe som underbygges av vokaluttrykket. Denne frustrasjonen over å være ubrukelig uttrykker en form for *maktesløshet*.

4.2.6 Spor 6: Karma Police

Form

Intro – *A (vers)* – *A (vers)* – *B (refr.)* – *A (vers)* – *B (refr.)* – *C (stikk)* – *C' (uten tekst)* – *C (stikk)* – *C' (uten tekst)* – *Outro*

Sound

Denne låtas sound er sentrert rundt tradisjonelle instrumenter som piano, gitar, trommer og bass. Låta ligger tungt på firedelene som brytes av i B-delene når trommer og bass legger av. Soundet gir mange assosiasjoner til The Beatles' sound mellom 1966-1969, og spesielt fra albumet *The Beatles (The White Album)* (1968). Det tunge pianoakkompagnementet kombinert med bass- og trommesoundet har mye skyld i det, i tillegg til pianoklimpringen og koringen på B-delene. Bruken av slapbackdelay og de surrealistiske "I Am The Walrus"-koringene på C-delene bidrar også til dette Beatleske soundet. Bassisten refererer også til The Beatles med sitt McCartney-inspirerte melodiske basspill mot slutten av låta.

I likhet med de fleste andre sporene på dette albumene er ”Karma Police” gjennomsyret av teknologiske lyder i mellomsjiktet. Mot slutten av låta fades det gradvis inn en repetitiv lyd, som høres ut som en feedbacksløyfe fra gitar. Denne overkjører de øvrige instrumentene som legger av en etter en, før denne lyden etter hvert sklir ned i tonehøyde og dør ut i et forvrengt støyteppe.

Tekst

A:	Karma police, arrest this man He talks in maths He buzzes like a fridge He’s like a detuned radio	I’ve given all I can But we’re still on the payroll
A:	Karma police, arrest this girl Her Hitler hairdo is Making me feel ill And we have crashed her party	B: This is what you get This is what you get This is what you get when you mess with us
B:	This is what you get This is what you get This is what you get when you mess with us	C: For a minute there, I lost myself, I lost myself Phew, for a minute there, I lost myself, I lost myself
A:	Karma police I’ve given all I can It’s not enough	C: For a minute there, I lost myself, I lost myself Phew, for a minute there, I lost myself, I lost myself

”Karma Police” har også et førstepersonsperspektiv, men blander mellom entall (A og C) og flertall (B). Språket er lyrisk og gir derfor ikke uttrykk for at teksten har en bestemt handling. Teksten er derimot rik på billedlige skildringer, og har et absurd (og noe humoristisk) preg. Versene er spekket med metaforer og sammenlikninger: ”he talks in maths / buzzes like a fridge / sounds like a detuned radio / her Hitler hairdo is making me feel ill”. Alle A-delene starter som en henvendelse til dette karmapolitiet hvor jeg-personen klager over væremåten hos andre personer (vers 1 og 2) og tilværelsen ellers (vers 3). Refrengene er en henvisning til tittelen, som spiller på filosofien om karma fra indiske religioner om at ens handlinger i dette livet vil få virkninger i senere liv. Altså ”this is what you get” – dette er konsekvensen av å være som du er.

Tolkning

”Karma Police” er preget av en viss humoristisk undertone, og tyder på at Radiohead ikke er utelukkende alvorlige på dette albumet. Jeg-personen skildrer sin irritasjon over enkelte personer og tilkaller karmapolitiet for å arrestere dem og gi dem det han synes de fortjener (”This is what you get when you mess with us”). Politi er et symbol på håndhevelse av

rettferdighet og trygghet. Jeg-personen føler at denne mannen som snakker i koder og denne jenta med Hitler-frisyren truer hans komfortable, forståtte syn på livet, og tilkaller noen skal passe på at hans trygge tilværelse ikke blir utfordret. Karmapolitiet blir dermed et tentativt organ hvis oppgave er å passe på at ingen blir fremmedgjort. Tredje vers er som ”Exit Music (for a film)” et slengskudd mot autoriteter, denne gang mot arbeidsgivere (”I’ve given all I can / It’s not enough / we’re still on the payroll”). Teksten uttrykker altså en avstand fra andre mennesker, og inngår derfor i fremmedgjøringskategorien *sosial isolasjon*.

Denne avstanden forsterkes spesielt i C-delene hvor vokalen flyttes lengre bak i lydbildet ved hjelp av slapbackdelayen. ”Karma Police” har som flere av de andre låtene også et surrealistisk uttrykk gjennom både tekst og sound, som er med på å markere en avstand til virkeligheten.

4.3 Del 2: maskin over menneske

4.3.1 Spor 7: Fitter Happier

Form

Dette sporet er på ingen måte konvensjonell, og formen består ikke av noen distinkte deler. Formen defineres primært i sporets vertikale struktur, som jeg legger fram i neste avsnitt.

Sound

”Fitter Happier” har et uttrykk som er fundamentalt forskjellig fra de andre sporene på *OK Computer*. Mangelen på konvensjonell rytme og melodi, struktur, instrumentering og vokal gjør at sporet ligger nærmere konkret musikk enn populærmusikk. Det eneste gjennomgående elementet på dette sporet er den dataproduserte stemmen (som først ble introdusert på ”Paranoid Android”) som leser opp teksten. Denne knapt 2 minutter lange snutten har fem soniske lag:

- Lag 1: datastemme (tekst)
- Lag 2: teknologisk støy
- Lag 3: tapeloop (”This is the Pentagon...”)
- Lag 4: piano
- Lag 5: strykeorkester

Ingen av lagene, bortsett fra lag 4 og 5 har noen sammenheng med hverandre. De to nederste lagene deler samme toneart og fungerer derfor som det tonale grunnlaget for ”Fitter Happier”.

Lag 2 høres ut som tapemanipulasjon og feedback gjennom datamaskin og elgitar som er bearbeidet med frekvenssveiping. Lag 3 er en tapeloop lydende med teksten ”This is the Pentagon, section 9-17 may have been hit. Activate common procedure”. Lag 4 består av enkel pianoklimpring i en toneart som ligger mellom B- og A[#]-dur, mens lag 5 er et teppe av strykeinstrumenter som underbygger tonaliteten.

Tekst

Fitter Happier	nothing so ridiculously teenage and desperate
more productive	nothing so childish
comfortable	at a better pace
not drinking too much	slower and more calculated
regular exercise at the gym (3 days a week)	no chance of escape
getting on better with your associate	now self-employed
employee contemporaries	concerned (but powerless)
at ease	an empowered and informed member of society (pragmatism not idealism)
eating well (no more microwave dinners and saturated fats)	will not cry in public
a patient better driver	less chance of illness
a safer car (baby smiling in back seat)	tires that grip in the wet (shot of baby strapped in back seat)
sleeping well (no bad dreams)	a good memory
no paranoia	still cries at a good film
careful to all animals (never washing spiders down the plughole)	still kisses with saliva
keep in contact with old friends (enjoy a drink now and then)	no longer empty and frantic
will frequently check credit at (moral) bank (hole in wall)	like a cat
favours for favours	tied to a stick
fond but not in love	that’s driven into
charity standing orders	frozen winter shit (the ability to laugh at weakness)
on sundays ring road supermarket	calm
(no killing moths or putting boiling water on the ants)	fitter, healthier and more productive
car wash (also on sundays)	a pig
no longer afraid of the dark	in a cage
or midday shadows	on antibiotics

Mangelen på konvensjonell form gjør også teksten ukonvensjonell. Tekstens er skrevet i en listeform, Hvor mesteparten (inkludert tittelen), er en oppramsing av stereotypiske verdier for det moderne, vestlige mennesket. Teksten har ingen handling, men danner heller en helhetlig stemning.

