

Hvordan får musikken mening?

Om karakter, situation og tilskuer

Det følgende skal forstås som et forsøg på at besvare et meget basalt spørgsmål, nemlig: Hvordan får musikken mening i film?

Mit umiddelbare svar vil være, at musikken får mening gennem *tilskueren*. Filmmusik er musik for en tilskuer. Og musikken passer altid for så vidt at tilskueren vil bruge den til at forstå betydningen af en given filmisk sekvens.

Modsat dette vil en del ellers hævde at vi opfatter filmmusikken som et udtryk for en indbygget fortæller. Indenfor filmteorien har *fortælle*teorier ofte været *fortællerteorier* (Schepelern 1972:28-30, Metz 1974:21). F.eks. hævder Levinson, at for så vidt at film opleves som en fremvisning af en række ting og forhold, ja så må vi forestille os at der på tilsvarende vis er et noget eller nogen, der fremviser det. Derfor kan musikken bedst forstås som et direkte udtryk for en „implicit filmskaber“ (Levinson 1996:256, 268). I et fortællerperspektiv peger musikken således ikke ind i fiktionen men ud af den.

Jeg vil vende argumentationen om og hævde, at som hovedregel peger musikken *ind* i filmen. Vi bruger musikken til at forstå, hvad der sker i fiktionsuniverset. Selvfølgelig kan der være situationer hvor musikken

eller filmen som helhed opfører sig så uforståeligt at vi opfatter det som et udtryk for noget andet, f.eks. som udtryk for filmskabers ironi. Men i lange perioder, og som film er flest, vil vi forstå musikken som et udtryk for noget *i* (og ikke udenfor eller bagved) fiktionsuniverset.

Musikken handler altså om noget. Men om hvad? Og hvordan gør den det?

Hvad handler musikken om? Det hævdes ofte, at filmmusik kan have rent formelle funktioner. Musikken er en slags auditivt klister, der kan binde løse ender sammen. Det hævder f.eks. Gorbman 1987: 89-90 og Prendergast 1992:221-222. Og Kathryn Kalinak skriver tilsvarende, at musik kan skabe forbindelser og overgange, når den narrative sammenhæng ellers er svag. Musikken kan gøre spring i tid og rum mindre iøjensfaldende (Kalinak 1992: 81).

Jeg tror at mange filmkomponister umiddelbart vil give hende ret. Fra komponistens og instruktørens side vil det typisk være denne type overvejelse, der tilskynder til brugen af musik på et givent sted. Gennemsynet afslører f.eks. at „der mangler noget“, hvorefter komponisten bliver beordret til at skrive noget musik. Set fra en produktions-

vinkel er der tale om, at man dækker over en springende narrativ struktur med en musikalsk struktur, der kan skabe formel sammenhæng.

Men det er ikke nødvendigvis et godt udgangspunkt for at beskrive, hvordan musikken opleves af publikum. Jeg vil ikke benægte, at musikken kan have sådan-ne formelle funktioner, men jeg vil benægte, at musikken kan fungere udelukkende formelt. Som "lyttende tilskuere" (Langkjær 1998) vil vi altid bruge musikken til noget og ofte til flere ting på én gang.

Forestillingen om filmmusikken som formel struktur bygger altså på, at musikken tilsyneladende kan tage over i særlige passager, at musikken bliver formel bærer af fortællingen i overgange mellem to adskilte tid-rum. Med Kalinaks ord „kompenserer“ musikken for en slags midlertidig narrativ svækkelse.

Et lignende argument fremføres typisk i beskrivelser af populærmusik i film, hvor kendte hits bruges som underlægningsmusik. Her beskrives musikken - i lighed med musicalnumre - som en slags indskud i den narrative struktur (Larsen 1988). Således skriver også Palle Schantz Lauridsen om 1980erfilmernes hyppige brug af popmusik, at „musikken ofte overordnes fortællingen således, at et popnummer høres i hele dets udstrækning, mens billedsiden handlingsmæssigt går i stå“ (Lauridsen 1993: 140). Og mere specifikt om *Pretty Woman* og *Sleeping With the Enemy* (begge 1990), at „i begge film standser handlingen, mens hovedpersonen, Julia Roberts, prøver tøj til de ikke-diegetiske toner af hhv. Roy Orbisons „Pretty woman“ og Van Morrisons „Brown-Eyed Girl“ (Lauridsen 1993: 140).

