

”Billedligt hørt”

Om metaforiske betydningsstrukturer i relationen mellem musik og billede i filmmusik belyst gennem tre teorier af henholdsvis Sergei Eisenstein, Hanns Eisler og Theodor Adorno samt Nicholas Cook.

Af: Mette Mørup Poulsen

Vejleder: Peder Kaj Pedersen

Musikstudiet
Institut for Sprog og Kultur
Aalborg Universitet

”Billedligt hørt”

Om metaforiske betydningsstrukturer i relationen mellem musik og billede i filmmusik belyst gennem tre teorier af henholdsvis Sergei Eisenstein, Hanns Eisler og Theodor Adorno samt Nicholas Cook.

Kandidatpeciale

Af: Mette Mørup Poulsen

Vejleder: Peder Kaj Pedersen

Musikstudiet

Institut for Sprog og Kultur

Aalborg Universitet

Afleveret d. 30. december 2009

Indholdsfortegnelse

Indledning.....	5
Undersøgelsesinteresse og opbygning.....	7
Tre teorier om audiovisuel og metaforisk betydning.....	10
Sergei Eisenstein.....	12
De russiske formalister.....	13
Kunst eller realisme.....	15
Parallelitet og kontrapunkt.....	18
Alexander Nevskij.....	21
De berømte tolv billeder og sytten takter.....	21
Kritik af Eisenstein.....	24
Hanns Eisler og Theodor Adorno.....	30
Composing for the Films.....	30
Komponisten Eisler.....	32
Marxistisk brugsmusik.....	32
Eisler, Brecht og det episke teater.....	32
Verfremdungs-musik.....	34
Eislers filmmusik.....	34
Teoretikeren Adorno.....	36
Den ny musiks filosofi.....	36
Kritisk teori.....	39
Kulturindustri og massekultur.....	39
Hollywood.....	40
Den standardiserede filmmusik.....	42
Planlægning og samarbejde.....	44
Dårlige vaner og en enkelt fordom.....	44
Ledemotivet.....	44
Melodien.....	46
Musikkens ubemærkethed.....	47
Musikkens visuelle retfærdiggørelse.....	48
Musikalske illustrationer.....	49
Geografi og historie.....	49
Præ-eksisterende musik.....	51
Musikalske klichéer.....	52
Standardiseret fortolkning.....	53
Opsummering af Eisler og Adornos teori.....	54
Vaner og fordomme i dag.....	54
Neutralisering og objektivisering.....	54
Musik-billede-relationer hos Eisler og Adorno.....	56
Diskussion af forskellene mellem Eisensteins og Eisler/Adorno.....	57
Opsummering af diskussionen.....	63
Nicholas Cook.....	65
Det musikalske multimedie.....	65
Synæstesi og ”quasi-synæstesi”.....	67
Marshall og Cohens metafor-model.....	69
Lakoff og Johnsons metaforiske projektion.....	72
Konsistente og kohærente metaforer.....	73
Cooks metafor-model.....	75
Conformance.....	79

Complementation.....	80
Contest.....	82
Opsummering og diskussion af Cooks model.....	84
Sammenfatning.....	87
Bibliografi.....	89
Film.....	95
Abstract.....	96
A STATEMENT (Bilag 1).....	98
Om Sergei Eisensteins film Alexander Nevskij (Bilag 2).....	101
Handlingen.....	101
Den politiske baggrund.....	101
Musikkens tilblivelse.....	102
Eisensteins eget skema over de 12 indstillinger I filmen Alexander Nevskij (Bilag 3).....	103

Indledning

Der går mange tråde på kryds og tværs i litteraturen om filmmusik, og mange teoretikere indenfor dette fagområde er blevet inspireret af hinanden, dette være sig i enten kongenial forstand, hvor en teoretiker så at sige "stiller sig på skulderene" af andre - som eksempelvis Birger Langkjær, hvis arbejde eksempelvis er stærkt inspireret af Michel Chions og Christian Metz' - eller i den forstand, hvor teoretiske arbejder opstår som modreaktion på en eller flere andre teorier. Sidstnævnte er David Bordwells opgør med psyko-semiotikken - i særdeleshed Claudia Gorbman og hendes indflydelsesrige bog *Unheard Melodies* - et godt eksempel på.

Når man beskæftiger sig med film og filmmusik, bevæger man sig i et komplekst videnskabeligt felt; et tværfagligt netværk, hvor der går mange tråde ud til andre videnskabelige områder, som eksempelvis sprog- og litteraturvidenskab samt psykologi, for blot at nævne nogle, der i særlig grad har givet inspiration til litteraturen om filmmusik. Naturligvis udspringer nye teorier også af den historiske tid de opstår i, samt af den uafvendelige kendsgerning, at filmen som medieprodukt også er et produkt af en bestemt historisk tid og er i konstant udvikling. Filmen forandrer form og karakter over tid, og behovet for nye måder at analysere og fortolke den opstår naturligt deraf.

Der er stor forskel på en klassisk fortalt Hollywood-film som eksempelvis Howard Hawks film noir *The Big Sleep* (1946), som på dansk hedder *Sternwood-mysteriet*, og en postmoderne, fragmenteret film som fx Quentin Tarantinos to *Kill Bill*-film (2003 og 2004), både som filmiske værker betragtet, og når man kigger på, hvilken musik der indgår i dem, på hvilken måde denne musik optræder, og ikke mindst hvilken funktion den har i den filmiske betydningsdannelse.

Førstnævnte film, *The Big Sleep*, har musik af Max Steiner i den for de klassiske Hollywood-film fra 1940'erne så typiske senromantiske, storladne stil. Tarantino-filmenes musik består til gengæld af en divergerende samling af (populær)musikalske numre og filmtemaer, lige fra Johnny Cash til nogle af Ennio Morricones kendte western-temaer, over hip-hop til japansk rock and roll-musik, og såmænd endda et tema af den legendariske filmmusikkomponist Bernard Herrmann, der især er kendt som filmmusikkomponist til en række af Alfred Hitchcocks film. Der er med andre ord tale om en tilsigtet og omfattende grad af musikalsk intertekstualitet i Tarantinos film, der tilsammen med den fragmenterede æstetiske stil og narrative diskontinuitet gør filmen meget forskellig fra den klassiske, logisk fremadskridende narrative fortællestil som er karakteristisk for *The Big Sleep*.

Nu er det jo ikke i sig selv interessant at film er forskellige. På trods af de lighedspunkter der ofte er at finde imellem film - eksempelvis når det gælder genre, handlingsskabelon, brug af musikalske klichéer med mere - så har film naturligvis alle hver deres individuelle særpræg og egenart som filmiske værker. Det store spørgsmål er om sådanne forskelle har nogen betydning for, hvordan musikken fungerer på det betydningsskabende plan. Findes der med andre ord forskellige måder, hvorpå musikken som betydningsgenererende faktor medvirker til at konstruere den filmiske betydning? Som jeg ser det, vil musikken i film (og andre audio-visuelle medier for den sags skyld) altid sige noget mere end billederne formår at sige alene, så for mig er spørgsmålet ikke **om** musikken er medvirkende til at skabe betydning, men snarere **hvordan** den gør det. I sin essens kan dette spørgsmål reduceres til et helt centralt forhold; nemlig spørgsmålet om ligheder og forskelle; altså hvorvidt der i en film bevidst er tilstræbt enten nærhed eller afstand imellem de forskellige medialiteter¹, en film inddrager.

Min tese er at der i en type film som den man normalt betegner som den klassiske Hollywood-film, oftest tilstræbes nærhed: at billeder og musik så at sige arbejder i samme retning, og musikkens rolle primært er at understøtte den måde som filmen, først og fremmest som fortælling, konstruerer sin mening på.

Det er samtidigt min opfattelse at musikken i modernistiske og post-modernistiske film oftere har et kontrasterende forhold til billedsiden, og at der bevidst spilles på en afstand imellem musik og billeder. Dermed skal tilskueren kognitivt arbejde mere på at bygge en betydningsmæssig bro over denne afstand.

Som en analogi til dette findes indenfor litteraturvidenskaben en type modernistisk metafor som kaldes **interaktionsmetaforen**.²

Hvor den klassisk-retorisk aristoteliske metafor netop byggede på en lighedsrelation, fordi den dybest set udsprang af sammenligningen, dog blot med udeladt sammenlignings-led, er den modernistiske metafor³ derimod som regel karakteriseret ved en større afstand og spænding imellem metaforens to komponenter. Disse komponenter har filosofen, sprog-

1 Jeg foretrækker de fleste steder i opgaveteksten at bruge termen "medialitet" i stedet for det mere almindelige udtryk "medie" for at betone hvad man kunne kalde de modale kvaliteter ved henholdsvis musikken og billederne; at de først og fremmest er udtryksmåder.

Det er naturligvis helt indiskutabelt at filmmediet er et multimedie, der gør brug af flere forskellige former for medialiteter, hvoraf de vigtigste er billeder, musik (og anden lyd), samt tekst (som både kan være skrevne ord og dialog - og en kombination for den sags skyld, i og med at der ofte forekommer skreven dialog i stumfilm). Om man også vælger at betragte forskellige former for gesturale bevægelser som dans, kropssprog og mimik som en medialitet, afhænger af hvor snævert man definerer begrebet. For eksempel betragter Nicholas Cook også dans som et "medie".

