

Boganmeldelser

Det radikale skift af fokus

Af Ansa Lønstrup

Birger Langkjær: Den lyttende tilskuer. Perception af lyd og musik i film. Museum Tusculanum, 2000. 248 s.

Det er knap to år siden Birger Langkjær forsvarede sin ph.d.-afhandling *Den lyttende tilskuer - Perception af lyd og musik i den audiovisuelle fiktionsfilm*. Den er nu udkommet som bog, og den er i alle henseender et flot og imponerende opus, en original og tværvidenskabelig forsknings- og formidlingsindsats på højt internationalt niveau.

Hvor Langkjærs første bog *Filmlyd & filmmusik* (1997) overvejende havde karakter af teoretisk-historisk opsamling af feltet film, musik og lyd og det i en filmvidenskabelig kontekst, så foretager denne bog et anderledes radikalt greb af tværvidenskabelig art og med hovedsagelig kognitionsteoretiske og fænomenologiske teorier som redskab. Derfor henvender bogen sig også på en gang mere præcist og mere bredt til såvel film- som musikvidenskabelige kredse, og jeg er sikker på at også andre forsknings-, uddannelses- og formidlingsmiljøer vil kunne læse den med stort udbytte - også fordi den er

velskrevet og forfattet i et levende sprog, der gør den til en fornøjelse at læse, samtidig med at den er klart, systematisk og pædagogisk bygget op med opsamlende konklusioner efter hvert kapitel.

Det radikale greb drejer sig om, at Langkjær først gør op med "den modale fejlslutning", som i årevis og gennem tilsyneladende næsten al hidtidig teoretisering på området har koncentreret sig om forholdet mellem lyd og billede, forstået som to adskilte spor og oftest i et oppositionelt forhold. Dernæst indsætter han et nyt fokus, den lyttende tilskuer, som den instans eller det sted, hvorfra og hvormed det auditive niveau i film skal teoretiseres og analyseres. Endelig opdeler han teorien i hhv. en lyd- og en musikteori.

Bogen er disponeret i en teoridel og en analysedel, med en klar kvalitativ og kvantitativ vægtning af den første. Teoridelen opbygger gennem 5 store kapitler en stærk, velargumenteret kvalificering af den lyttende tilskuers aktivitet, samtidig med at den med små eksemplificerende analysefragmenter udfolder en meget fin analytisk sensibilitet, som er bogens og forfatterens store styrke.

Indledningen kan kondenseres i følgende credo: "filmoplevelsen er på samme tid konkret stimuleret, specifikt ekspressivt perciperet og en aktivering hos tilskueren af mere sammensatte og situationelle helhedsoplevelser, hvori indgår forskellige følelsesmæssige kvaliteter" (p. 12), og her-

udfra opbygger Langkjær grundigt, diskuterende og systematisk en ny teoribygning under kapiteloverskrifterne 1. Perception og betydning: Det audiovisuelle, 2. Musik, perception og følelser i audiovisuel fiktion, 3. Den fokuserede ekspressivitet: Person, situation og tilskuer, 4. Reallyd som ekspressiv animation, samt 5. Lydteknologi, spatial perception og indlevelse.

Måske ligger det i (ph.d.)genren, måske er det bare en almindelig svaghed, men når forfatteren har så travlt med sine opgør med hidtidige teorier og deres "fejlslutninger", kommer han i nogle henseender til at overvurdere sine egne indsigter som værende ganske nyvundne og samtidig overse de ansatser til lignende opfattelser, som faktisk foreligger i eksisterende, endda 'gamle' fremstillinger som f.eks. Helmuth Kühns *Hinweise auf eine Analyse von Filmmusik* (Mainz 1976) eller Hans Chr. Schmidts *Ohne durch die ordnende Instanz des Intellekts zu gehen. Reflexe auf vermutete Wirkungen von Musik im Spielfilm* (Laaber Verlag, 1982). Sidstnævnte teoretiker formulerer den opfattelse, at "musikken hjælper os med at føle, hvad billederne gør det nærliggende at føle", at det er receptionen af filmmusik der er interessant, og at musikken udtrykker eller gestalter tilskuerens grad af indforståethed med den fremførte scene, samtykke eller afvisning af, hvad hun ser. Men han har (på det tidspunkt) ikke haft kognitionsteorien som det redskab, hvorved Langkjær knap 20 år senere kan udfolde og forfine sin teori.