Tolkning

Man kan fundere over hvorfor Radiohead har valgt å inkludere et slikt spor, men samtidig gjør dets særegenhet at det er nært umulig å ignorere betydningen av dette sporet for albumets

helhet. Skilnad i sound og struktur gjør at ”Fitter Happier” kan sies å være fremmedgjort fra de andre sporene på albumet. Også det faktum at sporet er plassert i midten av albumet understreker at det har en sentral funksjon på *OK Computer*.

Teksten tolker jeg som en moderne, forskrudd versjon av det velkjente, inspirerende diktet ”Desiderata”, skrevet av Max Ehrmann i 1927. Dette diktet består av et sett universelle, tidløse verdier og levere regler om hvordan man kan leve i fred med seg selv. ”Fitter Happier” kan også oppfattes å ha et liknende inspirerende motiv. Å være i bedre form, mer produktiv, drikke mindre og spise sunnere er verdier som utvilsomt er viktige for mange mennesker i dag. Dette legger derfor til grunn et universelt gjenkjennelselement i teksten. Det endelige budskapet i de to tekstene tolker jeg likt; å akseptere seg selv og å leve etter sunne verdier. Fremgangsmåten hos Ehrmann og Radiohead for å få frem dette budskapet er derimot fundamentalt forskjellig. Mens ”Desiderata” består av direkte inspirerende oppfordringer, anvender Radiohead en form for omvendt psykologi ved å fremmedgjøre mottakeren fra innholdet i teksten. Fordi hver tekstlinje dikteres med identisk, sjelløs intensitet og dynamikk, og fordi teksten ikke har noe ”omkved” eller refreng, oppfattes alle verdier som likestilte. Dette virkemiddelet gjør at mottakeren ikke skiller noen verdier som oppriktige og andre som sarkastiske og derfor må alle verdiene enten være det ene eller det andre. Fordi det er lett å kjenne seg igjen i verdiene som blir presentert i starten, oppfattes teksten som oppriktig og inspirerende, men etter hvert som det blandes inn eksterne, følelsesbestemte og underbevisste fenomen som man ikke har makt over (”no paranoia [...] fond but not in love [...] no bad dreams [...] no longer afraid of the dark [...] will not cry in public [...] a good memory”), oppfattes teksten sarkastisk. Dette gjør at man separerer seg fra den stereotypiske verdikodeksen og blir fremmedgjort fra den.

De siste tekstlinjene sammenlikner det å leve etter denne kodeksen med å være maktesløs og nedverdiget: ”Like a cat tied to a stick / that’s driven into frozen winter shit / fitter, happier and more productive / a pig in a cage on antibiotics”. Teksten bruker sarkasme for å harselere med den moderne verdikodeksen som på noen områder er pragmatisk til det sykelige. På den måten uttrykker ”Fitter Happier” et tilnærmet likt budskap som ”Desiderata”, gjennom å gi mottakeren en følelse av *meningsløshet* og *maktesløshet*, og fordi man blir fremmedgjort fra egne verdier – altså *fremmedgjort fra seg selv*.

Datastemmen har samme effekt på ”Fitter Happier” som på ”Paranoid Android”. Fordi den tilsynelatende viser til kognitive evner, men samtidig er strippet for andre menneskelige egenskaper, fremmedgjør den meningsinnholdet i teksten. Denne datastemmen kan tolkes

som en representant for mennesker som repeterer de samme aktivitetene dag ut og dag inn, uten å reflektere over meningssspørsmål i livet. Tapeloopen og den teknologiske støyen forsterker denne meningsløsheten fordi den heller ikke gir uttrykk for å spille en meningsfull rolle.

4.3.2 Spor 8: Electioneering

Form

Pre-intro (lyder) – A (intro) – B (vers) – C (refr.) – A (mellomspill) – B (vers) – C (refr.) – A' (gitar solo) – A'' (outro)

Sound

Pre-introen fungerer som en overgang mellom støylandskapet på "Fitter Happier" til den aggressive "Electioneering" ved å danne et sfærisk uttrykk med tamburin, tapemanipulasjon og lettere forvrengt elgitar. Selve låta starter med et aggressivt elgitarriff som etter hvert støttes opp av enda en elgitar samt trommer og bass. Alle instrumentene blir spilt ekspressivt og høyt gjennom hele låta, noe som gjør denne låta til albumets mest energiske spor. Thom Yorkes vokal har også høy intensitet ved at han drar på vokalene, vrenger stemmen og spytter ut ordene med stor kraft. Intensiteten holdes gjennom hele låta. På refrengene legges det til enda en elgitar og en vokalstemme som beveger seg imot hovedvokalens nedadgående bevegelse. Fra andre vers legges det til noen absurde stemmer, skrik og brøl i bakgrunnen. Etter dette refrenget stopper rytmen og gitarene spiller løst rytmisk med speedpicking over et cymbalteppe og legger tonen. Denne tonen brytes med et skarptrommefill som innleder inn i en intens gitarsolo, preget av mye bending og støy. Mot slutten kommer de absurde lydene igjen, samt noen andre elektroniske lyder. Bandet legger av og låta avsluttes med et gitarriff à la introriffet.

Tekst

A: I will stop
I will stop at nothing
Say the right things
When electioneering
I trust I can rely on your vote

B: When I go forwards
you go backwards
and somewhere we will meet [2x]

A: Riot shields
Voodoo economics
It's just business
Cattle prods and the IMF
I trust I can rely on your vote

B: When I go forwards
you go backwards
and somewhere we will meet [2x]

Denne teksten har to vers og to refreng, som begge fortelles fra et førstepersonsperspektiv. Teksten er lyrisk og har ingen bestemt handling, men skildrer i stikkordsform et bilde av temaet.

Tolkning

Tittelen ”Electioneering” er et ordspill på de to ordene ”election” og ”engineering”, en term som beskriver politikeres (ofte offensive) fremgangsmåte for å sanke flest mulig stemmer under en valgkamp. Jeg opplever teksten som sarkastisk, hvor Yorke synger fra en politikers perspektiv (”I trust I can rely on your vote”). Låta beskriver normløshet hos politikere som bruker alle mulige metoder (”riot shields / voodoo economics / [...] cattle prods”) for å nå sine mål (”I will stop at nothing”) og at det ikke gjør noe at det går ut over motstanderne (”when I go forwards you go backwards”). Denne aggressive fremgangsmåten som Yorke skildrer i teksten underbygges av det kraftfulle, aggressive soundet og det høye tempoet.