2 Termen stammer fra I. A. Richards' *The Philosophy of Rhetoric* (1936/1976), s. 93. Se også Jørgensen (1994), s. 18.

3 I dansk litteraturvidenskab kaldes modernistisk lyrik fra 1960'erne, som ofte benytter sig af denne type metafor, for "konfrontationsmodernisme" efter Klaus Rifbjergs digtsamling *Konfrontation* (1960).

og litteraturforskeren I. A. Richards kaldt for henholdsvis metaforens *tenor* ("grundord" eller på engelsk ofte *principal subject*) og dens *vehicle*⁴ ("billedord" eller *subsidiary subject*).⁵

Hverken metaforens "grundord" eller dens "billedord" behøver dog at repræsentere et konkret subjekt, men kan lige så vel være et udtryk for abstrakte tanker eller idéer.

Som Richards skriver: *"In the simplest formulation, when we use a metaphor we have two thoughts of different things active together and supported by a single word, or phrase, whose meaning is a result of their interaction."*⁶

Dette uddyber han senere, hvor han skriver: *"[...] [F]undamentally it [metaphor] is a borrowing between and intercourse of thoughts, a transaction between contexts."*⁷

Der er altså ikke blot tale om at metaforens "billedord" kaster en ny forståelses glans over dens "grundord", men at metaforens to dele låner egenskaber fra hinanden som resulterer i en gensidig påvirkning. Man opnår derved en forståelse af den ene ting ved hjælp af den anden - og omvendt. Det er denne opfattelse af metaforens grundstruktur som danner fundamentet for især Nicholas Cooks syn på, hvordan betydning kan opstå ud af den audiovisuelle relation, og som jeg i dette speciale vil undersøge og knytte an til de tre forskellige teoretiske korpusser jeg i det følgende vil beskæftige mig med.

Undersøgelsesinteresse og opbygning

Dette speciales sigte er at undersøge hvordan den audiovisuelle betydning opstår i relationen mellem musik og billede i filmmusik. Grundantagelserne i denne undersøgelse er for det første at en film er en diskurs, hvori flere betydningssystemer indgår (fx musik, billeder og ord) og tilsammen danner betydningen, og dernæst at filmisk betydning er perceptuel og opstår i interaktionen mellem to (eller flere) medialiteter, hvorved en metaforisk og gensidig overførsel af egenskaber forbundet med eller associeret til disse medialiteter kan ske. I og med at denne overførsel er metaforisk struktureret og det derfor er muligt at betragte den betydningsdannelse, der sker i samspillet mellem filmens auditive og visuelle komponenter som ækvivalent til den som foregår i det litterære billedsprog.

4 Richards (1936/1976), s. 96.

5 Et eksempel på en noget slidt metafor der bygger på en sammenligning mellem kærlighedens objekt og en rose. Vi kender bl.a. denne metafor fra Robert Burns' digt *"O my Luve's like a red, red Rose"* (1794). Uden sammenligningsleddet kan metaforen fx blive til *"Du (min elskede) er min rose"*. Et eksempel (dog uden roser involveret) på en modernistisk metafor som også bygger på en sammenligning, men som ikke har et sammenligningsled, er *"[...] det grå terrassogulv er gummitavst"* fra Klaus Rifbjergs digt *Solsort* i digtsamlingen *Voliere* (1962). Man bemærker den afstand der er dels mellem "gummi" og "tavst" ("gummitavst" er jo en metafor i sig selv), men også mellem "terrassogulv" og "gummitavst". Som læser kommer man mere på arbejde her, og kan altså ikke i samme grad som i førstnævnte eksempel forlade sig på traditionelle litterære konventioner i læsningen af metaforen.

6 Richards (1936/1976), s. 93.

7 Richards (1936/1976), s. 94.

Specialets formål er at belyse denne metaforiske betydningsdannelses grundlæggende mekanismer i den audiovisuelle relation gennem tre forskellige, fremtrædende teorier indenfor filmmusiklitteraturen. Jeg har valgt at undersøge en moderne og to "klassiske"⁸ audiovisuelle teorier, som jeg mener har relevans i forhold til en metaforisk struktureret betydningsdannelse. Disse tre teorier er formuleret af henholdsvis Sergei Eisenstein, Hanns Eisler og Theodor Adorno samt Nicholas Cook.

Disse tre teoretikere (eller rettere fire, men Eisler og Adorno udgør et forfatterpar, hvorfor de regnes som en) har alle bidraget til filmmusikteorien med markante filmmusikæstetiske skrifter: Eisenstein med bøgerne *Film Form* og *The Film Sense*, forfatterparret Eisler og Adorno med bogen *Composing for the Films* samt Cook med bogen *Analysing Musical Multimedia*. På hver deres måde og i større eller mindre grad kan disse skrifter siges at kunne relateres til en opfattelse af, at audiovisuel betydningskonstruktion er metaforisk struktureret. Jeg vil derfor i specialet forsøge at gøre rede for disse tre teoriers respektive tilhørsforhold til en sådan opfattelse. Derudover vil jeg i specialet diskutere hvilke forskelle og ligheder der er mellem disse tre teoriers syn på relationen mellem filmmusik og filmiske billeder.

I min redegørelse har jeg for de to "klassiske" teoriers vedkommende, det vil sige Eisensteins og Eisler/Adornos, valgt også at lægge vægt på nogle af nogle af historiske forudsætninger som disse teorier er opstået på baggrund af, idet jeg mener at det bidrager til forståelsen af dem, og dels skaber grundlag for iagttagelser af, hvorvidt der er en historisk sammenhæng mellem filmteori og analyseobjekt, altså om der eksempelvis kan være forskel på, hvorledes den metaforisk strukturerede betydningsdannelse fungerer i en "klassisk" film i forhold til en moderne eller postmoderne film, og om en sådan forskel afspejles i en teori fra samme tidsperiode.

Da specialets undersøgelsesinteresse hovedsageligt er teoretisk, vil de ovennævnte teoretiske skrifter få en absolut fremtrædende plads i fremstillingen. Analytiske betragtninger vil i teksten kun forekomme som korte, illustrative eksempler - en slags analytiske "punkt nedslag" - de steder, hvor jeg har fundet det relevant at bringe sådanne. Af de førnævnte teoretikere vil Nicholas Cook være den mest centrale i opgaven, da han er den eneste af de udvalgte teoretikere, der eksplicit beskæftiger sig med metaforbaseret teori. Jeg vil dog i specialet også argumentere for, at også Eisensteins og Eisler/Adornos teoretiske betragtninger om relationen imellem musik og billede i film kan ses i

⁸ "Klassiske" vil her sige fra den første halvdel af det 20. århundrede.

sammenhæng med en metaforbaseret opfattelse af, hvordan filmisk betydning opstår i det audiovisuelle samspil.

Specialet er opbygget således at det består af en indledning, et teoriafsnit i tre hovedkapitler, et om hver af de tre filmteoretikere, og en sammenfatning.

Tre teorier om audiovisuel og metaforisk betydning

I dette afsnit vil jeg forsøge at gøre rede for tre toneangivende teorier - to "klassiske" (Eisenstein og Eisler/Adorno) og en moderne (Cook) - om musikkens betydning i audiovisuelle medier. Disse tre teorier, vil jeg argumentere for, har det til fælles at de på en eller anden måde alle har relation til metaforisk teori og dermed til metaforen som betydningsgenererende struktur.

Af de tre teoretikere som jeg i det følgende har valgt at beskæftige mig med, er de to - Sergei Eisenstein og Hanns Eisler/Theodor Adorno - nogle af filmmusikhistoriens mest toneangivende og refererede teoretikere når det kommer til at teoretisere over forholdet mellem musik og billeder i film. Skønt deres arbejder historisk set er fra den første halvdel af 1900-tallet, forholder langt de fleste senere filmmusikteoretikere sig til dem. Deres forhold til metaforisk teori er dog i væsentlighed implicit, da de begge selv snarere betegner deres teoretiske udgangspunkt som værende baseret på tanker om et oppositionelt forhold imellem films auditive og visuelle elementer. For Eisensteins vedkommende udtrykkes dette oppositionelle forhold mellem musik og billeder i hans idé om et audiovisuelt kontrapunkt, for hvilket den tidlige russiske films grundlæggende tanke om montage, det vil sige elementers modstilling, ligger til grund. Eisler og Adorno vedkender sig eksplicit en dialektisk tankegang, der har rod i marxismen, og som i deres udlægning bliver til en form for programmerklæring for en modernistisk æstetik.

For mig at se er der dog ikke langt fra det der er på spil i modstilling eller dialektik til det der foregår i en egentlig metafor. Hvis man holder sig til den definition af metaforen som lyder, at der skal ske en overførsel af betydning mellem metaforens to elementer; at vi skal forstå enten den ene eller begge ting på en ny måde, før der er tale om en metafor, så mener jeg at det ligger lige for at hævde, at det netop er det, der sker i samspillet mellem en films auditive og visuelle elementer. Der behøver ikke engang at være tale om et oppositionelt forhold imellem musik og billede førend en sådan transport af betydning kan finde sted, det bliver bare mere åbenlyst at den finder sted, jo større modsætningen mellem dem er.