Til gengæld er der ingen undskyldning for, at Langkjær ikke formår at indarbejde det ekstra kontekstuelle niveau, som jeg savner i denne bog. "I filmmusikken lader musikkens funktion i samtiden sig erkende. Dialogen mellem tilskuer og et imagi-

nært indre bliver befordret gennem den, og gennem filmmusikken træder menneskets skjulte ønsker ind i analysens lys". Sådan skriver ovenfor omtalte Kühn (i min oversættelse), og jeg læser ham på den måde, at for at kunne begribe musikens betydning og funktion i film, må vi nødvendigvis også indtænke ikke kun den filmiske kontekst, men også den store kontekst, dvs. de betydningsfelter, som den lyttende tilskuer altid allerede er ladet med gennem sin udveksling med den eksisterende musik- og lydkultur uden for biografen. Det drejer sig ikke om 'fikseret' betydning, men om de kulturelt bestemte afkodninger, diskurser, konventioner og vaner hvormed den lyttende tilskuer lader sig stimulere og aktivere af musikken uden for biografen, dvs. som tilskuer til eller deltager i musik som en del af kulturen eller 'dagligdagen'.

Fordi Langkjær undgår denne store kontekst som medbestemmende for den lyttende filmtilskuers lytteaktivitet, kan han reducere lytterens brug af musikken til følgende tre muligheder: medleven, indleven og følelsesmæssigt engagement. Og dermed har han udelukket begreber og forestillinger om andre muligheder, f.eks. en 'kontrapunktisk' eller distancerende funktion. Hans argument er, at lytteren altid syntetiserer musik og film, får dem til at 'passe sammen'. Det tror jeg er korrekt for en stor del af lytteradfærden, eller formuleret på en anden måde: det gælder for den gennemsnitlige mainstream-adfærd. Omvendt mener jeg, at hver film i princippet sætter en ny standard for den lyttende tilskuers aktivitet, perception og reception. Derfor er det interessant at undersøge de lydligt-musikalsk 'særlige' eller sære film, fordi de formodentlig rykker ved eller ændrer på, hvordan den lyttende tilskuer sidenhen vil bruge det lyd-

ligt-musikalske niveau i film.

Som udgangspunkt har Langkjær ikke valgt de sære eller de særlige film som genstand for hverken teoretiseringen eller analysen. Han eksemplificerer godt og bredt, mest med amerikansk Hollywood-film, ofte med de bedste fra forskellige genrer. Og så har han valgt *The Terminator 2* som genstand for en udfoldet musikalsk analyse under overskriften "Digital Hype", Jacques Tatis *Playtime* analyseres i forhold til lyd og musikstrategier i kapitlet "En anden verden" og endelig behandles Lyden af ny dansk film i et samlet kapitel i analyser af forholdet mellem audiovisuel stil og filmoplevelse i *Pelle Erobreren*, *Nattevagten*, *Pusher* samt *Breaking the Waves*.

I det sidste analytiske kapitel forsøger Langkjær sig med en geografisk (national) præcisering af den audiovisuelle stil og filmoplevelse. Tilsvarende ville det have været fint, hvis han også havde kunnet antyde, hvorvidt eller hvor langt en historisk præcisering eller forandring er afgørende for den lyttende tilskuers perceptionsaktiviteter. I så fald ville teoretiseringen skulle tage højde for den udveksling mellem film, teknologi og musik, som er accelereret i de sidste par tiår og som blander metropolens lydspor med filmens lydspor, gør musik og lyd til en slags kort over moderne livsformer, vitalt for orienteringen i den senmoderne, digitaliserede dagligdag. Det har betydet en voldsom og hurtig opgradering af lytningen og en stærk forandring af lyttekompetencen og dermed perceptionen af lyd og musik - også i biografen.

Således kunne en historicering af feltet ende med at etablere en sammenhængende teori for musik og lyd, forstået som et kontinuum med skiftende grænser og fokus, ligesom man ville kunne medtænke

disse historiske forandringer i grundlaget for musik- og lydperception, når man møder "modale fejlslutninger", der måske netop er historisk bestemt og derfor mere forståelige end fejlagtige.

Når alt dette er sagt - og det var jo ikke så lidt - så er det vigtigt at gentage, at Langkjærs greb er originalt, radikalt og rigtigt. Det er formodentlig det eneste der er at stille op med oplysningstænkningens videnskab, som også i det forrige århundrede mestendels har fokuseret på og kunnet tænke med synet, også når det handler om et audiovisuelt fænomen. Det har jo ikke afholdt videnskaben fra at beskæftige sig med det lydligt-musikalske i film, men det har fokuseret beskæftigelsen på det, som konventionelt kan synliggøres, nemlig skrift (noder) og billeder. Heraf måske den "modale fejlslutning", men så sandelig også illusionen om, at det kun er dét i musik, der kan noteres, der betyder noget: periodiske svingninger i varighed og tonehøjde, dvs. melodi, rytme, harmonik. Ny musik og filmmusik betjener sig af ny teknologi og dermed af mange flere parametre, som ikke umiddelbart kan noteres og som ligner lydens parametre (klang, timbre, repetition, sound, feeling, frekvens, dynamik). Men de kan høres, og derfor er det den lyttende tilskuer og dennes lytteaktivitet der må være i fokus, hvis vi vil vide noget mere og præcist om, hvad der foregår i vores udveksling med den audiovisuelle film.