Synspunktet synes at være udbredt. Men det er immervæk en meget snæver definition af „handling“, der ikke kan rumme, at Julia Roberts prøver tøj. I *Pretty Woman* er

den nævnte sekvens på mange måder dét centrale sted, hvor Julia Roberts forvandler sig fra charmerende gadepige (og luder) til kæk middelklasse chick. Den indeholder hele filmens tematiske forvandlingsstruktur (Askepot) i sig, den struktur hvoraf tilskuerens følelser for hende forløses. Og musikken giver ikke mindst hendes forvandling en egen energi, fremdrift og vilje.

Musikken gør altid en forskel. Og den er aldrig blot af formel karakter. Den lyttende tilskuer vil altid bruge musikken til at forstå karakterer, situationer og begivenheder. Musikkens ekspressivitet vil altid blive kontekstualiseret. Og dette gælder også popmusikken.

Men selvom musik altid vil opleves som meningsfuld i en given sammenhæng, ligger det ikke umiddelbart lige for at give nogen forklaring på, hvordan musikken så rent faktisk skaber betydning. Hvordan ved vi f.eks., at musikken i en given scene refererer til scenens "atmosfære" - og ikke til en bestemt persons subjektive tilstand? Eller om den måske refererer til noget, der tidligere er sket eller noget, som endnu ikke er indtruffet?

Kracauer kommenterer en sekvens fra Pudovkins *The Deserter* (1933) som følger:

“De dystre billeder af slagne arbejdere der demonstrerer er synkroniseret med en oploftende musik, som han indsatte med den faste overbevisning, at den vill gøre arbejdernes fortsatte kampånd begribelig og få publikum til at foregribe deres endelige triumf (Kracauer 1961: 142).

Her vælger Pudovkin og komponisten Shaporin altså en musik, der først „passer“ med udfaldet af sekvensen (Pudovkin 1970: 309-313). Kracauer påpeger i sin efterfølgende kommentar, at vi nærmere vil opfatte musikken som et udtryk for arbejdsgivernes

triumf over arbejderne end som et udtryk for en begivenhed, der endnu ikke er indtruffet (Kracauer 1961: 142).

Kracauers indvending peger på, at den asociering af musik og begivenheder, som tilskueren foretager, sker indenfor et begrænset tidsrum. Vi sidder ikke og venter på filmens slutning, før vi beslutter os til, hvad musikken betyder. Specificeringen af det musikalske udtryk er en vedvarende aktivitet, der har en vis fremadrettet såvel som bagudrettet karakter, men som alligevel arbejder indenfor et begrænset tidsløb.

Et eksempel: I Martin Scorseses *King of Comedy* (1982) ses Jerry Langdon (Jerry Lewis) gå eftertænksum rundt i sin lejlighed efter netop at være blevet ringet op af en pågående kvindelig fan, der på en eller anden måde har fået fat i hans hemmelige telefonnummer. På lydsporet høres nu et langsomt og tilbagelænet bluespræget stykke klavermusik. Herefter billedklip til en bar med rødt lys og lummert interiør mens musikken fortsætter, hvorefter Rupert Pupkin (Robert de Niro) træder ind.

Dette vil typisk blive betegnet som en musikalsk *bridge* eller *link*, den måde hvorpå musikken formelt binder to rum sammen og dækker over spring i tid og rum. Dette er i en vis forstand rigtigt. Den musikalske lytning skaber en sanset og formel kontinuitet og tilfører de to scener et fælles udtryk, men dette udtryk opfattes forskelligt. I den første scene er vores opmærksomhed centreret omkring Lewis, den netop overståede telefonsamtale og det, at han - en kendt komiker - ses så længe alene, tavs og uden nogen form for markering af sindstilstand (er han ensom?). Musikkens bluesprægede karakter synes derfor at være et svar på tilskuerens spørgsmål, idet tilskueren får musikken til at handle om ham, at være et udtryk for hans sindstilstand. Samtidig synes den her at stemme den lyttende tilskuer med en

generel 'blå' stemning. Man kan endvidere tilføje, at musikken foregriber et sceneskift. Altså: Selvom en bestemt musikalsk stil indebærer typiske associationer, så „betyder“ den samme musik ikke det samme. Idet scenen skifter til baren, fokuseres musikken ikke længere om en person eller situation men nærmere om den nye lokalitet, et værtshus. Musikken fungerer nu som atmosfæremusik, der karakteriserer lokaliteten. Musikken skaber kontinuitet i vores lytten og stemmer os, men den forstås på skiftende måder afhængigt af den filmiske kontekstualisering. Da den først høres, fungerer den på én gang ved at karakterisere en person og ved for tilskueren at foregribe at noget nyt vil ske (sceneskiftet). Da scenen skifter, fungerer klavertemaet på én gang som musikalsk erindring af Lewis og som karakteristik af den nye lokalitet. På denne måde er musikken ikke kun en formel „bro“. For tilskueren giver den mening på flere måder og på samme tid.