Som Nicholas Cook skriver om forskellen mellem montage-teoriens sammenstilling og metaforteorien:

"According to montage theory, meaning arises directly from the juxtaposition of sound and

picture; according to the metaphor model (which aims to provide a general explanatory framework for such effects of juxtaposition), it arises from the intersection between sound and picture and the corresponding transfer of attributes.”⁹

Med andre ord betyder den kendsgerning, at hverken Eisenstein eller Eisler/Adorno har beskrevet muligheden for, at en overførsel af betydning eventuelt kan finde sted i eksempelvis montagens sammenstilling af musikalske og visuelle elementer, ikke andet end at de blot ikke har redegjort for den i teoretiske vendinger. Uanset hvordan man vælger at beskrive det, vil der altid i en eller anden grad forekomme en overførsel af betydning de sammenstillede elementer imellem, og det er ifølge min opfattelse Cooks store fortjeneste at han forsøger at skabe et teoretisk udgangspunkt og en analytisk ramme, der kan danne frugtbar grobund for en nærmere og mere detaljeret beskrivelse af, hvordan de forskellige medialiteter interagerer i et multimedie.

Den tredje teoretiker er Nicholas Cook, der som allerede nævnt er nutidig. Karakteristisk for ham er at han eksplicit lægger metaforisk tænkning til grund for sin teori om musikkens betydning i audiovisuelle medier.

I denne teori gør han, synes jeg, et overordentligt sympatisk forsøg på at differentiere mellem forskellige grader af forskelle og ligheder i relationen mellem musik og andre medialiteter i et multimedieprodukt, og i denne bestræbelse inddrager han en række videnskabelige diskussioner, både rent musikvidenskabelige (bl.a. diskussionen om hvad musik overhovedet kan betyde, samt hvorvidt musik kan udtrykke følelser) og videnskabelige diskussioner fra andre fagområder, fx lingvistikken, psykologien og litteraturvidenskaben. Cook diskuterer desuden både Eisenstein og Eisler/Adorno og anlægger et kritisk syn på begge.

⁹ Cook (1998), s. 85.

Sergei Eisenstein

I det følgende kapitel vil jeg gennemgå Eisensteins syn på relationen mellem musik og billede, herunder de historiske og teknologiske forudsætninger som dette syn er udsprunget af, bl.a. de tidlige russiske filmskaberes holdning til lydfilmen, samt deres brug af montagen som teknisk og æstetisk virkemiddel. I kapitlet har Eisensteins forhold til begreberne parallelitet og kontrapunkt, samt min gennemgang og diskussion af hans legendariske analyse af en sekvens på tolv billeder fra filmen *Alexander Nevskij* fået en central plads, fordi de teoretiske implikationer ved især hans *Alexander Nevskij*-analyse danner grundlag for min diskussion af hans opfattelse af musik-billede-relationen sat overfor Eisler og Adornos. Denne diskussion er at finde længere fremme i opgaven (s. 57).

Den russiske filmskaber og -teoretiker Sergei Mikhajlovitj Eisenstein (1898-1948) var en af grundlæggerne af den tidligere sovjetiske filmkunst. Han anses desuden for at være en af filmmusikhistoriens mest betydende teoretikere. Mange senere filmmusikteoretikere forholder sig til ham, da han var den første som formulerede en egentlig æstetik på dette felt. Hans teoretiske arbejder kendes især fra de to bøger *Film Form*, som blev udgivet på engelsk i 1949, og *Film Sense*, som udkom på engelsk i 1969. Af hans film kendes især stumfilmen *Panserkrydseren Potemkin* fra 1925, som har status af hovedværk. Men også det historiske drama *Alexander Nevskij* fra 1938 (som er en lydfilm) er ofte fremhævet, især på grund af at Eisenstein selv fra denne film brugte en illustrativ analyse af tolv indstillinger, med sytten tacters tilhørende musik af komponisten Sergei Prokofiev, som eksempel på en montage af musik og billeder som tilsammen udgør, hvad han kalder et "audiovisuelt kontrapunkt". Denne analyse findes i det sidste kapitel af *Film Sense*. Jeg vil gennemgå og diskutere Eisensteins analyse af disse tolv indstillinger senere i dette kapitel.

Det som Eisenstein af eftertiden især er blevet taget til indtægt for, er montagen som grundlæggende princip, samt hans idéer om et audiovisuelt kontrapunkt mellem filmens lyd- og billedside.

I denne sammenhæng skal montage naturligvis ikke forstås som den sammenklipping af de enkelte kameraindstillinger, som naturligvis er konstituerende for enhver film og er selve den måde som billedmaterialet bliver til filmens progression og forløb i tid på. Hos Eisenstein skal montage derimod forstås som det filmtekniske og -æstetiske princip om

sammen- eller modstilling af elementer. En modstilling som enten kan være mellem et billede og et efterfølgende billede, altså i den syntagmatiske, tidslige progression af filmen, eller kan udgøres af relationen imellem samtidigt forekommende musik og billeder, altså på det paradigmatiske niveau i filmen. Sidstnævnte montage af synkron lyd og billede kaldte Eisenstein for vertikal montage - i modsætning til hvad man kunne kalde den horisontale montage mellem billede og billede.

Montage kan i Eisensteins terminologi sågar betyde modstilling af kontrasterende elementer indenfor det enkelte billede. Han arbejdede meget nidkært med billedkompositionen i sine film, og var frem for alt en meget bevidst visuel iscenesætter - helt ned på det enkelte billedes niveau - og havde det som sit mål at tilstræbe den størst mulige sammenhæng imellem samtlige af de elementer som udgør filmens storformale komposition, lige fra kompositionen af den enkelte billed-indstilling eller *shot* til kompositionen af musikken. Alle elementer i montagen skulle så at sige "pege" i samme retning: mod på en effektiv facon at udtrykke filmens bagvedliggende idé og mening.

Eisenstein havde baggrund i teaterverdenen; i det revolutionære avantgardeteater, og var i musikalsk sammenhæng en lægmand. Alligevel har han haft stor indflydelse på litteraturen om filmmusik. Om han har haft lige så stor indflydelse på filmmusikalske praksis er et vanskeligere spørgsmål at besvare. Jeg mener dog ikke det er urimeligt at påstå, at Eisenstein har haft en vis indflydelse på sin eftertids anvendelse af filmmusik. Her tænker jeg ikke på den filmmusik hvis højeste formål er at udtrykke de følelser og stemninger, der passer ind i den givne narrative kontekst, men derimod på den type filmmusik som forsøger at udtrykke og tilføre filmen noget andet og "mere" end det, der umiddelbart fortælles ved hjælp af billederne. Denne indflydelse har dog hovedsageligt været indirekte, for Eisensteins største bidrag til den filmmusikalske udvikling var såmænd blot at vise at det er muligt at have et mere frit og uafhængigt syn på filmmusikken, så længe man sikrer sig at musik og billedside har et fælles, strukturerende berøringspunkt. For Eisenstein var dette berøringspunkt de plastiske bevægelser i billedet, som han tilstræbte at omsætte til musikken. Hvor heldigt han i praksis slap fra disse bestræbelser kan dog diskuteres.

De russiske formalister

Den gruppe af radikalt formalistiske russiske filmskabere som Eisenstein var en del af, og som, ikke mindst retrospektivt, tegnede russisk film i 1920'erne, havde montagen som en fælles teknisk og æstetisk platform.

De mest prominente af disse filmskabere og -teoretikere var, udover Eisenstein, navnlig Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin og Lev Kuleshov, og de skabte i årene mellem 1924 og 1930 en række radikalt nyskabende film ved hjælp af montage-teknikken.

Ifølge filmteoretikeren David Bordwell så disse russiske formalister flere formålstjenlige kunstneriske og filmtekniske aspekter ved montageformen, og han skriver bl.a.:

*"Montage was used to build a narrative (by formulating an artificial time and space or guiding the viewer's attention from one narrative point to another), to control rhythm, to create metaphors, and to make rhetorical points."*¹⁰

Som Bordwell videre skriver, var det disse russiske filmskaberes teoretiske kongstanke at filmisk betydning skabes ud af en sammenstilling af elementer, hvorved en ny syntese opstår; en overordnet mening som ikke findes i det enkelte element i sig selv, men som udelukkende kan opstå ud af sammenstillingen og netop kun i kraft af denne.

Montagen var altså for de tidlige russiske filmskabere fundamentalt dialektisk af natur: to forskellige elementer i filmen syntetiseres via sammenstilling¹¹, hvorved en mening opstår, som ikke fandtes i de to elementer oprindeligt. Man kan dog hævde at der i en simpel sammenstilling ikke nødvendigvis er tale om en metafor. Der skal i en metafor finde en vis transformation af betydning sted.¹² Man skal med andre ord forstå en eller begge af metaforens dele på en ny måde, før der med rette kan siges at være tale om en metafor. Det er dog ikke svært at argumentere for, at netop en sådan transformation af betydning finder sted i en montage som den Eisenstein praktiserede, for hvis vi ser et billede der efterfølges af et andet, vel at mærke kontrasterende, billede, vil vi - det sørger vores hjerne helt automatisk for - altid forsøge at syntetisere disse billeder og prøve at få dem til at danne en eller anden form for mening. Pointen er, at denne syntetiserede mening, altså den nye, metaforiske betydning, for mig at se vil reflektere tilbage på mindst det ene af de to kontrasterende billeder i montagen, og netop derfor har virkningen af denne form for montage som de russiske formalister praktiserede da også lighedstræk med virkningen af en metafor.