4.3.3 Spor 9: Climbing Up The Walls

Form

Pre-intro (lyder) – A (intro) – A (vers) – A (vers) – B (refr) – A (vers) – A (vers) – B (refr) – A (gitar solo) – B (instrumentalt) – Outro (vamp)

Sound

Det lydteppet av feedback og elektroniske lyder som ligger på starten av dette sporet danner grunnlaget for låtas helhetlige sound. Det rytmiske sjiktet består av en skarptromme uten seider. Riffet som spilles på A-delene blir spilt på akustisk gitar og basssynthesizer. Basslyden er lukket ved anslaget, men tonen åpner seg og forvrenges gradvis. I det lyse sjiktet ligger en elgitar som plukkes ved nøtta³¹ og genererer feedback. I bakgrunnen ligger det noen underlige lyder som minner om tapemanipulasjonen på The Beatles ”Tomorrow Never Knows” fra albumet Revolver (1966). Yorkes stemme er doblet og forvrengt. På versene og første refreng er uttrykket apatisk og lite målrettet. Refrengene har en nedadgående frase som spilles av et strykeorkester. Mot tredjeverset legges det til en slakk basstromme og ridecymbal i det rytmiske sjiktet og en forvrengt elgitar som spiller en obligatstemme under vokalisten. De elektroniske lydene intensiveres også i dette verset. I fjerdeverset intensiveres uttrykket ytterligere ved at trommeslageren spiller sterkere og det legges til en elgitar med en rask delay som spiller arpeggioer i høyt register. Akkompagnementet på gitarsoloen er ekstremt

³¹ Sadelen som strengene hviler på i skillet mellom gripebrettet og gitarhodet.

aggressivt med en flerrende fuzz. Høydepunktet nås etter denne soloen når strykemelodien tar fokus i forgrunnen. Etter dette partiet utvikler låta seg til et sonisk kaos som til slutt ender i et teppe av teknologiske lyder over en clusterklang³² hos strykerne.

Tekst

A:	I am the key to the lock in your house That keeps your toys in the basement. And if you get too far inside You'll only see my reflection	A:	It's always best when the light is off, It's always better on the outside. Fifteen blows to the back of your head, Fifteen blows to your mind.
A:	It's always best when the candle's out, I am the pick in the ice. Do not cry out or hit the alarm, You know we're friends 'til we die.	A:	So lock the kids up safe tonight And shut the eyes in the cupboard. I've got the smell of a local man Who's got the loneliest feeling.
B:	And either way you turn I'll be there Open up your skull I'll be there Climbing up the walls	B:	That either way he turns - I'll be there Open up your skull - I'll be there Climbing up the walls Climbing up the walls Climbing up the wallls

Denne låta er også en henvendelse fra førsteperson til en uidentifisert andreperson. Her framstår jeg-personen mer som et fenomen enn en person. Jeg oppfatter det som jeg-personen er et abstrakt fenomen for andrepersonen, som for eksempel stemmer i hodet. Teksten er primært jeg-personens beskriver av seg selv ved bruk av metaforer samt hvordan andrepersonen skal forholde seg til ham. Teksten danner et ganske dystert bilde med formuleringer som "do not cry or hit the alarm", "open up your skull / I'll be there", "It's always best when the light is off", "fifteen blows to the back of your head" og "lock the kids up safe tonight". Det virker som om andrepersonen blir sinnssyk av denne stemmen i hodet ("climbing up the walls"), men at han/hun aldri slipper unna. Fenomenet ber derfor denne andrepersonen om å innfinne seg i at han er der ("do not cry or hit the alarm / you know we're friends 'til we die").

Tolkning

Jeg oppfatter det som at det tematiske innholdet i denne dystre teksten omhandler galskap og

³² En tett akkordklang hvor tonene gjerne ligger i mikrointervallavstand fra hverandre.

å ikke være komfortabel i sitt eget skinn. Selv om jeg-personen i teksten er den kontrollerende parten, oppfattes vokaluttrykket å tilhøre den som blir sinnsyk. Dermed kan det tolkes som at det er andrepersonen som synger om hvordan han oppfatter stemmen i hodet. Jeg oppfatter ikke at teksten handler om fremmedgjøring, i alle fall ikke på samme måte som resten av albumet, men den føyer seg i sammenhengen ved å uttrykke menneskelig ubehag. Denne låta skiller seg også ut sonisk på grunn av følgende parametre:

- forvrengt vokal
- basssynthesizer
- trommelyd: (skarp tromme uten seider, slakt basstrommeskinn)
- strykearrangement
- elgitarlyd (flerrete forvrengning)

Soundet er med på å underbygge den dystre teksten. Lydteppet av feedback og elektroniske lyder som ligger fra starten underbygger disse stemmene i hodet som alltid lurar i bakgrunnen. Bandets uttrykk, og spesielt trommeslageren, forsterker vokalistens apatiske uttrykk, og følger opp når vokalisten øker intensitet mot slutten. Jeg oppfatter slutten som et psykisk sammenbrudd, hvor denne personen ikke greier å leve med disse stemmene lengre, noe som ender i den Penderecki-inspirerte clusterklagen.

4.4 Del 3: menneske over maskin

4.4.1 Spor 10: No Surprises

Form

Intro – A (vers) – A (vers) – A' (pre-refr.) – B (refr) – C (bro) – B (refr) – D (mellomspill) – A'' (pre-refr.) – B (refr) – Outro (vamp)

Sound

”No Surprises” er svært kontrasterende til ”Climbing Up The Walls”. Denne låta har ingen teknologiske lyder eller støyelementer. Sentralt i soundet er det åttedelsbaserte arpeggioakkompagnementet på elgitar og det enkle klokkespillet. Trommer, bass og akustisk gitar har et avslappet uttrykk gjennom hele låta. Thom Yorkes vokal er også avslappet. I hver del legges det til et sonisk element, først en (noe urytmisk) tamburin i andervers og så en strykerlignende synth-, mellotron eller orgellyd i høyt register på prerefrenget (A'). Refrenget gjør et lite løft, men brytes helt ned igjen til broen (C). Etter mellomspillet (D) kommer låtas

høydepunkt, som har et majestetisk preg. Låta avsluttes like avslappet som den startet, med arpeggiokompet i klokkespill, elgitar og synthesizer.

Tekst

A:	A heart that's full up like a landfill A job that slowly kills you Bruises that won't heal	C:	This is my final fit My final bellyache with
A:	You look so tired and unhappy Bring down the government They don't, they don't speak for us	B:	No alarms and no surprises No alarms and no surprises No alarms and no surprises please
A':	I'll take a quiet life A handshake of carbon monoxide	A'':	Such a pretty house Such a pretty garden
B:	No alarms and no surprises No alarms and no surprises No alarms and no surprises	B:	No alarms and no surprises (let me out of here) No alarms and no surprises (let me out of here) No alarms and no surprises (let me out of here) please
	Silent, silent		

Tekststrukturen minner om "Electioneering" (uten videre sammenlikning) ved at det er en mer stikkordsmessig skildring av temaet enn en bestemt handling. Teksten er lyrisk med aktiv bruk av sammenlikninger og metaforer, men har også noen tekstlinjer med et mer direkte språk. Første vers er et godt eksempel på dette. I linjen "A heart that's full up like a landfill" kan ordet *heart* være en synekdoke for *menneske* og sammenlikningen med *landfill* (søppelfylling) kan illustrere et bilde av et menneske som er lei av alt som kommer fra andre mennesker (billedlig), altså hva de sier og hvordan de oppfører seg. "A job that slowly kills you" bygger på det samme, hvor jobben ikke gir noe annet enn økonomisk fortjeneste. Blåmerker som ikke leges kan tyde på at man blir utsatt for repetitiv og ensformig belastning, enten fysisk (derav blåmerker) eller psykisk (billedlig), for eksempel som følger av en drepende, kjedelig jobb. Andre vers er preget av et mer direkte språk, men det legges opp til at "the government" har skyld i at andrepersonen ser trøtt og ulykkelig ut ("you look so tired and unhappy"). Jeg anser ikke fortelleren eller andrepersonen som forskjellige personer, men at fortelleren er allvitende og går inn i situasjonene og personen den skildrer, noe som gjør teksten universal. "I'll take a quiet life / a handshake of carbon monoxide" kan tolkes som et dødsønske til et etterliv hvor det ikke finnes alarmer eller (negative) overraskelser. "This is my final fit" kan representere dette valget om å ta sitt eget liv, mens A''-delen skildrer dette etterlivet ("such a pretty house, such a pretty garden").