Musik relaterer sig sjældent så meget til handling men snarere til tilskuerens perception af handlinger eller karakterers følelsesmæssige reaktion på en given situation. I den forstand er musikken ikke primært narrativ men snarere et noget, der gør, at vi mere præcist kan forholde os til narrationen som realiseret fortælling. Den tilfører handlingen en ekspressivitet, der ikke handler om handlingen i sig selv men om handlingen set gennem et temperament, det være sig karakterens eller tilskuerens egen.

Jeg vil her foreslå tre typiske former for musikalsk referentialitet, dvs. instanser eller niveauer i forhold til hvilke musikkens ekspressivitet får mening: Karaktersubjektivitet, dramatisk situation og tilskuerens overordnede sympatier.

Musik og karaktersubjektivitet.

„For mig at se er filmmusikkens afgørende



François Truffauts *La peau douce*.

funktion at fuldende scenens psykologiske mening" (Miklós Rózsa, in: Brown 1994: 271).

Vi glemmer undertiden, hvordan filmen sluttede. Men vi husker som regel filmens centrale karakterer. Vi erindrer dem i bestemte situationer, deres udseende, deres væremåde, og hvad vi syntes om dem. Med andre ord er vores oplevelse og forståelse af filmens karakterer afgørende for filmoplevelsen.

Men hvordan kan musik konkret formidle en karakter, dennes tanker og følelser? En sekvens fra François Truffauts *La Peau Douce* (1964, Silkehud) med musik af George Delerue kan tjene som eksempel:

Pierre Lachney (Jean Desailly) er i Lissabon som foredragsholder og på vej op i hotellets elevator. Her møder han på ny den unge stewardesse (Françoise Dorléac) fra flyet, han tidligere har haft øjenkontakt med. Elevatorturen er tavs og med skjulte blikke.

På et tidspunkt taber hun sin nøgle, og deres hænder berører hinanden, da han hjælper hende. Herefter følger 6 mindre forløb:

1. Da hun forlader elevatoren, begynder musikken, et lyrisk moltema på fløjte som vi i filmens indledning har hørt til billedet af tre kærtegnende hænder, hvoraf den ene piller ved en vielsesring på den andens hånd. Her høres det til billedet af den (længselsfuldt?) stirrende Lachney.

2. Da Lachney, nu alene, fortsætter elevatorturen nedad skifter musikken karakter, melodien (violin) er hurtigere og synes tonalt flagrende.

3. Da han stiger ud og bevæger sig ned af den lange hotelgang til sit eget værelse lyder en variant af det første lyriske moltema (1.) på ny, men med en underliggende repetitivt drivende figur, til bevægelige billeder af Lachney samt rækker af (ensomme såvel som tosomme) sko foran værelsesdørene.

4. I mørket på hans eget værelse skifter

musikken påny karakter, den udfører langsomme og retningsløse tonebevægelser, som variation over det netop hørte tema, men uden den repetitivt drivende figur. Da han sætter sig for at ringe tier musikken.

5. Han søger telefonisk at invitere stewartessen på en drink, hun afslår og samtalen ender. Musik påny (tema 1).

6. Telefonen ringer og afbryder musikken. Samtalen ender idet de aftaler at mødes dagen efter. Musikken starter op påny, denne gang hurtigere med tremolo-strygere og fløjte-triller. Idet Lachney går fra den ene lyskontakt til den anden, øges musikkens lydstyrke for hver kontakt han tænder for at kulminere, da han smider sig påklædt på sengen med armene bag hovedet i et nu fuldkommen oplyst hotelværelse.

Den musikalske instrumentering er gennemgående enkel. Den består af fløjte, harpe og lejlighedsvis et meget dæmpet tutti. Fløjten som soloinstrument varieres to steder af violin og obo. De mest iørefaldende musikalske variable er tempo (hurtig versus langsom), skiftende instrumentering (fløjte versus stryger) og forskellige grader af melodisk gestaltkarakter (afgrænset motiv versus åben tonal bevægelse) samt modstilte udtryk (melodisk motiv og repetitiv figur). Det er primært gennem variation af disse meget hørbare parametre, at musikken markerer forandringer såvel som segmenterer forløb.