10 Bordwell (1972), s. 9

11 En sådan syntese kan i sin mest enkle form iagttages i et eksperiment som det Lev Kuleshov og nogle af hans kolleger fra det russiske filmmiljø foretog i 1920'erne: En gruppe af russiske filmfolk, deriblandt Eisenstein, arbejdede sammen i Kuleshovs workshop, hvor de, bl.a. på grund af akut mangel på råfilm, lavede eksperimenter med filmiske montage. Det mest berømte eksperiment gik ud på at de monterede et billede af en skuespillers neutrale og udtryksløse ansigt ind i en film hvor det blev efterfulgt af billeder af henholdsvis en tallerken suppe, et legende barn og en død kvinde. Denne montage blev vist for et intetanende publikum som gav udtryk for at de oplevede skuespillerens ansigt udtrykke henholdsvis sult, ømhed og sorg. Opfattelsen af det neutrale ansigtsudtryk blev altså forandret i kraft af være klippet ind imellem de andre billeder i montagen. Denne effekt er sidenhen blevet refereret til som "Kuleshov-effekten".

12 Whittock (1990), s. 5.

Hvis der derimod ingen kontrast er imellem elementerne i en sammenstilling - som hvis et billede af en person der står ved siden af en bil, eksempelvis efterfølges af et billede af samme person som sidder bag rattet i en bil, der bevæger sig - vil vi ikke forstå sammenstillingen af disse to billeder metaforisk, men snarere som en kausal og logisk rækkefølge af handlinger eller begivenheder - i dette eksempel at en person sætter sig ind i en bil for derpå at køre afsted.

En vis kontrast eller afstand imellem metaforens to sammenstillede elementer er altså nødvendig for at en transformation af betydning af metaforisk karakter overhovedet kan hæve sig op over det rent kausale plan, men det var jo også netop en sådan radikalt kontrasterende form for montage Eisensteins i sit arbejde var dybt påvirket af, både i sit praktiske, filmskabende arbejde og i sine teoretiske skrifter.

Det særligt interessante ved Eisenstein som praktisk funderet filmmusikteoretiker er dog at han udvidede montagebegrebet fra kun at dreje sig om montage af filmiske billeder til også at inkludere musikkens forhold til billederne. Dette udvidede montagebegreb vil jeg uddybende beskrive i dette kapitels afsnit om parallelitet og kontrapunkt s. 18ff.

Kunst eller realisme

I 1928 kom Eisenstein og hans to medunderskrivere, kollegerne Vsevolod Pudovkin og Gregori Alexandrov, med en programerklæring¹³ angående lyden i den nye opfindelse; lydfilmen. Som teknisk mulighed var lydfilmen på tidspunktet for erklæringen, som det da også fremgår af denne, endnu ikke kommet til Sovjetunionen. I Europa og USA havde der været adskillige eksperimentelle tekniske forsøg på at få lyd på filmen, men det var først med premieren på den amerikanske film *The Jazz Singer (Jazzsangeren)*¹⁴ i 1927 at lydfilmen fik sit egentlige kommercielle gennembrud.

Som filmteoretikeren Kristin Thompson skriver, medførte lydfilmens succesfulde amerikanske gennembrud en stærkt bekymret reaktion fra især oversøiske filmskabere, -kritikere og -teoretikere. De frygtede hvad lydfilmen ville komme til at betyde for stumfilmen som kunstform. Blandt disse anfægtelser havde Eisenstein, Pudovkin og Alexandrovs berømte programerklæring ifølge Kristin Thompson en særlig betydningsfuld status. Ikke mindst fordi de i stedet for komplet at affærdige filmlyden også så en ny, potentielt gunstig kunstnerisk mulighed i den. Thompson skriver:

¹³ Eisenstein (1949), s. 257. Erklæringen - *A Statement* - findes trykt som bilag til denne opgave.

¹⁴ *Jazzsangeren* var den første film i spillefilmslængde der indeholdt sekvenser med talt dialog. Den havde desuden seks indlagte sange sunget af hovedrolleindehaveren, den amerikanske sanger og skuespiller Al Jolson. *Jazzsangeren* blev produceret af filmselskabet Warner Bros.

*"These major Soviet filmmakers saw potential dangers in the new technique, but did not therefore reject it; they suggested instead a way sound could be used to the greatest effect in film - in **counterpoint** to the image."*¹⁵

I programerklæringen udtrykte Eisenstein, Pudovkin og Aleksandrov dog som så mange andre filmfolk stor bekymring for at lydfilmen skulle udvikle sig til en form for "filmet teater"¹⁶ som dermed ville fratage stumfilmens dens karakter af særegen kunstart. Erklæringen blev dermed et indlæg i en af de helt store diskussioner i tiden efter lydfilmens opfindelse; nemlig diskussionen om lydens og musikken autonomi henholdsvis forbundethed med det visuelle i filmen. De sovjetiske filmmagere frygtede at den nyopfundne realistiske filmlyd med dens talende ansigter og ringende telefoner ville komme til at ødelægge stumfilmens poetiske kvaliteter, og derfor var deres holdning at lyd og musik i filmen skulle bruges som et "audiovisuel kontrapunkt".¹⁷

Med udbredelsen af lydfilmen, *the talkies*, blev det pludseligt en teknisk mulighed at eliminere noget af det ved (stum)filmen som netop fremhævede dens karakter af fiktion. Man brugte synkroniseringen af lyden, især den synkroniserede tale (deraf tilnavnet *the talkies*), til at give filmen et tydeligere præg af realisme. Filmen kunne med lydens hjælp præsentere et univers for tilskueren som i højere grad end før gav sig ud for at være "virkeligt". På den måde kan man sige at afstanden mellem tilskueren og fiktionens univers blev mindre, og indlevelsopotentialt større. Med lyden som teknisk forudsætning var det pludselig en reel mulighed at gøre filmens i semiotisk forstand henvisende funktion mere indeksikal¹⁸, i og med at den synkrone lyd i lydfilmen "peger" på den som taler, på samme måde som lyden af en dør der lukkes "peger" på døren i diegesen, pistolskuddet på pistolen (eller den som skød) og så videre. Denne større grad af indeksikal pege-på er en medvirkende faktor til, at man som publikum i højere grad accepterer filmens illusion, det fiktive univers, som netop tilsyneladende "virkeligt" - som et bud på en mulig virkelighed i det mindste.

Eisensteins på sin vis noget polemiske pointe i erklæringen fra 1928 er, at de film hvis eneste endegyldige æstetiske mål er den bevidst tilsigtede realisme - det som Eisenstein

15 Thompson (1980), s. 115.

16 Eisenstein (1949), s. 258.

17 Miller og Stam (2004), s. 78.

18 Jvf. Peirce.

vrængende kalder "fotograferet teater" - ikke er filmkunst i hans øjne. Set fra hans avantgardistiske synspunkt, skal lyden i film ikke gå realismens ærinde, men kunstens. For Eisenstein ligger det i selve montagens formale og æstetiske grundtænkning, at realisme ikke et legitimt mål for filmkunsten. Tværtimod er det absolut essentielle i montage-formen netop at skabe kontrast og konflikt imellem filmens enkelte bestanddele for derigennem at fremprovokere, at tilskueren selv via syntese danner mening ud af disse modsætninger. Naturligvis forekommer Eisensteins synspunkt i dag en kende polemisk, da filmhistorien har fremvist utallige eksempler på, at en æstetisk opfattelse som tilstræber realisme ikke er en hindring for at lave stor filmkunst. Der kan så afgjort skabes filmiske mesterværker med realistisk virkemidler. Det er en af 1940'ernes neorealistiske italienske film, Vittorio de Sicas filmklassiker *Cykeltven*¹⁹ fra 1948, et glimrende eksempel på.

I vore dage ligger der dog som regel nogle andre implikationer i begrebet filmisk realisme end der gjorde på Eisensteins tid, da betegnelsen i dag ofte forbindes med en særlig holdning til filmens æstetik (i de senere år har en sådan realistisk æstetik hyppigt haft en form for "amatør"-dokumentarisk præg, eksempelvis forårsaget af mere eller mindre rystede optagelser foretaget med håndholdt kamera), udover at blive brugt i sin oprindelige betydning; om film der tager udgangspunkt i og skildrer almindelige menneskers (typisk underbemidlede) miljø, samt sociale og/eller personlige problemer. I *Cykeltven* spilles hovedpersonerne sågar af amatørskuespillere for at understrege det hverdagsprægede og almenmenneskelige ved filmens fortælling og univers.