Tolkning

Som ”Fitter Happier”, beveger teksten på ”No Surprises” seg innenfor flere fremmedgjøringskategorier. Første og andre vers uttrykker *meningsløshet* ved tilværelsen (samfunn, arbeid, politikk) og *fremmedgjøring fra seg selv* (”a job that slowly kills you”). Dette ”dødsønsket” kan overføres til å være et ønske om *sosial isolasjon*. Soundet forsterker uttrykket om meningsløsheten gjennom det apatiske uttrykket, både hos band og vokalist. Det er spesielt den slarkete tamburinen som forsterker dette uttrykket i tillegg til det repetitive og statiske akkompagnementet.

4.4.2 Spor 11: Lucky

Form

Pre-intro (lyd) – A (vers) – B (refr) – mellomspill – A (vers) – B (refr) – C (instrumentalparti) – B (instrumentalt) – Outro

Sound

”Lucky” er nok en låt som starter med et teppe av teknologiske lyder. Dette er et høyfrekvent støyteppe produsert av feedback fra elgitar. Etter tjue sekunder kommer vokalen inn underbygd av enkel elgitarklimpring, bassakkompagnement og hihat, mens støyteppet vedvarer i bakgrunnen. Taktperioden på A-delene er skjev på grunn av en ekstra $\frac{2}{4}$ -takt, men det rolige tempoet gir låta et gjennomgående avslappet preg. En sentral del av soundet er de ulike effektprosesserte elgitarene. I mellomsjiktet kommer det en pulserende forvrengt gitar med en wah-wah mot første refreng. I første sjikt på refrengene ligger to andre gitarer. En av gitarene har en motstemme til vokalen, mens den andre har en akkompagnementsfunksjon med et spesielt sound som har en slags synthesizerfunksjon. I andre vers blir vi introdusert for mellotronen med korlyd igjen, mens grunnakkompagnementet også intensiverer. Refrengene har et stort dynamisk løft fra versene. I instrumentalpartiet etter andre refreng kommer gitaren med wah-wah igjen, og tilfører uro til låtas konvensjonelle struktur. Mot slutten spilles refrenget instrumentalt før låta slutter plutselig med vokalen som konkluderer med refrengets siste tekstlinje.

Tekst

A:	I'm on a roll, I'm on a roll This time, I feel my luck could change Kill me Sarah, kill me again with love It's gonna be a glorious day	A:	The Head of State has called for me by name But I don't have time for him It's gonna be a glorious day I feel my luck could change
B:	Pull me out of the aircrash Pull me out of the wake I'm your superhero We are standing on the edge	B:	Pull me out of the aircrash Pull me out of the wake I'm your superhero We are standing on the edge
		Outro:	We are standing on the edge

"Lucky" har også en enkel tekststruktur med to vers og to refrenger. Denne låta er, som de fleste andre låtene på dette albumet, fortalt fra et førstepersonsperspektiv. De to versene har lik struktur, men innholdet har ulik vinkling. Teksten har flere kryptiske tekstlinjer, noe som gir teksten et poetisk preg, uten noen bestemt handling. Tittelen indikerer at denne låten handler om hell, noe tekstlinjene "I'm on a roll" og "I feel my luck could change" underbygger. Disse linjene, i tillegg til "it's gonna be a glorious day", uttrykker stor optimisme hos jeg-personen.

Tolkning

Lucky deler flere likhetstrekk med "Airbag". I begge disse låtene overlever jeg-personen en ulykke under reise, ("an airbag saved my life"/"pull me out of the aircrash") og begge uttrykker en form for optimisme etter denne ulykka ("I am born again"/"it's gonna be a glorious day"). Jeg tolker setningen "we are standing on the edge" som at "vi" står på randen av en stor forandring. Flyet (aircrash) symboliserer for meg det moderne samfunnet (hvor flyet er et av de største teknologiske bragdene) som "kræsjer". Jeg-personen er den som tar det første steget ut fra dette kræsjet og framstår derfor som en superhelt. At jeg-personen ikke har tid for "The Head of State" forsterker en avstand fra autoriteter, eller den politiske strukturen.

4.4.3 Spor 12: The Tourist

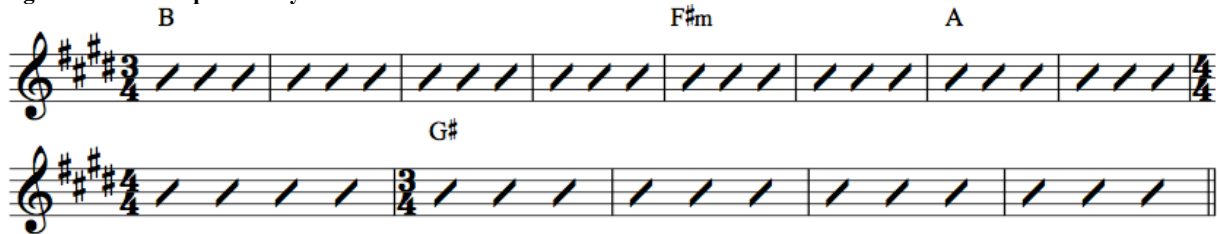
Form

A (intro) – A (vers) – B (refr) – B' (mellomspill) – A (vers) – B (refr) – 2x B' (mellomspill) – B (refr) – outro (vamp)

Sound

Dette er albumets nest lengste låt. Hele låta går i $\frac{3}{4}$ -takt i et rolig tempo. A-delene er en 13-taktsperiode hvor niende takt har et ekstra taktslag som vist under:

Figur 3: A-delene på "Lucky"



Verken versene eller refrengene går innom låtas tonale sentrum (E-dur), noe som gjør at tonaliteten oppleves som åpen og ikkekonkluderende. Akkompagnementet er enkelt, med visper på trommene og lett elgitarklimpring. Det ligger et triangel som spiller et og annet slag gjennom hele låta. Introen har en enkel gitarmelodi spilt på en uforvrent elgitar. Gitaren i mellomsjiktet har en phaser-effekt som gir den en fremmed klang. Vokalmelodien går i lange linjer, både på vers og refreng. Andre del av melodien på første vers og hele andre vers er tostemt. På refreng øker dynamikken og det kommer inn mellotron mellomsjiktet. Gitorsoloen i mellomspillet er kraftig forvrent, men samtidig rolig, ved at den holder seg til lange toner, på samme måte som vokalmelodien på versene. Andre vers og refreng holder seg til samme intensitet som første vers og refreng. Etter andre refreng er det nok en gitorsolo som i første mellomspill, men denne spilles med mer intensitet. Denne soloen fortsetter inn i tredje refreng som er låtas høydepunkt. Etter dette refreng er det kun igjen et vamp hos trommer og bass som avsluttes med et triangelslag.