Musikken markerer følelsesmæssige skift hos hovedpersonen for så vidt, at de musikalske forandringer flere steder falder sammen med fysiske forandringer: Da hun forlader elevatoren, da han træder ind på værelset, og da han har lagt telefonrøret på. Vi har hidtil oplevet Lachney som travl og uden nærvær overfor hustru, barn og venner. Hans skjulte blikudveksling i elevatoren er udtryk for en interesse og adfærdssændring, som de færreste tilskuere vil overse

betydningen af. Kvinden er smuk og yngre end han. Da hun forlader elevatoren, og musikken begynder, giver den os ingen præcis viden om eller direkte adgang til Lachneys konkrete tanker og følelser. Den forandringer heller ikke ved vores forståelse af den grundlæggende situation. Men den guider os i vores fortolkning af Lachneys på mange måder udtrykssvage optræden, idet vi bruger musikken til at forstå situationens overordnede betydning for Lachney og hans mulige handlinger. Musikkens langsomme, søgende og molprægede karakter giver ikke indtryk af retning og handlekraft, og vi bliver da heller ikke overraskede, da han blot kører alene ned uden et ord eller anden form for indgriben. Her er en af musikkens funktioner altså at sandsynliggøre en handlingstendens. Vi accepterer hans passivitet, fordi den allerede er muliggjort og antydnet gennem musikkens udtryk.

Det første musikalske segment motiveres som nævnt af en begivenhed, nemlig hendes forladne elevatoren og Lachneys lidt vovsede blik. Det kommer igen i 3. og 5. segment, der kontrasteres af 3 musikalske variationer (2., 4. og 6.). Disse variationer opfatter vi som et udtryk for Lachneys skiftende vurderinger af sine handlemuligheder (kurtisering) i forhold til kvinden, som da det første tema på elevatorturen nedad skifter karakter fra det langsomme og artikulerede moludtryk (1.) til det hurtige og mere retningsløse (2.).

Men ligesom musikken sætter forskelle og markerer forandringer, så segmenterer den ligeledes forløb og fastholder gennem sit udtryk en form for ekspressiv grundform, så længe den lyder. Gentagelsen af det første musikalske tema under Lachneys gåtur ned af hotelgangen (3.) fungerer som et længere musikalsk og visuelt forløb uden nævneværdig sætten forskel. Denne musikalskformelle sammenhæng og ens dannet-

hed er med til, at vi opfatter Lachnays følelsesmæssige tilstand som stort set den samme. Vi forstår og oplever, at han er optaget af dén hændelse, der satte musikken igang (musikkens diegetiske motivation) og på hvilken måde, han er det (musikkens ekspressive udtryk). Her peger musikken ind i den fiktive person - ikke fordi musik- i sig selv altid har med subjektive tilstande at gøre, men fordi det i den givne sammenhæng er den mest oplagte hypotese fra tilskuerens side.

Musikken får altså sin betydning gennem den måde, som tilskueren bruger den på. Den kan ikke bruges til hvad som helst (betydningen er ikke tilfældig) men vil ofte - sammen med andre filmiske udtrykselementer - blive brugt til at forstå en eller flere af filmens personer.

Hen mod slutningen af Joel Schumachers *Dying Young* (1991) ankommer Hilary O'Neil (Julia Roberts) til en fest. Indtil da har kameraet fulgt Victor Geddis (Campbell Scott), der går alene og udeltagende rundt mellem de øvrige gæster, der høres som uspecifiseret mumlen. Da Hilary ankommer ses hun i totalbillede og fremhæves visuelt af den fokuserede lyssætning. Herfra billedklippes til Victor, der ses i halvnær. Samtidig fader reallyden ud og et klaverstykke høres. Herfra billedklippes påny til Hilary i total, mens musikken fortsætter.

Eksemplet muliggør en umiddelbar beskrivelse af, hvad den lyttende tilskuer gør med filmen som foreliggende. Der er indledningsvis tre cues, der fokuserer vores opmærksomhed på Victor og på, hvad det er, han er opmærksom på: Victors pludselige adfærdændring fra uopmærksom til opmærksom formidles dels gennem kropsudtryk og blik såvel som formelt ved, at vi visuelt kommer tættere på ham, og dels auditivt ved at lydene forsvinder. Som tilskuere vil vi umiddelbart lede efter en mo-

tivation for noget så hørbart som reallydens forsvinden (et sansetab der hurtigt kompenseres for gennem musikken). Det, der forbinder og motiverer de „stilistiske begivenheder“, er karakteren (Victor). Reallydstabet markerer karakterens blik og understreger dets betydning, dvs. betydningen af det, der ses på, for den, der ser. Omvendt motiverer blikket - som direkte udtryk for at Victors opmærksomhed er vakt - lydens forsvinden.