Æstetisk set er filmisk realisme dog ikke et særligt entydigt begreb i en nutidig kontekst. Med de mange tekniske muligheder der findes indenfor filmproduktion og filmoptagelse i dag, er der også dermed langt flere muligheder for at præge den individuelle films æstetik end der var på Eisensteins tid. I dag har man så at sige langt flere æstetiske strenge at spille på. Et eksempel kunne være en films farver. I dag kan man fuldstændigt minutiøst kontrollere en films farveholdning og ved hjælp af filtre og lignende tone filmoptagelserne i lige præcis den farveholdning man ønsker, og fx vælge at tone alle farvenuancer kolde (hvilket man i vore dage ofte bruger som effekt i tv-serier og -film i krimigenren). Til sammenligning var farvefilmen på Eisensteins tid endnu kun i sin vorden.

At Eisenstein og hans russiske samtidige i den sidste del af 1920'erne var så udpræget skeptiske overfor det nye filmiske virkemiddel, filmlyden, som de frygtede ville anspre en mere realistisk æstetiks udbredelse, var dog først og fremmest et forsøg på at værne om den kunstnerisk eksperimentelle montage-film og den etablerede kultur omkring den, og

19 Filmen *Cykeltven* har musik af Alessandro Cicognini.

prøve at undgå en udvikling, hvor den nye synkroniserede lyd potentielt ville kunne komme til at gøre tonefilmen mere *mainstream* og mindre kunstnerisk radikal i sit udtryk end stumfilmen havde været.

Med andre ord forsøgte de tidlige russiske filmskabere at opretholde et klart skel mellem kunst og virkelighed; et skel som ikke i samme grad havde været til diskussion i stumfilmens dage, hvor den fraværende lyd jo ikke kunne medvirke til at minimere distancen mellem film og tilskuer - og dermed mellem kunst og virkelighed.

På grund af lydens ikke-synkrone tilstedeværelse i stumfilmen (man må stadig huske på, at stumfilmen jo på ingen måde var "stum" - den blev også ledsaget af musik), som derfor af natur havde en mere ikke-realistisk beskaffenhed, var afstanden mellem tilskueren og filmens fiktive univers også større, og filmens karakter af fiktion og status som kunst derfor muligvis heller ikke så let at anfægte.

Parallelitet og kontrapunkt

Den vej som Eisenstein - og de øvrige medunderskrivere af erklæringen fra 1928 - anviser, når det drejer sig om at undgå den filmiske realisme, er dog ikke helt at fraskrive sig lyden og de nye muligheder den fører med sig, men derimod - med udgangspunkt i montage - at anvende lyden med stor kunstnerisk bevidsthed. Eisensteins ser for sig frugtbare og kraftfulde kunstneriske udtryksmuligheder i, at den hidtidige montage-praksis udvides med lyden som et yderligere montage-element, men påpeger at lyden må have en vis autonomi i forhold til det visuelle. Han skriver:

*"Sound, treated as a new montage element (as a factor divorced from the visual image), will inevitably introduce new means of enormous power to the expression and solution of the most complicated tasks that now oppress us with the impossibility of overcoming them by means of an imperfect film method, working only with visual images."*²⁰

Det interessante ved Eisenstein er, hvorledes han ser på forholdet mellem på den ene side lydens autonomi og på den anden den sammenhængskraft der naturligvis må være i forhold til filmens overordnede (visuelle) montage-struktur. Angående denne sammenhængskraft bruger Eisenstein en analogi og sammenligner montage med et orkesterpartitur, hvor lyden (musikken) er en kontrapunktisk stemme som både har sit eget

²⁰ Eisenstein (1949), s. 259.

selvstændige, horisontale liv **samtidigt med** at den har et vertikalt og harmonisk tilhørsforhold til kompositionen som et hele. Med andre ord består Eisensteins idealistiske filmiske fremtidsvision netop i et sådant "orkestermæssigt kontrapunkt" af "visuelle og lydige billeder" - i en montage som har både en horisontal og vertikal dimension. Han formulerer sit synspunkt således:

*"THE FIRST EXPERIMENTAL WORK WITH SOUND MUST BE DIRECTED ALONG THE LINE OF ITS DISTINCT NON-SYNCHRONIZATION WITH THE VISUAL IMAGES. And only such an attack will give the necessary palpability which will later lead to the creation of an ORCHESTRAL COUNTERPOINT of visual and oral images."*²¹

Som vi i det følgende skal se, bruger Eisenstein sin egen berømte analyse af en sekvens bestående af kun tolv indstillinger fra filmen *Alexander Nevskij* som en slags praktisk-kompositorisk anskueliggørelse og forbilledligt eksempel på, hvordan det i netop denne specifikke film lykkedes ham at realisere visionen om det "orkestrale" audio-visuelle kontrapunkt.

Det er da også her, hvor teori bliver til håndgribelig praksis, at Eisenstein bliver rigtig interessant i denne opgaves sammenhæng. Det springende punkt hos Eisenstein er jo hvad det mere eksplicit er, som han opfatter som den fælles forankring af filmens horisontale og vertikale niveau. Eller sagt på en anden måde: på hvilken måde korresponderer ifølge Eisenstein filmlyden med billederne - og omvendt - i den vertikale montage? Til dette siger han:

*"When we turn from this image of the orchestral score to that of the audio-visual score, we find it necessary to add a new part to the instrumental parts: this new part is a "staff" of visuals, succeeding each other and corresponding, according to their own laws, with the movement of the music - and vice versa."*²²

Som det også antydes i det ovenstående citat, er **bevægelse** (*movement*) nøgleordet: Eisenstein mener at der findes en form for indre bevægelse (*inner movement*) i billeder såvel som musik. Denne indre bevægelse i det visuelle materiale kan derfor modsvares i musikken og omvendt.

21 Eisenstein (1949), s. 258. Brugen af versaler er kildens.

22 Eisenstein (1969), s. 74.

Han tager i sin argumentation for, hvorledes musik og billede kan have bevægelse tilfælles, udgangspunkt i en opfattelse af, at bevægelse i et billede primært er det samme som de grafiske, billedkompositoriske linjer og plastiske konturer i det enkelte billede. Om der er "noget" i billedet, der bevæger sig - eksempelvis et objekt - er i princippet underordnet og uden betydning.

Hvad lyden angår, beskriver Eisenstein en række punkter, i alt fem forskellige, hvorpå denne kan synkroniseres med billedets bevægelse.

Den første er den faktuelle, naturlige lyd-synkronisering, altså den almindelige optagelse af samtidig billede og lyd, hvor man eksempelvis både ser og hører et objekt - det kunne være et billede af en frø og lyden af dens kvækken. Men denne realistiske anvendelse af den synkroniserede filmlyd tager Eisenstein jo netop afstand fra.

De fire andre punkter som Eisenstein nævner, drejer sig til gengæld udelukkende om musikken og om rent musikalske parametre, der kan bruges til synkronisering af de bevægelser han mener at kunne påvise i billedet. Disse fire parametre er:

1. det rytmiske
2. det metriske
3. det melodiske
4. det tonale.²³

I sin mest simple form dækker den rytmiske parameter over et sammenfald imellem billedernes klipperytme og musikken.

Med hensyn til den metriske parameter, tænker Eisenstein især på de accentueringer der kan opstå i forhold til denne klipperytme, hvis man klipper "synkoperet" eller skævt i forhold til musikken.

Hvad angår det melodiske, tænker Eisenstein på den melodiske linje som et plastisk, lineær element modsvarende grafiske linjer af plastisk art i billedmaterialet.

Og med hensyn til den tonale parameter, nævner Eisenstein som eksempel tonale forandringer, som kan være en ændring af tonehøjde eller en forandring af tonalitet. Disse tonale "bevægelser" kalder han også "vibrerende bevægelser", hvormed han forstår bevægelser "*[...] whose characteristics we can percieve as sounds of varying pitch and tone*".²⁴

Som den billedmæssige ækvivalent til disse tonale "vibrerende bevægelser", laver Eisenstein en analogi imellem lyd og farve, hvor han ser en korrespondance imellem

²³ Ibid., s. 82 f.

²⁴ Ibid., s. 84.

tonehøjde og lys/mørke på den ene side, samt tonalitet og farve på den anden side. I dette synspunkt er Eisenstein altså tydeligvis inspireret af synæstetisk tænkning.

Nu hvor vi har fået beskrevet nogle af de måder, hvorpå bevægelse kan udtrykkes i henholdsvis billeder og musik, mangler vi stadig at komme den overordnede forbindelsesfaktor nærmere. Eller udtrykt på en anden facon: Hvad er det mere præcist som binder bevægelse i billedet sammen med bevægelse i musikken? For at finde frem til denne sammenbindende faktor, vil jeg i det følgende se nærmere på Eisensteins egen analyse af en sekvens af tolv billeder fra hans (lyd)film *Alexander Nevskij* fra 1938.

Alexander Nevskij²⁵

Eisensteins egen, berømte analyse af en sekvens²⁶ på bare tolv indstillinger fra *Alexander Nevskij*²⁷ (1938) fylder en stor del af det sidste kapitel i bogen *The Film Sense*. Analysen er et forsøg på at anskueliggøre, ud fra en praktisk-kompositorisk vinkel, hvordan samspillet mellem musik og billeder er tænkt og udformet, så det afspejler Eisensteins idé om det audio-visuelle kontrapunkt. Grunden til at Eisenstein valgte netop denne sekvens er, at der næsten ingen "ydre" bevægelse forekommer i billederne. Ydre bevægelse skal her forstås som bevægelse forårsaget af objekter og lignende, og har ikke noget at gøre med den "indre" bevægelse som blev beskrevet i det foregående afsnit. På grund af den sparsomme ydre bevægelse, er sekvensen derfor ifølge Eisenstein velegnet til på en nogenlunde tilfredsstillende måde at blive gengivet grafisk og trykt på papir.