Tekst

- | | | |
|----|--|---|
| A: | It barks at no one else but me
Like it's seen a ghost
I guess it's seen the sparks a-
flowing
No one else would know | You ask me where the hell I'm
going
At a thousand feet per second |
| B: | Hey man slow down, slow down
Idiot, slow down, slow down | B: Hey man slow down, slow down
Idiot slow down, slow down |
| A: | Sometimes I get overcharged
That's when you see sparks | B: Hey man slow down, slow down
Idiot slow down, slow down |

Denne låta synges også fra et førstepersonsperspektiv. Språket er lyrisk og legger fram teksten på en måte hvor hver del spiller en vesentlig rolle for innholdet. I versene omtales "noe" som bjeffer mot jeg-personen. Jeg-personen blir overladet, slik at det begynner å gniste noe som får dette "noe" til å bjeffe. Jeg opplever at kronologien i versene er motsatt, noe som

gjør at teksten oppleves noe kryptisk. Hvis man bytter rekkefølgen på versene, kan teksten tolkes som at jeg-personen blir overbelastet fordi han har for mye å ta stilling til. Dette fører til at det oppstår ”gnister”, fordi han ikke greier å holde tritt. Jeg-personen begynner dermed å føle stresset (”it”) som bjeffer mot ham, men som ingen andre kan se. Refrengene kan tolkes som en henstilling til jeg-personen (muligens fra seg selv), hvor han blir bedt om å roe ned.

Tolkning

På grunn av det lave tempoet, det rolige akkompagnementet og de lange melodilinjene underbygger soundet tekstbudskapet i refrenget. Låtas helhetlige budskap kan derfor tolkes å ha et antistressbudskap. Jeg opplever ingen fremmedgjøringsbudskap i teksten, men det er en del soniske elementer, som for eksempel Thom Yorkes vokaluttrykk og bruk av mellotron som gir assosiasjoner til de andre låtene. I likhet med ”Lucky” uttrykker også ”The Tourist” en slags optimisme, spesielt på grunn av det svulstige soundet i låtas dynamiske klimaks. Den åpne tonaliteten forsterker også den optimismen, i tillegg til at den fungerer som en åpen, ikke-konkluderende slutt for hele albumet.

5 KATEGORISERING OG REFLEKSJON AV FUNNENE

Som forrige kapittel viser, blir fremmedgjøringsbudskapet uttrykt på flere ulike måter på *OK Computer*. I grove trekk dette budskapet rettet mot ulike sider ved det moderne, vestlige samfunnet som reduserer menneskets potensial og frihet. Nærmere bestemt uttrykker disse låtene fremmedgjøring fra stereotypiske verdier hos mennesker i samfunnet, fra teknologi og infrastruktur samt fra normer og autoritetsfigurer. Først og fremst kommer dette budskapet frem gjennom tekstenes helhetlige budskap på flere av albumets låter. Videre er det flere tekstlige og musikalske virkemidler som forsterker dette budskapet gjennom hele albumet, ved å uttrykke en form for *separasjon*.

5.1 Fremmedgjøringsbudskap i tekstlig tematikk

Av *OK Computers* tolv låter, har jeg funnet sju som jeg opplever har et tydelig fremmedgjøringsbudskap i teksten. Noen av de andre låtene viser til situasjoner som kan være en konsekvens av, eller føre til fremmedgjøringsprosesser, men handler ikke direkte om det. Det er også et par låter som ikke gir noen assosiasjoner til fremmedgjøring i teksten i det hele tatt. Derfor har jeg skilt mellom direkte, indirekte og ingen tekstlig fremmedgjøringsbudskap som vist i tabellen på neste side.

”Subterranean Homesick Alien”, ”Karma Police”, ”Fitter Happier” og ”No Surprises” uttrykker meningsløshet ved andre menneskers væremåte og verdier i dette samfunnet. ”Exit Music (for a film)” og ”Electioneering” uttrykker henholdsvis normløshet *fra* og normløshet *hos* autoriteter. ”Let Down” uttrykker meningsløshet ved andre mennesker og samfunnsstrukturer, samt maktesløshet som individ i dette samfunnet. Både ”Subterranean Homesick Alien”, ”Exit Music (for a film)” og ”No Surprises” uttrykker et behov for sosial isolasjon. I tillegg uttrykker ”No Surprises” også fremmedgjøring fra seg selv.

”Airbag” og ”Paranoid Android” uttrykker fremmedgjøring indirekte, ved å omhandle situasjoner som kan være relatert til fremmedgjøringsprosesser. ”Airbag” omtaler noen negative sider ved det moderne samfunnet, som ”the next world war” og ”jackknifed juggernaut” og ”Paranoid Android” uttrykker en negativitet mot andre mennesker, som for eksempel kan lede til et behov om sosial isolasjon.

Tabell 2: Oversikt over grader av fremmedgjøringsbudskap i tekstene på *OK Computer*

Fremmedgjøringsbudskap	Direkte	Indirekte	Ingen
Airbag		x	
Paranoid Android		x	
Subterranean Homesick Alien	x		
Exit Music (for a film)	x		
Let Down	x		
Karma Police	x		
Fitter Happier	x		
Electioneering	x		
Climbing Up The Walls			x
No Surprises	x		
Lucky			x
The Tourist			x

5.2 Fremmedgjøringsbudskap forsterket med tekstlige virkemidler

Språket i teksten framstår på en måte som også forsterker et fremmedgjøringsbudskap, uavhengig av tekstens helhetlige budskap for øvrig. Thom Yorke separerer seg fra ulike aspekter ved det moderne samfunnet ved å sette disse i et negativt lys. Dette er mest fremtredende på "Fitter Happier" hvor man blir fremmedgjort fra stereotypiske verdier fordi disse framstår likestilt med "verdier" som reduserer mennesket. Dette virkemiddelet framtrer også i andre låter. I "Paranoid Android" oppfattes linjen "God loves his children" ironisk fordi det står i kontekst med andre linjer som beskriver menneskelig lidelse: "the dust and the screaming / the panic, the vomit". På "Let Down" fremmedgjøres man fra moderne infrastruktur fordi "transport, motorways and tramlines / starting and then stopping / taking off and landing" oppsummeres med "the emptiest of feelings". På "Exit Music (for a film)" framstår regler og visdom som noe negativt fordi Yorke synger "We hope your rules and wisdom choke you", en uttalelse som gjenspeiler normløshet. På "Electioneering" settes IMF³³ i kontekst med opptøyer og skittent økonomisk spill ("Riot shields / voodoo economics / cattle prods"). På "No Surprises" settes myndighetene i kontekst med ulykkelighet: "you look

³³ IMF: International Monetary Fund.

so tired and unhappy / bring down the government”. Både ”Electioneering” og ”No Surprises” uttrykker derfor fremmedgjøring fra autoriteter og samfunnsstruktur.