Herefter træder musikken ind og karakteriserer denne nye opmærksomhed. Det lyriske klavertema indikerer ingen motorisk handlingsparathed. Det er en langsom og „åben“ musik uden formel retning eller bestemthed. Den er hverken gestisk triumferende og eksklamatorisk (i denne kontekst; „jeg elsker dig“) eller motorisk pågående og forudgribende (i denne kontekst; „jeg hader dig“) men netop formel og stemningsmæssig åben eller tvetydig. Musikken fungerer ved at „stemme“ tilskuerens forståelse af hans blik på hende (dvs. hvad føler karakteren i forhold til hende). Den musikalske ekspressivitet kan altså på én gang karakterisere en given fiktionskarakter og specificeres af denne.

Psykoanalytiske teorier om filmmusik beskriver i høj grad tilskueren som passiv. Vi hypnotiseres og føres med af filmen (Gorbman 1987: 6). Men på baggrund af den foregående analyse synes det mere oplagt, at musikken ikke bedøver os men snarere udvider det om hvilket, vi kan vide og dømme, idet den kan karakterisere filmens personer på en sådan måde, at vi får større og mere præcist indblik i ikke blot, hvad de forholder sig til men også, hvordan de gør det. Musikken fjerner ikke vores dømmekraft men fokuserer og specificerer den.

Musik og dramatisk situation. Selvom karakteren ofte er et strukturerende ele-



Orson Welles' *Touch of Evil*.



ment i vores måde at forstå audiovisuel fiktion, så kan langt fra al musik forstås som konkret karakterrelateret:

I indledningen til Orson Welles' *Touch of Evil* (1958, Politiets blinde øje) placeres en bombe i en bil. Vi identificerer den sorte genstand som en bombe ud fra den tikkende lyd samt mandens lyssky og hastige adfærd. Den følgende sekvens er velkendt, optaget i én lang kameraindstilling, der i glidende bevægelser op over tage og ned igen skiftevis indfanger en række personer og begivenheder indtil øjeblikket, hvor der lyder en eksplosion udenfor billedfeltet. Men ud over den sammenhængende kamerabevægelse er der også et andet element, der binder begivenhederne sammen. For idet den tikkende sorte genstand placeres, høres congas, der doublerer og overtager det tikkende tempo og forvandler det til en rytme. Tempoet øges da manden løber bort. Herefter bygges musikalsk oven på til en slags dansabel natklubsalsa med let skingre

blæserriffs, men uden at vi glemmer musikens udgangs-punkt: Bomben. Mens kameraet binder sammen (objekter, personer, fysiske rum), synes musikken at udmåle tiden, at fastholde begivenhedernes irreversible karakter, dvs. at tilføre den rumlige sammenhæng en tidslig retning.

På et tidspunkt afløses de højt miksede riff og congas af en mere afdæmpet og nedad-gående figur i træblæserne for auditivt at gøre plads til replikudveksling mellem grænsevagten og de nygifte hr. og fru Vargas, der kommer gående. Men da bilen med bomben kører op til vagten, siger den unge kvinde, der sidder i den: „I got this ticking noise. No, really. This ticking noise in my head“ samtidig med at congas tager samme tempo og rytme op fra før. På denne måde synes musikken næsten anmasende at sige „hør, der er noget galt“, hvilket understreges af, at musikken ophører ved eksplosionen.

Musikken kan dog ikke siges kun at refe-

rere til bomben. For samtidig er der tale om natklubmusik, der ved sin etnicitet (salsa) understreger den eksotiske setting (grænsen mellem USA og Mexico), og som ved sin festkarakter skaber en kontrast til det, der tilsyneladende motiverer musikken, nemlig bomben. Ved sin ekspressive flertydighed er musikken med til at skabe en række spørgsmål hos tilskueren: Umiddelbart efter at bomben er placeret, ser vi den noget ældre mand og den unge (lidt billige) kvinde komme gående, idet vi hører hende le. Måske er hun elskerinde, måske luder. Måske kommer de netop fra en fest, en klub eller et bordel og er nu uafvidende på vej ind i døden. Musikken formår på satanisk vis at fastholde alle muligheder. Musikken fastholder ved sin metronomiske tempoudmåling af en diegetisk lyd en specifik reference til et objekt i fiktionsuniverset, der tilfører situationen som helhed en suspensekvalitet, som vi ikke formår at overhøre. Samtidig karakteriserer den handlingslokaliteten og antyder, idet overgangen fra rytmisk dublering til egentlig musikalsk udtryk falder sammen med kvindens latter, at de mulige bombeofre er uafvidende om situationen. Tilskueren ved (eller aner) noget, men de fiktive personer ved tilsyneladende intet.