De berømte tolv billeder og sytten takter

Som vi har set i det foregående, var det Eisensteins antagelse om at billeder og musik i film kunne have "indre bevægelse" til fælles, som var den grundlæggende, formale præmis, som han anvendte som organisationsprincip i den audio-visuelle montage i *Alexander Nevskij*.

I dette afsnit vil jeg fokusere på detaljerne i den måde Eisenstein forbinder musikkens og billedernes bevægelse på. Interessant er nemlig at se på, hvordan han kobler bevægelse i billedet med bevægelse i musikken. Når det drejer sig om at det fælles forbindelsespunkt

25 Til støtte for den videre læsning kan oplysninger om filmens handling, politisk baggrund samt musikkens tilblivelse findes bagest i denne opgave som bilag 2.

26 Sekvensen kommer cirka 55:25 minutter inde i filmen. Man kan dog også se sekvensen på YouTube, hvor den er lagt ud på følgende sted: <http://www.youtube.com/watch?v=PFZn1aqQ8mA>

27 Til støtte for læsningen af det følgende henviser jeg til Eisensteins samlede diagram over de tolv indstillinger fra *Alexander Nevskij*. Diagrammet er trykt som bilag 3 bagest i denne opgave (side 103), og viser Eisensteins skematiske fremstilling af sekvensens filmiske billeder, den tilhørende musik (i reduceret klaverpartitur-form) og ikke mindst deres kompositionelle korrespondancer.

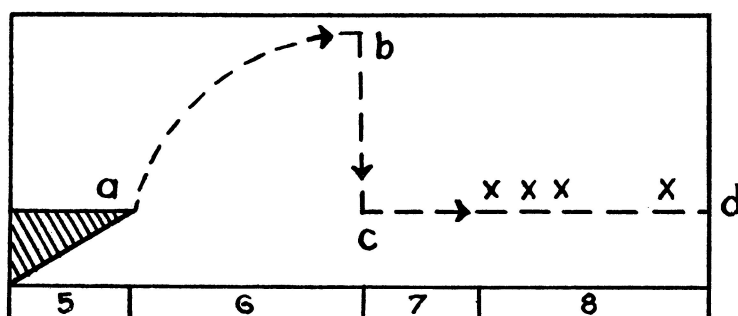
imellem det auditive og visuelle bevægelse, betjener Eisenstein sig da også af lidt af et kunstgreb, for billedernes og musikkens bevægelse er ikke forbundet til hinanden direkte, men gennem hver deres individuelle forbindelse til noget tredje, nemlig gestik. Han skriver forklarende:

*"Take these four measures [takt 5-8] and try to describe in the air with your hand that line of movement suggested by the movement of the music."*²⁸

På samme måde som man med hænderne kan visualisere de plastiske linjer i et billede, mener Eisenstein, at man tilsvarende kan gøre musik "visuel" ved at vise dens "bevægelse" ved hjælp af håndens gestik i det tredimensionale rum.

I sin analyse i det afsluttende kapitel af *The Film Sense* bruger han musikkens takt fem til otte (svarende til indstillingerne III og IV) fra *Alexander Nevskij* som eksempel, og forklarer hvordan han mener, at man med håndens gestik i luften vil vise den første akkord i musikken som en start-plattform for derefter at lave en buet linje opad som ækvivalent til den stigende tremolo-bevægelse i de dybe strygere i musikken. Dernæst vil man på grund af den accentuerede sekstendedel, der efterfølges af en lavere liggende akkord, med hånden gestikulere en abrupt faldende linje. Han forklarer videre, at den derpå følgende repeterede ottendedels-tone som gentages i alt fem gange, adskilt af pauser, i gestik beskrives som en horisontal linje, hvor ottendedelene fungerer accenter (på billedsiden svarende til flagene som ses i fjendens angrebslinje i det fjerne).

Et diagram over denne musikkens gestiske bevægelse kan ses herunder:



Man kan naturligvis argumentere for det rimelige i, at der findes en vis sammenhæng imellem musik og gestik.

²⁸ Ibid., s. 176.

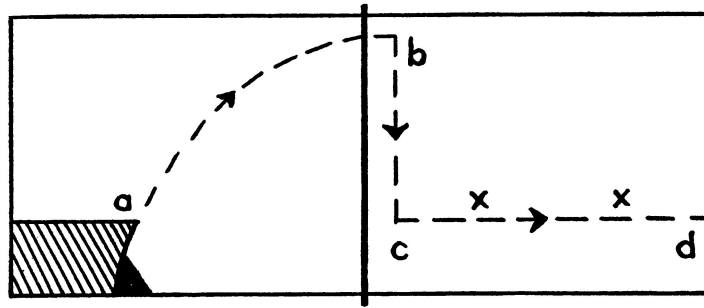
I den nyere musikvidenskab findes der eksempelvis videnskabelige strømninger som forsøger at koble vores opfattelse af musikalske parametre til kognitive, psykologiske strukturer, heriblandt vores opfattelse af, hvad man kunne kalde musikkens "vertikalitet", altså vores kropslige-rumlige opfattelse af, at høje toner er "oppe" i forhold til dybe toner, som er "nede".

Samme type kropslige-rumlige erfaring kan man fremhæve i forbindelse med det temporale aspekt ved musik, da vi typisk opfatter tidsmæssige progressioner som horisontale linjer. Dette afspejles bl.a. i den måde vi afbilder kronologiske forløb som tidslinjer, hvor et punkt på en sådan linje - der skal læses i læseretningen venstre mod højre - repræsenterer en begivenhed som fandt sted på et givet tidspunkt.

Men det som er Eisensteins kunstgreb, består især i det, at han overfører denne gestiske bevægelse fra musikken til billedet. For at kunne gøre det, postulerer han samtidigt, at man dels læser et filmisk billede fra venstre mod højre, og dels læser det i et vist tempo. Netop disse to præmisser er blevet genstand for megen kritisk debat op gennem tiden.

Dvæler vi endnu et øjeblik ved Eisensteins egen udlægning af hvordan han mener, filmbilledet læses, så beskriver han i sin analyse øjets bevægelse i indstilling III og IV som en bevægelse, der tager sin begyndelse i indstilling III ved klippen i billedets nederste venstre hjørne, og derpå følger konturen af den mørke sky i en hvælvet bevægelse opover himlen mod billedets øverste højre hjørne, hvorfra blikket, idet der klippes til indstilling IV, pludseligt bevæger sig ned i den nederste del af billedrammen, hvor det følger den horisontale linje, som udgøres af den fjendtlige hærs fjerne frontlinje, og som har de to flag som de eneste visuelt markerede detaljer.

I diagrammet nedenfor anskueliggør Eisenstein øjets bevægelse over de to billedindstillinger (III og IV) på følgende måde:



Sammenligner man de to ovenstående diagrammer, ser man at Eisenstein således med pedantisk tydelighed har påvist, at han mener, at der er kongruens imellem billedernes og musikkens "indre bevægelse". Problemet er bare, at man for det første ikke oplever det sådan, når man som tilskuer ser - og hører - den cirka halvandet minut lange sekvens. En af grundene til at man ikke oplever at musikken og billederne begge udtrykker den bevægelse, som de ifølge Eisenstein har tilfælles, er at Eisenstein ikke er konsekvent i sin praksis. For eksempel er takt fem til otte i musikken fuldstændigt identiske med takt et til fire, selvom billedkompositionen ikke er det. Faktisk falder det mig svært overhovedet at forstå Eisensteins påståede korrespondance imellem musikkens takt et til fire og billedsidens indstilling I og II. Specielt den stigende tremolo-bevægelse i musikkens takt to har jeg svært ved at finde den billedmæssige pendant til. Ligeledes kan man stille spørgsmål ved, hvad de repeterede ottendedels-d#'er i takt tre og fire skal illustrere. I takt syv og otte blev de i henhold til Eisenstein brugt til at vise dels den horisontale linje i billedet, og dels de to flag, som på sin vis bryder denne linje. Men der er ingen flag i indstilling II, som musikkens takt tre og fire ledsager, og heller ingen horisontal linje i billedet, så her er Eisenstein på trods af sit pedanteri ikke særlig konsekvent, når det kommer til stykket.

Udover at Eisenstein forekommer inkonsekvent i forholdet mellem teori og praksis, er der desuden en række inkonsistenser i hans teoretiske fundament. Disse har da også været genstand for megen diskussion i litteraturen om filmmusik op gennem årene, og jeg vil i det følgende opridse nogle af de mest centrale kritikpunkter.

Kritik af Eisenstein

Den kritik som Eisenstein er blevet mødt med har især centreret sig om to elementære forhold: Det første af disse drejer sig om Eisensteins grundlæggende antagelse om at

gestik kan visualisere musik, og det andet omhandler Eisensteins venstre-mod-højrelæsning af filmbilledet.