Tekstene er også preget av metaforer og sammenlikninger som ilegger nøytrale eller positive ord en negativ betydning. På albumet omtales ”menneske” som ”weird creatures who lock up their spirits”, ”a cat tied to a stick that’s driven into frozen winter shit” og ”a pig in a cage on antibiotics”. Et slikt negativt syn på mennesket forsterker fremmedgjøringsbudskapet. ”Karma Police” uttrykker også fremmedgjøring fra andre mennesker med tekstlinjene ”he talks in maths / he buzzes like a fridge / he’s like a detuned radio”, og ”her Hitler hairdo is making me fill ill”.

5.3 Fremmedgjøringsbudskap forsterket med musikalske virkemidler

5.3.1 Teknologisk kaos

Ustrukturerte teknologiske lyder er et gjennomgående element på hele albumet. Kontrasten mellom disse og de konvensjonelle instrumentene som trommer, bass, gitarer og tangentinstrumenter, spiller en viktig rolle for forsterkning av fremmedgjøringsbudskapet. De konvensjonelle instrumentene representerer det menneskelige idealet om ro, orden og trygghet. De holder seg til samme tempo og harmonikk og utstråler dermed en slags forutsigbarhet som underbygger dette idealet. De ulike teknologiske lydene holder seg ikke til den samme strukturen, og skaper derfor uro og kaos. I overført betydning kan man tolke dette som at moderne teknologi skaper uforutsigbare problemer i samfunnet, og bryter ned trygghetsfølelsen. Dette fremmer derfor meningsløshet mot moderne teknologi.

Det teknologiske kaoset er representert på flere låter, og kommer i flere ulike former som lyder fra sampler og datamaskiner, tapemanipulasjon, effektprosesserte elgitarer, samt feedback fra elgitarer og mikrofoner. Det introduseres allerede på åpningslåten ”Airbag”, hvor instrumentalpartiet etter siste refreng er preget av ustrukturerte, kaotiske lyder fra sampler, datamaskin og effektprosesserte elgitarer. Dette kontrasteres av Yorkes klagende stemme som kommer inn etter hvert, noe som videre forsterker drakampen mellom det menneskelige og det teknologiske. I likhet med ”Airbag”, er det andre låter hvor det teknologiske kaoset overkjører de konvensjonelle instrumentene. Både ”Paranoid Android”, ”Exit Music (for a film)”, ”Let Down”, ”Karma Police”, ”Fitter Happier” og ”Climbing Up The Walls” slutter på denne måten.

5.3.2 Teknologisk bearbeiding

Teknologiske lyder er ikke bare brukt til å skape uro på albumet. Ved at enkelte konvensjonelle instrumenter er bearbeidet gjennom effektprosessorer, framstår de fortsatt som en del av låtas konvensjonelle struktur, men har et fremmed sound. Dette er gjort både i innspillingsfasen og i postproduksjonsfasen av albumet. Eksempler på dette er leadgitaren og rhodeslyden på "Subterranean Homesick Alien", basslyden på "Exit Music (for a film)" og "Climbing Up The Walls". Vokalen på sistnevnte er forvrengt og framstår derfor også som fremmed. Tidsbaserte effekter er også virkningsfullt i dette henseende. Ved at man har variert mengden romklang på ulike elementer i lydbildet, oppfattes det en avstand mellom disse elementene. Dette er spesielt framtrekkende med gitaren på "Airbag", "Subterranean Homesick Alien" og "The Tourist" samt vokalen på "Exit Music (for a film)". Bruk av slapbackdelay på "Karma Police" gir også vokalen en fremmed klang.

På "Let Down" og "Climbing Up The Walls" er Thom Yorkes stemme doblet, noe som også uttrykker en form for separasjon.

5.3.3 Avhumanisering

Radiohead benytter et musikalsk virkemiddel som har en sterk fremmedgjøringsymbolikk. Ved at organiske lyder og instrumenter bearbeides gjennom teknologiske instrumenter, trekkes de menneskelige karakteristikkene ut fra disse instrumentene. Dette gjenspeiler Marx' fremmedgjørings teorier, hvor teknologi fratrar menneskets funksjon, som igjen fører til at mennesket står igjen med en følelse av maktesløshet eller meningsløshet. Datastemmen på "Paranoid Android" og "Fitter Happier" er kanskje det tydeligste eksempelet på dette. Denne stemmen er fullstendig strippet for variasjoner i menneskelige parametre som frasering, dynamikk, klang osv, men formidler fortsatt en tekst. Den har erstattet menneskets funksjon, men ikke alle menneskelige egenskaper, noe som gjør at den ikke fungerer som en fullverdig erstatning. Dette kommer til uttrykk med den banale setningen i "Paranoid Android": "I may be paranoid, but no android".

Et annet eksempel på avhumanisering er bruk av instrumentet mellotron. Jonny Greenwood benytter dette instrumentet på låtene "Airbag", "Exit Music (for a film)", "Lucky" og "The Tourist". På samme måte som datastemmen erstatter dette instrumentet menneskets funksjon, samtidig som det er strippet for menneskelige parametre. Man kjenner igjen karakteristikkene til de lydene som spilles av, men de får et kaldt, uorganisk preg, noe som forsterker fremmedgjøringsbudskapet. Mellotronen kommer allerede i introen på første låt i celloform,

men uttrykker fremmedgjøringen tydeligst med korlyden, spesielt som presentert på "Exit Music (for a film)" På denne låten kommer mellotronen inn på B-delen akkurat når Yorke synger "breathe, keep breathing / don't lose your nerve", noe som forsterker separasjonen mellom menneskets funksjon og menneskelige egenskaper. Mellotronens kor har verken pust eller nerve, og er dermed med på å illustrere et bilde av hvordan man blir hvis man ikke følger Yorkes oppfordringer.

I tillegg til bruk av mellotron, er tapemanipulasjon også et godt eksempel på avhumanisering, noe som også kommer fram på samme låt. Like etter at mellotronen legger av, blir den erstattet av en reversert tapeloop av det som kan høres ut som stemmer, barnelatter og lignende. Dette viderefører mellotronens symbolikk. Mot slutten ligger både mellotronen og tapemanipulasjonen igjen, hvor sistnevnte er et urolig kontrasterende element til Yorkes døende "we hope that you choke, that you choke" og den underliggende gitarklimpringen. Dette støyelementet av uforståelige menneskestemmer kan fungere som representant for hvordan man oppfatter mennesker når man er fremmedgjort fra dem. Tapeloopen "Fitter Happier" som repeteres gjennom hele sporet uttrykker også en form for avhumanisering. Selv om det er en person som snakker på tapen, er han avhumanisert fordi stemmen er prosessert og fordi tapen går i sløyfe. På den måten mister hans budskap mening, og dermed også sine menneskelige egenskaper.

På "Airbag" presenterer mellotronen hooklinjen unisont med elgitar på introen og i mellomspillene med cellolyd. I tillegg til mellotronen, inneholder denne låta et annet eksempel på avhumanisering. Trommene er spilt inn av trommeslager Phil Selway og deretter bearbeidet gjennom en sampler. Her er hans organiske trommespill manipulert med klipping, panorering og EQ-filtrering og blir på den måten separert fra de menneskelige parametrene.