Musikken skaber en form for sanset og ekspressiv kontinuitet, der samtidig fremhæver det æstetiske legende i kamerabevægelsen, giver den rytme og sammenhæng. Det er symptomatisk, at musikken udfolder sig, når vi visuelt er på afstand af personer og på den måde afskåret fra en mere direkte adgang til at aflæse personernes udtryk, en afstand som den musikalske ekspressivitet i en vis forstand kompenserer for. Men det er et tvetydigt musikalsk udtryk, idet det på én gang kan opfattes som noget, der karakteriserer personer og lokalitet, og som noget, der - i kraft af at tage sit udgangspunkt i en diegetisk lyd (bombens tikken) - fastholder

og fokuserer vores opmærksomhed om et objekt, som vi ikke længere kan se men indirekte og musikalsk høre, og som medfører, at vi som tilskuere forholder os vagtsomt til situationen. I *Touch of Evil* skaber musikken en rettet fremdrift, der forstærkes af dens ekspressive flertydighed. Og herigennem komplicerer og intensiverer den tilskuerens lyttende perception.

Jeg har ovenfor beskrevet person og situation som to typer af referencepunkter, der gør musikken meningsfuld. Men hvad med karakterernes handlinger? Beskriver musik ikke typisk også handlinger, simple bevægelser og lignende? En af de klassiske indvendinger mod filmmusik er netop, at den for en stor dels vedkommende består i *mickey mousing*, dvs. i en musik, der mimer eller efterligner fysiske eller visuelle bevægelser på lærredet. Mod dette kan man indvende, at der næppe er en fuldstændig lighed mellem visuel bevægelse og musikalsk gestalt. Musikken vil altid kun være lig den visuelle bevægelse i én bestemt henseende, nemlig i samtidigheden. Og spørgsmålet er, om samtidighed er en tilstrækkelig betingelse for lighed. Det musikalske udtryk vil altid være betydningsmæssigt mere omfattende end blot det tidlige sammenfald mellem en visuel bevægelse og en auditiv gestalt. Lad mig give et eksempel:

I John Woos *The Killer* (1989) har lejermorderen under en skudduel reddet en lille såret pige, som han nu bringer på hospitalet. Han forfølges af to betjente men venter alligevel på operationsstuen, da det er uklart om pigen vil overleve. Scenen udvikler sig til et typisk stiliseret Woo-scenarie, hvor lejermorderen har den ene betjents pistol rettet mod sig, mens han selv retter sin pistol mod den anden betjents nakke, alt imens læger og sygeplejersker i stilhed tager sig af pigen. Da pigens fingre i nærbillede pludselig bevæger sig, lyder musikken øje-

blikkeligt, et sprødt klingende klokkespil (nærlyd) efterfulgt af et panfløjtemotiv (i større lydtrum) og synth-harmoni.

Her kunne man hævde at klokkespillet efterligner fingrene, at den musikalske „bevægelse“ formelt set (eller hørt) har en vis lighed med fingrenes bevægelse. Det synes dog svært at redegøre for, hvori ligheden består andet end i, at de optræder i hvert fald noget nær samtidigt. Påstanden kan derfor mest overbevisende indskrænkes til, at tilskueren i hvert fald vil forbinde musik og bevægelse og opfatte det sådan, at de har noget med hinanden at gøre. Fingrenes bevægelse synes nærmest at være en slags katalysator for musikken, den motiverer musikken, der tilsvarende synes at udspringe af den visuelle bevægelse. Men udover denne „kinæstetiske“ forbindelse (en slags bevægelsesenergi fra fingre til musik) er der så tale om en egentlig betydningsmæssig forbindelse? Refererer musikken f.eks. til hånden?

Musikkens udtryk lægger sig i høj grad op af den samlede situation af hvilken hånden er et delkomponent. Vi forstår gennem håndens bevægelse, at pigen lever, hvilket er scenens centrale følelseskomponent. Musikken tilfører denne bevægelse et mere generelt udtryk fra klokkespillets „magiske“ intimlyde til et egentligt formuleret durmelodisk panfløjte tema, fra nærlydtrum til stort lydtrum. På baggrund af musikkens enkle og „smukke“ karakter vil vi f.eks. ikke tolke bevægelsen som en sidste krampe-trækning, men snarere som en begyndelse til liv, ligesom klokkespillet (formelt set) er en musikalsk begyndelse. Og som sådan fortolkes musikken snarere ind i den situationelle helhed af tilskueren, og ind i vores forventninger, spørgsmål, håb og overvejelser. Panfløjtemotivet høres ved billedklip til lejemorderen og kan derved ligeledes forstås som en markering af, at lejemorderen

forstår, hun lever. Musikkens ekspressivitet motiveres således af en visuel bevægelse men fortolkes på en gang i forhold til karakteren såvel som tilskuerens forståelse af den samlede situation.