Med den generelle og altdominerende teknologiske mediering af audiovisualitet i vores kultur i dag ville det måske endda være adækvat, ud fra *Den lyttende tilskuer* at videreudvikle en generel grundteori om auditiv hhv. visuel perception af såvel den fiktive som den faktive verden. Øret/hørelsen trækker verden ind i subjektet, sætter det lyttende subjekt i fokus og beforder

verdens "for-mig-hed". Øjet/synet skaber overskuelighed, det kortlægger verden (som objekt) og muliggør tilskuerens erobring af verden. Såvel syn som hørelse er både en sensorisk (fysisk-biologisk) og en historisk foranderlig bevidsthedsmæssig akt. Men hørelse og lytning er ikke det samme. Vi hører mest som biologiske væsener, lytter mere som kulturelle. Det at være lyttende tilskuer til film rummer muligheden for et bevidsthedsarbejde og en bearbejdning af den historisk-kulturelt tillærte lyttemåde - måske også af høre-måden.

Nogen har fundet frem til, at mænd ser bedre end de hører, at de har et mere lystfyldt forhold til det visuelle end til det auditive. Heraf deres optagethed af kvinders udseende og deres uvilje mod at høre på dem. Og tilsvarende skulle det forholde sig modsat med kvinder, der mest er draget af det lydige (f.eks. mandens stemme) og mindre af det visuelle (hans udseende). Dette grundforhold forklarer måske den evige optagethed af forholdet mellem lyd og billede, men det pespektiverer også det, at lyden, musikken og lytningen nu har en ligeværdig placering i teoretiseringen af film. Det demonstrerer denne bog på glimrende vis - uden at forfalde til kvindagtighed. Og det kræver sin mand.

Læs bogen - og lyt til filmene!

Send flere kanoner

Af Henrik Uth Jensen

Christian Braad Thomsen: *Drømmefilm - 100 af verdens bedste film*. 423 s., Gyldendal, 2000

Med *Drømmefilm* har Christian Braad Thomsen skrevet en slags talefilmens historie med nedslag på betydelige værker og instruktører. Bogens undertitel er *100 af verdens bedste film*, og det lyder som et tilbud, man ikke kan sige nej til. Men først gør man klogt i at stille to spørgsmål: Hvordan er filmene udvalgt? Hvordan er de behandlet?

For at begynde ved udvælgelsen: Ved at lade filmhistorien begynde med *Der blaue Engel* (1930, *Den blå engel*) og fravælge stumfilm skærper Braad Thomsen fokus omkring de film, han kan føle noget for. Men den gamle polemiker fornægter sig ikke, når han begrunder sin personlige præference med, at stumfilmen er en ufuldstændig kunstart. Når man så er færdig med at diskutere det, kan man diskutere udvalget af film. Braad Thomsen indrømmer gerne, at han kunne finde 100 andre film, der med lige stor ret kunne fortjene omtale i bogen. Til gengæld mener han at have fat i de rigtige instruktører. René Clair, Jean Cocteau, John Huston, David Lean, Vittorio de Sica, Jacques Tati, Miklós Jancsó, Nicolas Roeg, Clint Eastwood, Steven Spielberg, Jean-Jacques Beineix, Atom Egoyan, David Lynch, Peter Greenaway, Steven Soderbergh, Victor Erice, David Cronenberg, John Woo, Takeshi Kitano, Leos Carax og Wong Kar-wai er blandt de instruktører, som Braad Thomsen må have vejet og fundet for lette.

I Braad Thomsens udvalg er der en markant overrepræsentation af instruktører, der direkte eller indirekte problematiserer virkeligheden. At Braad Thomsen foretrækker *Hiroshima mon amour* (1959, *Hiroshima min elskede*) frem for *L'année dernière à Marienbad* (1961, *Ifjor i Marienbad*) er en ærlig sag, men når han konsekvent fravælger enhver form for

formalisme til fordel for virkelighedsforankrede værker, får bogen slagside.