5.3.4 Uttryksmessige virkemidler

Radioheads vokalist bruker en del virkemidler i sin tekstformidling som er med på å forsterke stemningen på de ulike låtene. Den mest sentrale fremmedgjøringskategorien på dette albumet er meningsløshet, noe som jeg opplever at Yorke tydelig fremhever i formidlingen. Meningsløshet innebærer at man ikke forstår eller setter pris på fortjenesten av ens aktiviteter, noe som igjen undergraver motivasjon eller engasjement. Når Yorke synger svakt, opplever jeg at hans stemme uttrykker *apati*, eller en mangel på engasjement, noe som er manifestert i hans utydelige diksjon og lukkede klang. Dette kommer fram på de fleste låtene, utenom "Electioneering", men er kanskje aller mest fremtredende på "Exit Music (for a film)" og "Let

Down”. Når Yorke øker i dynamikk, blir pusten mer ekspressiv, og han drar ut vokalene, noe som gjør at han framstår mer hjelpeløs eller frustrert. Jeg opplever denne frustrasjonen som en misnøye til å ikke ha det som man vil. Dette kan derfor tolkes som et uttrykk for maktesløshet. På ”Electioneering” og slutten av ”Climbing Up The Walls” er Yorke meget ekspressiv, hvor han spytter ut konsonanter, og synger med høy intensitet og dynamikk. Dette indikerer en utagerende anstrengelse eller engasjement, et uttrykk som jeg assosierer med sinne og forakt. Jeg ser på dette uttrykket som et ønske om separasjon, og derfor i sammenheng med sosial isolasjon. Det store engasjementet og forakten underbygger en intensjonell separasjon fra det som Yorke synger om.

Bandet forsterker videre de samme uttrykkene som Yorke. Gjennom statisk akkompagnement med lav intensitet, uttrykker bandet en mangel på tilstedeværelse, noe som også uttrykker meningsløshet. Dette er karakteristisk på ”Airbag”, ”Subterranean Homesick Alien”, ”No Surprises”, ”Climbing Up The Walls”, ”Lucky” og ”The Tourist”. Gitarene kan også uttrykke en slags frustrasjon ved hjelp av en ekspressiv spillestil, som går ut over den tonale perfektjonen.

5.3.5 Kompositoriske virkemidler

Det ligger også noen virkemidler i selve komposisjonene. Bruken av skjeve taktperioder og taktarter og uforventede akkordprogresjoner forstyrrer den strukturelle roen på dette albumet. Dette framkommer på ”Paranoid Android”, ”Lucky” og ”The Tourist”. I tillegg er den modale og statiske tonaliteten på ”Airbag” og ”Subterranean Homesick Alien” med på å underbygge mangelen på målrettethet og dermed også meningsløshet.

6 AVSLUTNING

Med analyse- og tolkningsarbeidet som er lagt ned i denne oppgaven, på basis av grunnleggende teorier om fremmedgjøring, har jeg funnet en rekke tekstlige og musikalske virkemidler som forsterker budskapet om fremmedgjøring på *OK Computer*.

Sju av albumets tolv låter har et direkte budskap i teksten om fremmedgjøring fra moderne samfunnsstruktur, autoriteter, mennesker eller teknologi. Språket er formulert på en måte som underbygger disse temaene, blant annet ved hjelp av metaforer og sammenlikninger. Et sentralt stikkord i denne sammenhengen er *separasjon*, hvor et stereotypisk aspekt ved det moderne samfunnet (for eksempel moderne transportmidler, datateknologi eller globalisering) settes i et negativt lys, noe som framprovoserer et behov for separasjon fra dette aspektet. De musikalske elementene på *OK Computer* forsterker dette behovet. I grove trekk representeres det moderne samfunnet med teknologiske lyder som skaper uro i lydbildet, noe som gjør at det framstår ubehagelig, ustrukturert og meningsløst. Urolige akkordprogresjoner samt skjeve taktarter og -perioder forsterker også denne uroen på flere av albumets låter. Teknologien fungerer også som et symbol på teknologiens reduksjon av mennesket, blant annet ved bruk av mellotron, datastemme eller båndopptaker, hvor disse instrumentene imiterer menneskets funksjon, men mangler parametre som er elementære for det levende mennesket. Denne vinklingen mot teknologi forsterker budskapet om fremmedgjøring. Medlemmenes uttrykk i formidlingen av låtene er også med på å forsterke dette budskapet. Ved å spille rollen som fremmedgjort menneske, gjennom intensitet, klang og dynamikk, forsterkes budskapet om *maktesløshet* og *meningsløshet*. Meningsløshet manifesteres også i noen av komposisjonene, hvor en statisk, modal tonalitet fremmer en slik forestilling.

I denne oppgaven har jeg primært fokusert på hvilke elementer som ligger til grunn for at fremmedgjøringsbudskapet oppfattes så tydelig på *OK Computer*. Formålet var å kartlegge parametre i albumets primærtekst som forsterket dette budskapet. I første instans lå min interesse for denne forskningen i å få en dypere forståelse for sammenhengen mellom musikk, tekst og budskap. Som vist i forrige avsnitt, er det mulig å trekke flere paralleller mellom disse tre på *OK Computer*. Både jeg, og flere av de andre som har fordypet seg i dette albumet, har kommet fram til at det uttrykker en form for avstand fra vårt komplekse samfunn. Flere har valgt å bruke begrepet fremmedgjøring, andre har brukt andre formuleringer, men kjernen er uansett den samme. Med denne utbredte enigheten hos lyttere om et samlet budskap på albumet, er ikke spørsmålet om hvorvidt albumet uttrykker et slikt

budskap relevant. Denne brede enigheten gjør dette åpenbart, selv om andre helt sikkert vil være uenige – og selvfølgelig ha full rett til det. Enigheten tyder på at den *egentlige* interessen ligger i drivkraften bak dette budskapet: Radiohead. Er hele albumet så gjennomtenkt som det framstår? Bandet selv avviser alle påstander om et samlet budskap på albumet. Hvorvidt dette er oppriktig ment eller kun et taktisk grep for ikke å framstå som pretensiøse kan man kun spekulere i. Det er selvsagt ingen andre enn bandet selv (om noen) som kan svare på dette, og tatt deres tidligere uttalelser i betraktning er det liten grunn til å tro at de har tenkt å gjøre det med det første.

Er det eventuelt noe annet som ligger til grunn for hvorfor albumet framstår som det gjør? Jeg har gått inn i denne studien fra mitt perspektiv som utøvende musiker. Jeg vet av erfaring at interaksjonen som skjer mellom musikere som har spilt mye med hverandre, kan lede til spennende og uante resultater som ikke nødvendigvis kommer som følger av en bevisst, kognitiv prosess. Derfor er det ikke utenkelig at Radiohead i 1996, med hundrevis av konserter, tusenvis av samspillstimer og et godt arsenal av felles opplevelser bak ryggen, hadde utviklet et helt unikt samspill, hvor deres tekst- og musikkuttrykk flettet seg sammen til å uttrykke ett enhetlig budskap. Ut ifra Radioheads egne uttalelser, virker denne teorien mer plausibel. Samtidig er ikke denne teorien mer valid enn noen annen, annet enn at den tilfører en musikers perspektiv i helhetsbildet.

Min oppfatning av denne diskusjonen er at Radiohead framstår som superhelter i en musikkindustri som ikke drives ut ifra kunstens premisser, men av store kommersielle krefter. Radiohead er langt fra de eneste som har eksperimentert musikalsk, men de er en av få artister som (tilsynelatende) har greid å bli ved sine verdier til tross for sin enorme suksess. Denne debatten dreier seg derfor mer om autenticitetsspørsmål, enn om det klingende materialet. Av den grunn er det forståelig at Radiohead selv har valgt å ta avstand fra denne diskusjonen. Hvem vil vel diskutere sin egen autenticitet?