Ofte vil musikken komme bagefter en begivenhed for at karakterisere de fiktive karakterers reaktion på begivenheden. I en vis forstand er karakterernes reaktion på en situation ikke blot et spørgsmål om at så ved vi, hvad han eller hun tænker, - men i lige så høj grad et spørgsmål om, at vi som tilskuere tillægger sympatiske personers tolkning af personer eller situationer stor betydning. Centrale karakterers følelsesmæssige reaktion på en situation har således en slags vejledende funktion i forhold til tilskueren, idet reaktionen cuer tilskueren til en passende reaktion. Vi forstår ikke mindst en situation som sørgelig ved, at en eller flere karakterer reagerer på situationen som sørgelig. Og musik vil ofte falde tidsmæssigt sammen med denne type karaktermedieret evaluering af en begivenhed eller situation. I *Dying Young* skændes kæresteparret, fordi han ikke har indrommet, at hans kræftsygdom er brudt ud igen. Men først da skænderiet er ophørt, og han sidder alene og eftertænkssom på sin seng, høres musikken, et lyrisk og stryger-båret akustisk guitartema. Herved lader musikkens os forstå, at han er faldet ned, at hans vrede er væk. Musikken karakteriserer hans efterfølgende tilstand, og derigennem re-evaluerer vi skænderiet. Musik vil ofte på denne måde karakterisere en karacters reaktion på en handling, dvs. handlingens betydning, snarere end handlingen selv. Selvom musikken synes at udspringe af en replik, en lyd eller et ansigtsudtryk (dvs. af en handling eller en begivenhed), vil den altid blive forstået i forhold til tilskuerens overordnede engagement i bestemte karakterer.

Musik og tilskuersympati. Musik kan motiveres forskelligt. Karak-tererne kan undertiden også høre den eller enddog frembringe den. Men musik i film er først og sidst musik for et filmpublikum.

Murray Smith taler om filmens „sympati-struktur“ (Smith 1995). Denne struktur er bundet op omkring vores moral-ske evaluering af centrale karakterer og har en form for vejledende karakter i forhold til, hvordan vi som tilskuere relaterer os til karakterer, begivenheder og situationer. Og, vil jeg hævde, det er oftest denne sympatistruktur, som musikken vil lyde og blive opfattet i forhold til.

I indledningen til *Touch of Evil* er der endnu ikke etableret nogen sympatistruktur. Filmen er lige begyndt, og vores reaktioner er derfor i høj grad bestemt af et alment moralkods. Hvis en peson bliver slået ihjel, så vil vi alt andet lige betragte det som noget ulykkeligt. Vi oplever bomben og musik-kens vedvarende og rytmiske insisteren på dens eksistens som noget, der burde afværges. Her er vores reaktion og perception af musikken bestemt af en slags hverdagsagtige præferencer og moral. Men som filmen skrider frem, vil musik-kens ekspressivitet tilsvarende blive fokuseret såvel som nuanceret. Da den samme musik (i et meget højt volumenniveau) høres under Hank Quinlands (Orson Welles) mord på Grandi (Akim Tamiroff) på hotelværelset med den morfinbedøvede fru Vargas (Janet Leigh) liggende i sengen, indgår den i et samspil med to samtidige elementer: Dels det at Hank, en temmelig usympatisk og gennemkorrupt betjent, for alvor træder i karakter ved at myrde Grandi og dels den stærkt seksualiserede iscenesættelse af den morfinbedøvede fru Vargas på sengen. Musik-kens rytme og skingre blæserriffs, der stiger i intensitet og volumen, intensiverer mordet som horribelt og samtidig medfører den en

slags forøjet *arousal* (et uspecificeret fysiologisk alarmberedskab) hos tilskueren, der samtidig forskydes og knyttes til hypoteser omkring scenens seksuelle elementer og mulige implikationer (voldtægten som mulighed). Musik-kens pågående udtryk sammenkæder det faktiske med det mulige overgreb.

Musikken kan også lyde efter den dramatiske situation, efter at noget er hændt, som det tidligere nævnte skænderi i *Dying Young*. Musikken vil ikke så meget akkompagnere handlingen som affekten, ligesom den ikke vil akkompagnere begivenheden men en karakters eller tilskuerens perception af situationen.