Det er af kritiske røster blevet fremhævet, at den gestikulerede bevægelse i musikken, som er hele udgangspunktet for Eisensteins musik-billede-relation, i bund og grund har mere med musikkens grafiske notation at gøre end med dens klingende materialitet, for selvom vi typisk refererer til toner med højt svingningstal som høje i fysisk-rumlig forstand, så er det svært at finde belæg for, at eksempelvis en trinvis stigende (tremolo)bevægelse dermed også vil blive opfattet som en gestisk, opadgående linje i rumlig-vertikal henseende. Man hører snarere den stigende tremolo-bevægelse i Prokofievs musik (takt to, seks, elleve og femten) som en slags psykologisk spændingsopbygning, og de lange, holdte akkorder som en slags underliggende, tilbageholdt og uforløst spænding, hvor de repeterede ottendedele blot fungerer som en temporal markering; et udtryk for tidsmæssig progression.

I og med at man i praksis perciperer noget andet end den gestiske, rumlige bevægelse som Eisenstein hævder de to medier har tilfælles, er det nærliggende at stille spørgsmålet om, hvorvidt Eisensteins graf over musikkens "indre" bevægelse ikke har mere lighed med musikkens grafiske notation end med musikken i dens klingende form.²⁹

Denne kritik er også blevet fremført af Hanns Eisler og Theodor Adorno i deres bog *Composing For The Films* fra 1947, hvor de i bogens appendiks tager Eisensteins analyse af sekvensen fra *Alexander Nevskij* under kritisk behandling, og bl.a. i skarpe vendinger harcelerer over Eisensteins hævdede isomorfi mellem musikkens og billedets bevægelse med følgende ord:

*"Eisenstein's graphs are supposed to prove that the actual movement of the music is similar to the picture sequence. What they prove in reality is that there is similarity between the notation of the music and the sequence. But the notation is already the fixation of the actual musical movement, the static image of a dynamic phenomenon. The similarity between the music and the picture is indirect, suggested by the graphic fixation of the music; it cannot be perceived directly [...]."*³⁰

En anden central inkonsistens i Eisensteins teori er forholdet mellem musikkens temporale forløb på den ene side og billedets ikke-temporale læsning på den anden.

29 Denne indvending kan bl.a. læses i Prendergast (1992), s. 225.

30 Adorno og Eisler (1994), s. 105.

Denne inkonsistens har da også mødt megen kritik, bl.a. fra Nicholas Cook, som skriver:

*"[...] Music is experienced through time, and a rising arpeggio is indeed perceived as "rising", so to that extent the left-to-right notational representation is perfectly true to experience. The problem lies rather in the association of the diachronic motion with the reading of the individual picture frame."*³¹

Det er på sin vis en absurd og udokumenteret påstand, at øjet i læsningen af billedet bevæger sig fra venstre mod højre, og endda endnu mere absurd at påstå at det sker i et tempo som akkurat korresponderer med musikkens.

Hertil siger en anden af de kritiske røster som også har behandlet netop dette problem hos Eisenstein, Roy Prendergast:

*"Music is an art that moves **through** time, an art that cannot be perceived instantaneously; whereas, in Eisenstein's graph, the pictures are perceived instantly. And while it is possible for the film director, through the composition of his shot to control somewhat the direction of the viewer's eye movement across the frame, there is no way to control the rhythm or pace of that movement."*³²

Synspunktet om umuligheden af en tidsstyret læsning af billedet deler Adorno og Eisler, og de fremhæver som eksempel musikkens takt ni (som høres samtidigt med indstilling V), hvor den brudte, nedadgående gis-mol-treklang på billedsiden ifølge Eisenstein skal repræsentere den stejlt skrånende klippe:

*"But the fall occurs in time, while the steeply sloping rock is seen unchanged from the first to the last note. Since the spectator does not read the notation but hears the music, it is quite impossible for him to associate the sequence of notes with the sloping rock."*³³

Man kan selvfølgelig indvende, at man ved hjælp af en bestemt komposition af de plastisk-kompositoriske linjer i et billede også til en vis grad kan styre øjets læsning af det i en ønsket retning. Men det giver ikke megen mening at hævde, at man dermed også kan kontrollere den hastighed, hvormed blikket følger disse linjer i billedet - eller for den sags

31 Cook (1998), s. 59.

32 Prendergast (1992), s. 225.

33 Adorno og Eisler (1994), s. 105.

skyld hvor længe blikket eventuelt dvæler ved billedmæssige detaljer undervejs. Men uanset hvor lidt plausibel Eisensteins teoretiske antagelse om billedets læsning forekommer, så er det tydeligt, at Eisenstein i kompositionen af de tolv berømte billeder fra Alexander Nevskij under alle omstændigheder har bestræbt sig på, at styre læseretningen i de fleste af dem (indstilling IX er undtaget), ved at give dem et kompositionelt, motivisk tyngdepunkt i netop højre side af billedrammen.

Der har i eftertidens heftige diskussion af Eisensteins aparte syn på læsningen af det filmiske billede været en tendens til fokusere på netop dette aspekt ved hans analyse af de tolv billeder fra *Alexander Nevskij*, og dette har, som jeg ser det, været med til at skygge for en - specielt i denne sammenhæng - ikke mindre relevant diskussion af Eisensteins brug af begrebet kontrapunkt, når det drejer sig om filmmusik. Der er nemlig ikke overensstemmelse imellem på den ene side Eisensteins filmiske praksis, og på den anden side den teoretiske retorik vi møder i Eisensteins, Pudovkins og Alexandrovs fælles manifest fra 1928, hvor der tales om musikken som et nyt montage-element "*divorced from the visual image*", der gennem dens "*distinct non-synchronization*" med billedet vil bane vejen frem til det omtalte "orkestrale kontrapunkt" af "*visual and oral images*". Som vi har set i det foregående, har Eisenstein i sit praktiske, filmskabende arbejde dog snarere tilstræbt en form for parallelitet eller kongruens imellem de to medier - godt nok via noget tredjes mellemkomst; nemlig gestik.

Det der synes som en diskrepans imellem Eisensteins praksis og teori, skyldes muligvis det forhold, at man i den semantiske opfattelse af ordet kontrapunkt - en stemme, der både har sit eget selvstændige liv, men samtidigt også gennem visse regler er forbundet med de øvrige stemmer i helheden - kan tillægge henholdsvis det selvstændige og det forbundne i ordets betydning forskellig vægt.

Manifestet fra 1928 betoner helt klart filmlydens og -musikkens radikale selvstændighed i forhold til det visuelle element i filmen, men Eisenstein synes mere optaget af at finde frem til nogle strukturelle principper, som kan organisere relationen mellem billederne og musikken, uden dog at underkende musikken som et signifikant, selvstændigt bidrag til den filmiske helhed. Noget af det mest interessante ved Eisenstein er jo netop hans syn på filmmusikken som et ligeværdigt betydningselement i forhold til det visuelle. Netop ligeværd mellem elementerne er jo selve grundlaget for, at der kan finde en syntetisering sted i den dialektiske montage-form.

På den måde adskiller Eisensteins syn på filmmusik sig klart fra fremherskende praksis i

stumfilmens dage, hvor det organiserende princip i højere grad var, at musikken var underlagt den visuelle fortælling og dens generelle stemning og emotionelle udtryk, hvilket resulterede i en ofte redundant og kliché-præget brug af musikalske citater³⁴, hvor eksempelvis en sørgemarch akkompagnerede noget trist eller sørgeligt i handlingen.

Eisenstein er - på trods af at han forfægter princippet om den kontrapunktiske brug af filmmusik - fra flere sider³⁵ blevet beskyldt for i virkeligheden at praktisere noget der minder om parallelisme. Som Nicholas Cook opsummerer:

*"Eisenstein defends counterpoint in abstract; but the closer he comes to concrete analysis, the more his vocabulary becomes one of similarity and even identity."*³⁶

På trods af dette må man alligevel anerkende Eisenstein for, at han var en af de første som fremhævede musikkens selvstændighed som betydningsgenererende struktur i den audiovisuelle kontekst. Desuden var han også en pioner med hensyn til at lade interne musikalske strukturer være et organiserende princip for relationen mellem musik og billeder. Som Royal S. Brown formulerer det:

*"[...] Eisenstein was among the first to see the possibility of structuring film according to musical principles rather than according to the spatio-temporal, cause-and-effect demands of narrative structure."*³⁷

Det er da også det der gør Eisenstein interessant i forhold til dette speciales sigte. For nedtoner man det bizarre i Eisensteins udlægning af billedets venstre-mod-højre-læseretning, og hans lige så tvivlsomme forbindelse af musik og billede via mellemstationen gestik, og i højere grad fokuserer på det progressive i Eisensteins idé om musikkens selvstændighed, men samtidigt også dens forbundethed med det visuelle element gennem musikalske strukturer, så forekommer han mig stadig relevant i dag. Man kan argumentere for, at der endda tegner sig et vist slægtskab mellem Eisenstein og nutidige teoretikere som eksempelvis Nicholas Cook, der også betoner fælles strukturelle

34 Der udvikledes en praksis, hvor der til stumfilm blev udarbejdet såkaldte *cue sheets* som indeholdt forslag til kendte musikstykker, der passede til de forskellige scener i den pågældende film.