Med disse tankene i bakhodet, kan det stilles spørsmål ved hvordan denne oppgaven bidrar til den vitenskapelige diskursen. Fordi dette er en subjektiv tolkning, er det underforstått at den ikke legger noen nye fakta på bordet. Mine perspektiver som musiker bidrar dog til å øke bevissthetsnivået ved musikkinterpretasjon og musikkopplevelse, og understreker også nok en gang hvor kompleks musikk er, både i seg selv og som kanal for interaksjon mellom musiker og lytter. Det jeg har sett fra denne fordypningen, er at Radioheads helhetlige uttrykk gjennom musikk og tekster, videoer og framturen på scenen og i media, danner et troverdig helhetsbilde av bandet. Deres gjennomgående fryktløshet for å eksperimentere på tvers av

sjangerkonvensjoner vitner om en stor hengivenhet og tiltro til deres eget virke. I henhold til spørsmålet om overførbarhet av funnene fra denne studien til min egen musikalske praksis, er det denne fryktløsheten jeg finner mest verdifull. Forhåpentligvis vil en slik tilnærming lede til ny, spennende musikk som åpner for enda flere spørsmål enn svar. For til syvende og sist er det nettopp at man ikke vet, eller kan vite, som gjør musikkopplevelsen spesiell.

LITTERATURLISTE

- Durkheim, E., & Halls, W.D. (1997). *The Division of Labor in Society*. New York, NY: Free Press.
- Dybo, Tor. (2013). *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse*. Trondheim: Akademika.
- Ehrmann, Max. (1927). *Desiderata*. Lastet ned 13.04.2015, fra <http://mwkworks.com/desiderata.html>
- Forbes, B.W., & Reisch, G.A. (2009). *Radiohead and Philosophy: Fitter Happier More Deductive*. Chicago, IL: Open Court.
- Forelli, Lindsey. (2009). Fitter Happier Rolling a Large Rock Up a Hill. I B.W. Forbes & G.A. Reisch (Red.), *Radiohead and Philosophy: Fitter Happier More Deductive*. Chicago, IL: Open Court.
- Frith, Simon. (2004). Why do songs have words? *Popular music analysis*. London: Routledge.
- Fromm, Erich. (1967). *Det sunne samfunn*. Oslo: Pax.
- Gallagher, Mitch. (2009). *The Music Tech Dictionary: A Glossary of Audio-related Terms and Technologies*. Boston, MA: Course Technology.
- Geyer, F. (2001). Alienation, Sociology of. I Neil J. Smelser Paul B. Baltes (Red.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (s. 388-392). Oxford: Pergamon.
- Griffiths, D. (2004). *Radiohead's OK Computer*. New York, NY: The Continuum International Publishing Group.
- Gaasland, Rolf. (1999). *Fortellerens hemmeligheter: innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Imsen, Gunn. (1999). *Lærerens verden: innføring i generell didaktikk*. Oslo: Tano Aschehoug.
- Israel, Joachim. (1972). *Om fremmedgjøring: fra Marx til moderne sosiologi*. Oslo: Pax.
- Kent, Michael. (2007). Purposive Sampling. *The Oxford Dictionary of Sports Science & Medicine (3 ed.)*. Lastet ned 10.04.2015, fra <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198568506.001.0001/acref-9780198568506-e-5691?rsk=CJh36s&result=5691>
- Kittang, Atle, & Aarseth, Asbjørn. (1968). *Lyriske strukturer: innføring i diktanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Letts, Marianne Tatom. (2005). *"How To Dissappear Completely": Radiohead and the Resistant Concept Album*. (Doktorgradsavhandling), Faculty of the Graduate School, University of Texas, Austin, TX.
- Marx, Karl, & Birkeland, Åsmund. (1992). *Karl Marx: arbeid, kapital, fremmedgjøring: sentrale tekster*. Oslo: Falken.
- Marx, Karl, Pettersen, Arne, & Engels, Friedrich. (1844/1991). *Karl Marx, Friedrich Engels: økonomisk-filosofiske manuskripter og andre ungdomsverker*. Oslo: Falken; Moskva: Progress.
- Middleton, Richard. (2000). *Reading pop: approaches to textual analysis in popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Moore, Allan F. (2001). *Rock: the primary text: developing a musicology of rock*. Aldershot: Ashgate.
- Moore, Allan F., & Ibrahim, Anwar. (2005). 'Sounds Like Teen Spirit': Identifying Radiohead's Idiolect. I Joseph Tate (Red.), *The Music and art of Radiohead*. Aldershot, Hants: Ashgate.
- Polanyi, Michael. (1966/2000). *Den tause dimensjonen: en innføring i taus kunnskap*. Oslo: Spartacus.

- Randall, Mac. (2012). *Exit music : the Radiohead story updated edition*. London: Backbeat Books.
- Regjeringen.no. (2010). Aktuelle begreper, definisjoner, ord og uttrykk. Lastet ned 01.04.2015, fra <https://www.regjeringen.no/nb/dokumentarkiv/stoltenberg-ii/krd/tema-og-redaksjonelt-innhold/kampanjesider/2008/ry/verktoykasse-2/ordlist/id525337/>
- Seeman, Melvin. (1959). On The Meaning of Alienation. *American Sociological Review*, 24(6), 783-791.
- Simmel, G., & Frisby, D. (2004). *The Philosophy of Money*. New York, NY: Routledge.
- SNL. (2014). *Fremmedgjøring* Hentet fra <https://snl.no/fremmedgj%C3%B8ring>
- Tagg, Philip. (2000). *Analysing Popular Music*. I Richard Middleton (Red.), *Reading pop: approaches to textual analysis in popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Tate, Joseph. (2005). *The Music and art of Radiohead*. Aldershot, Hants: Ashgate.

VEDLEGG

CD som dokumentasjon for oppgavens utøvende del:

Spor 1: Astrosaur – Fishing for Kraken (Kråkenes/Eikum/Glas)

Innspilt i Studio A, Sigurd Køhns Hus, UiA, Kristiansand, september 2014
Mikset og mastret av Eirik Kråkenes

Musikere: Eirik Kråkenes (gitar), Jonatan Eikum (trommer), Steinar Glas (bass)

Spor 2: Mirage Ensemble – Pursuit of the Ideal (Igland)

Fra albumet Memory Happens Now,
Innspilt i Studio Barxeta, Barxeta Spania, januar 2014
Mikset av Dani Castelar, mastret av Tom Kvålsvoll v/Strype Audio

Musikere: Joakim Bergsrønning (saxofon), Magnus Drågen (trompet), Lars Halvard Sutterud (trombone), Marius Igland (gitar), Jens Tobias Nyland (trommer), Steinar Glas (bass)

Spor 3: Mirage Ensemble – A Day in the Universe (live) (Glas)

Innspilt live i Kilden Teater- og Kulturhus, Kristiansand, august 2014
Mikset av Steinar Glas, konsertmiks v/Ove Nesheim

Musikere: Joakim Bergsrønning (saxofon), Magnus Drågen(trompet), Lars Halvard Sutterud (trombone), Marius Igland (gitar), Jens Tobias Nyland (trommer), Steinar Glas (bass)