I forlængelse af den ovennævnte diskussion af sympatistrukturens betydning for vores perception af den musikalske betydning kan vi altså hævde, at med situationen menes to ting: Dels situationen set gennem en karakter, og dels situationen set gennem tilskuerens overordnede sympatistruktur. Hører vi vedholdende dissonerende gysermusik til en sekvens, hvor moderen sniger sig ind på ofret, der er uafvidende om situationen, så vil musikken ikke relatere sig til nogle af karakternes oplevelse af situationen men udelukkende til tilskuerens frygt for, at morderen skal lykkes med sit forehavende. Hvis nu moderen sniger sig hen ad gangen mod det badeværelse, hvor vores heltinde befinder sig, og vi - publikum - og heltinden hører en lyd (musikken stopper f.eks. i det øjeblik morderen træder i et badedyr), så reagerer heltinden måske ved pludselig at stoppe op og lytte. Herefter vil vi forstå musikken, der nu er vendt tilbage, som udtryk for heltindens oplevelse af situationen, dvs. hendes frygt. Her er musik-kens betydning altså skiftet fra udelukkende at relatere sig til tilskuerens oplevelse af situationen, til nu (i tilskuerens bevidsthed) ligeledes at relatere sig til heltindens (formodede) frygt.

Musikken forholder sig derfor langt fra altid til situationen set fra en bestemt karakteres synspunkt men kan dog gøre det. Omvendt vil musikken altid forholde sig til tilskuerens syn på situationen. På denne måde vil tilskueren altid forstå musikken i forhold til sine gennemgående sympatier og antipatier i forhold til filmens karakterer og de situationer de er involveret i. Musikken tilbyder derved en slags evaluering af en given situation.

Musikken instruerer på mange måder tilskueren i dennes reaktion. Ligesom dåse-latteren i en sit-com opfordrer publikum til at le, kan musikken stemme tilskueren i dennes attitude eller følelsesmæssige evaluering af situationen (Samuel Chell, in: Kalinak 1992:87). Da vi i Truffauts *La chambre verte* (1978, Det grønne værelse) for første gang ser Julien Davenne (Truffaut) holde seance for sin afdøde hustru, fungerer musikken i høj grad som et korrektur til tilskueren. Vi ser Julien sætte en fingerring på en gipsafstøbning af sin afdøde hustrus ene hånd. Scenen virker nærmest patetisk latterlig. Men her lyder så musikken, George Delerues langsomt-vemodige musik som vi i indledningen hørte til fast-motion billeder af løbende soldater fra et frontafsnit under 1.verdenskrig. Musikken gør det svært at opleve scenen som latterlig. Den muliggør på sin vis, at tilskueren kan søge at simulere, hvordan det må være at tilbede en afdød, at have mistet og nu savne. På denne måde vejleder musikken tilskueren i, hvordan denne skal forstå og forholde sig til scenen.

I sidste ende retter musikken sig mod tilskueren. Den kan karakterisere filmens personer og deres reaktioner på bestemte begivenheder og situationer, og den kan karakterisere en situation i sin helhed. Men den vil gøre det i forhold til tilskuerens overordnede engagement i fiktionen, dvs. i for-

hold til tilskuerens interesser i og ønsker på vegne af fiktionskaraktererne. På den måde vil tilskueren altid få musikken til at passe, idet dennes forventninger, ønsker og interesser udstikker en række spørgsmål, som musikken synes at besvare.

Litteratur

Brown, Royal S. (1994): *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, University of California Press.

Gorbman, Claudia (1987): *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press.

Kalinak, Kathryn (1992): *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, The University of Wisconsin Press.

Kracauer, Siegfried (1961): *Nature of Film: The Redemption of Physical Reality*, Dennis Dobson, London.

Langkjær, Birger (1996): *Filmlyd & film-musik: Fra klassisk til moderne film*, Museum Tusculanums Forlag, København.

Langkjær, Birger (1998): „Den lyttende tilskuer: Om musik, perception og følelser i audiovisuel fiktion“, in: *Norsk medietidsskrift*, nr. 1.

Larsen, Peter (1988): „Musik og TV-fiktion“, in: *Mediekultur*, nr. 9, Århus.

Lauridsen, Palle Schantz (1993): „Musikken hos Stanley Kubrick“, in: *Sekvens 93*, Filmvidenskabelig Årbog.

Levinson, Jerold (1996): „Film Music and Narrative Agency“, in: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, (ed.) David Bordwell & Noël Carroll, The University of Wisconsin Press.

Metz, Christian (1974): *Film Language*, Oxford University Press, New York.

Prendergast, Roy (1992): *Film Music - a neglected art*, Norton, New York.

Pudovkin, V.I. (1970): *Film Technique and Film Acting*, Grove Press, Inc, New York.

Schepelern, Peter (1972): *Den fortællende film*, Munksgaard.