At film bør tage udgangspunkt i virkeligheden, spores også som den implicitte forudsætning for behandlingen af de udvalgte mesterværker. Dermed er vi fremme ved spørgsmålet om den måde filmene behandles på. For nok kan Braad Thomsen beskrive formelle valg, men det er hele tiden med især psykologiske teorier i baghovedet, han går til filmene, og det har en begrænsende effekt i forhold til de af filmene, der stilistisk set er de mest udfordrende. Ellers er auteur-vinklingen den dominerende tilgang. I de bedste artikler afvikles instruktørvinklen på første side, mens værket åbnes og belyses på de følgende tre sider. Artiklerne om *Tokyo monogatari* (1953, *Tokyo Story*), *The Manchurian Candidate* (1962, *Kandidaten fra Manchuriet*) og *The Hustler* (1961, *Hajen*) er eksempler på bogens bedste. Disse artikler bobler af iagttagelsesglæde og kyndig inddragelse af relevant viden og anekdoter, så man bliver klogere på filmen, uanset om man har set den nul eller ti gange. Med nyttige henvisninger til noget af den relevante litteratur er det tydeligt at Braad Thomsen har læst på lektionen og bruger den kritisk. Til gengæld når han i de fire siders værk gennemgang af f.eks. *Touch of Evil* (1958, *Politiets blinde øje*) og *On the Waterfront* (1954, *I storbyens havn*) ikke ind til filmene, fordi han bliver for optaget af instruktøren og udenomsværkerne.

Smuttere og kæpheste. Og så til afsnittet, hvor anmelderen afslører sig som pedant. En korrekturlæser bør holde øje med tre fejltyper. Slåfejl, faktuelle fejl og endelig fejlhuskninger/upræcise tolkninger. I gennemgangen af Roman Polanskis *Chinatown* (1974) indledes en sætning

med samtlige fejltyper: "Nicholson var på det tidspunkt kendt for sin lille bizarre rolle som hashrygende flipper i Dennis Potters *Easy Rider* (1969) ...". Heldigvis er dette eksempel ikke repræsentativt for bogen, men foruden mindre slåfejl støder man under læsningen på bl.a. et Magritte-billede og en Schnitzler-fortælling, der er blevet udstyret med falske titler. Som en mere graverende faktuel fejl regner jeg det pludselige udfald i omtalen af Luchino Viscontis *La caduta degli dei* (1969, *De lange knives nat*): "Og Visconti er faktisk, hvad kameraføringen angår, forbavsende usikker, hvilket bliver dræbende for *Døden i Venedig*." Man kunne tilføje "... og Eisenstein havde intet begreb om montagen." Det må basere sig på en fejlhuskning, og mon ikke et gensyn med *Morte a Venezia* (1971, *Døden i Venedig*) vil få Braad Thomsen til at nuancere sin kritik.

En kritiker kan aldrig være objektiv, og Braad Thomsens skarpe, personlige vinklinger gør generelt *Drømmefilm* til god læsning, men man kunne godt undvære nogle af de værste idiosynkrasier såsom Braad Thomsens sædvanlige udfald mod filmdistributører, titeloversættere, filminstitutets importstøtteudvalg og fjernsynets filmindkøbere. Ofte har han ret i sin kritik, men den tager opmærksomheden væk fra det egentlige - filmene selv. På samme måde får kæphestene Rainer Werner Fassbinder og Sigmund Freud lidt for ofte en tur hen over lærredet og skygger for oplevelsen af filmene.

Kunne Braad Thomsen vælge frit, ville yderligere seks Fassbinder-film gøre *Martha* (1973) selskab, men i stedet noterer han sig omhyggeligt, når en film eller en scene har inspireret eller påvirket Fassbinder. I de resterende 99 filmomtaler bliver det til 21 henvisninger til den instruktør, hvorom Braad Thomsens fil-

miske solsystem drejer. Hvis *Drømmefilm* var skrevet før Braad Thomsens kopernikanske vending, ville de mange hyperlinks i stedet pege mod

Jean-Luc Godard, og alene det burde få en standhaftig redaktør til at fjerne i det mindste de tyve mest overflødige henvisninger.

Drømmefilm vidner om forfatterens enorme kærlighed til og viden om film - en kærlighed og en viden, der undertiden løber af med ham, men Braad Thomsens skriveglæde forplanter sig til en læselyst og, hvad vigtigere er, en lyst til at se og gense de film, han taler varmest og mest indforstået om.

Man kan med andre ord næppe ønske sig en mere engageret guide gennem filmene, men nok en guide med køligere overblik. Dermed er vi tilbage ved kanoenen, og forlaget bør straks finde en erfa-

ren filmkritiker eller filmvidenskabsmand med større indsigt i underholdningsfilm, formalistiske film og film af instruktører, der ikke i forvejen er kanoniserede. Titlen kunne passende være *Mesterværker - 100 af de bedste film*. Og *Drømmefilm* kunne være et smukt supplement til denne bog. Dét ville være kanon.

Bonusinfo. Artiklerne er generelt præget af gode iagttagelser og tillægsoplysninger, der ikke altid er lige relevante. At manuskriptet til Arthur Penns *Bonnie and Clyde* (1967, *Bonnie og Clyde*) oprindeligt blev tilbudt Francois Truffaut, der hellere ville give afkald på filmen end samarbejde med Warren Beatty, er et eksempel på en oplysning, som er lidt svær at bruge til noget, men som man alligevel ikke ville have være foruden.