35 Bl.a. Roy Prendergast og Hanns Eisler.

36 Cook (1998), s. 62.

37 Brown (1994), s. 134.

egenskaber mellem musik og billede som et muligt skæringspunkt for en overførsel af betydning imellem dem.

Hanns Eisler og Theodor Adorno

I dette kapitel vil jeg gøre rede for de betragtninger om filmmusikkens funktion og betydningspotentiale som forfatterparret Eisler og Adornos giver udtryk for i deres bog *Composing for the Films*. I denne redegørelse vil jeg også inddrage nogle af deres respektive forudsætninger for at mene som de gør, herunder Eislers politiske baggrund, hans samarbejde med Bertolt Brecht, samt Adornos tilhørsforhold til Frankfurterskolen og den såkaldt kritiske teori. Det er karakteristisk at Eisler og Adornos filmæstetiske synspunkter hovedsageligt er formuleret negativt gennem en kraftig afstandtagen til en lang række aspekter ved den klassiske Hollywood-films måde at anvende musik på, hvilket er grunden til at jeg har valgt at gå forholdsvis grundigt til værk i min gennemgang og diskussion af deres kritik af Hollywood-filmen.

Hanns Eisler (1898-1962) og Theodor W. Adorno (1903-1969) er to helt centrale skikkelser indenfor filmmusikteorien, og deres bog *Composing for the Films* er uden tvivl et af de mest citerede og omtalte værker i filmmusiklitteraturen - for både godt og ondt - og regnes for et vægtigt bidrag til det, som nogle har kaldt den "klassiske" filmmusikteori. Bliver man i en sådan terminologi, vil de ofte narratologisk inspirerede teoridannelser fra 1960'erne og frem kunne betegnes som "moderne", samt de teorier som fra cirka midten af 1990'erne udvidede det filmmusikteoretiske felt til også at inkludere filmiske "hybrider" som eksempelvis musikvideoen, kunne kaldes "post-moderne".

Composing for the Films

Composing for the Films udkom i USA i 1947 og er skrevet i et samarbejde mellem Hanns Eisler og Theodor Adorno. Den er, på trods af sine ofte noget ensidige og polemiske synspunkter, et vægtigt teoretisk bidrag til et syn på filmmusikken og dens dramatiske funktion, som dels anerkender filmmusikkens ligeværd i forhold til de visuelle og narrative elementer i filmen og dels fremhæver det betydnings- og erkendelsesmæssige potentiale som filmmusikken rummer, hvis den ikke, som forfatterne i bogen postulerer at den ofte gør, præges af konformitet.

Musikkens rolle i de klassiske Hollywood-film stod typisk i et underordnet hierarkisk forhold til filmens visuelle og narrative elementer, og den blev desuden ofte brugt i henhold til fuldstændigt standardiserede konventioner for både dramatisk funktion, tonesprog (det

senromantiske) og hvad man lidt spydigt kan kalde for emotionel "signal-værdi". Det er denne standardisering og udprægede brug af musikalske klichéer i de klassiske Hollywood-film, som bogen er et spidsformuleret opgør med. Et gennemgående tema i den er da også netop nødvendigheden af det, som Eisler og Adorno gentagne gange beskriver som **filmmusikkens emancipation**, altså filmmusikkens selvstændige frigørelse fra de gængse konventioner for hvordan musik blev anvendt i datidens film, og ikke mindst **hvilken** musik som blev anvendt, for bogen er også et glødende forsvar for den moderne musik, i særdeleshed den atonale.

Dette opgør med de musikalske klichéer i filmmusikken, herunder det senromantiske stil-idiom, har ydermere et klart kritisk-ideologisk sigte for de to forfattere, som kan siges at repræsentere to betydningsfulde traditioner indenfor det 20. århundredes marxisme, hvor Eisler repræsenterer en socialistisk kunstnerisk praksis, som er stærkt påvirket af hans årelange og tætte samarbejde med Bertolt Brecht, og Adorno en sociologisk-æstetisk samfunds- og kulturkritik med rødder i Frankfurterskolen og dens såkaldte kritiske teori.

Det bør bemærkes at bogen i første omgang udkom under Eislers navn alene. Dette er sandsynligvis begrundet i det stærkt anti-kommunistiske politiske klima i USA under McCarthyismen, som efter sigende betød at Adorno blev rådet til at trække sit navn fra bogen for at undgå at blive indblandet i den verserende undersøgelse, som den berygtede komité for såkaldt "uamerikansk virksomhed"³⁸ havde indledt af Eisler på grund af hans politiske overbevisning og forbindelser til det kommunistiske miljø.³⁹

Først ved en senere tysksproget udgivelse af bogen i 1969 (med titlen *Komposition für den Film*) bliver Adorno rettelig krediteret som medforfatter.

Selvom det er uklart i hvilket omfang Adorno har bidraget til selve teksten i *Composing for the Films*, må det antages at han hovedsageligt har ansvaret for bogens mere overordnede sociologiske og æstetiske diskussioner, mens Eislers bidrag må formodes at være den mere praktisk-kompositorisk del.

Selvom det naturligvis er nødvendigt at forstå Eislers og Adornos argumenter i deres rette historiske kontekst, rummer *Composing for the Films* efter min mening dog alligevel en række filmmusikalske perspektiver, som stadig forekommer mig at være relevante den dag i dag, særligt når det gælder de modernistisk og postmodernistiske film, hvor musikken

38 The House Committee on Un-American Activities.

39 Bl.a. var Eislers bror Gerhart et velkendt og prominent medlem af kommunistpartiet, som komitéen havde anklaget for spionage og afhørt tidligere på året. Brecht var desuden blevet indstævnet af komitéen året før, i 1946.

helt bevidst bliver anvendt til at gøre ”oprør” mod den sædvanlige brug af en bestemt slags standardiseret filmmusikalsk stil til ledsagelse af en given fortælle-mæssig situation (som fx når de smægtende violiner i senromantisk stil akkompagnerer en øm kærlighedsscene - hvilket må være sådan cirka den største af alle de filmmusikalske klichéer der findes) og netop derved påkalder sig en større opmærksomhed end *mainstream*-filmens ideal om musikkens ubemærkethed normalt tillader. Stanley Kubrick er et godt eksempel på en filminstruktør der sætter musik til sine film med en sådan grad af kunstnerisk bevidsthed.

Komponisten Eisler

Af de to forfattere er Hanns Eisler som sagt primært praktikerens som bidrager med sin baggrund som komponist, bl.a. sin erfaring som filmmusikkomponist i Hollywood, hvor han arbejdede i en periode (årene 1942-47) under sit eksil.

Eisler havde desuden en baggrund som tidligere elev af Arnold Schönberg og Eislers værker fra elevtiden (årene 1919-23) bærer umiskendeligt præg af læremesterens tolvtoneteknik.

Marxistisk brugsmusik

Eislers politiske engagement voksede sig under elevtiden stærkere, og han begyndte efterhånden at tage afstand fra den for ham verdensfjerne koncertmusik (- musik ”for bourgeoisiet”) og fra den æstetiske retning som den nye musik havde taget. I stedet blev Eisler mere og mere optaget af at skrive musik med et politisk og socialt indhold, en ”*angewandte Musik*”, altså en progressiv brugsmusik ”for folket” (fx teater-, film- og kabaretmusik) .

Eislers efterhånden glødende politiske overbevisning og kontrære holdning til den ny musik forårsagede ikke overraskende store uoverensstemmelser med Schönberg og ledte uundgåeligt til et brud mellem læreren og hans protegé.

Eisler ansøgte i 1926 om medlemskab af det tyske kommunistparti, og han blev i de følgende år dybt involveret i at skrive musik til den socialistiske bevægelse.⁴⁰

Eisler, Brecht og det episke teater

Bertolt Brecht (1898-1956) fik en kolossal betydning for Eislers karriere, og de to indledte

⁴⁰ Eisler skrev bl.a. en række sange med march-karakter, hvoraf særligt sange som eksempelvis *Roter wedding*, *Einheitsfrontlied* og *Solidaritätslied* er kendte. *Roter Wedding* blev skrevet i 1929 til agitprop-gruppen *Das Rote Sprachrohr*; som Eisler indledte et samarbejde med i 1927. (Agitprop er en sammentrækning af ordene **agitation** og **propaganda**.) *Solidaritätslied* stammer fra filmen *Kuhle Wampe* (1931) som Eisler skrev musikken til. En anden, dog noget senere, men endnu mere kendt sang som Eisler komponerede melodien til, er det tidligere DDR's nationalhymne *Auferstanden aus Ruinen* (1949). Pudsigt nok er mange af Eislers socialistiske sange tonalt i mol, hvilket på sin vis kontrasterer til deres positivt opildnende tekstlige indhold.

deres årelange samarbejde og livslange venskab i forbindelse med skabelsen af lærestykket⁴¹ *Die Massnahme* i 1930. Siden fulgte en lang række teaterstykker skabt i fællesskab.⁴²

Brecht var sin tids mest prominente repræsentant for det såkaldt episke teater.

Det episke teater opstod som teaterform i mellemkrigsårene, og var et brud med det klassiske, aristoteliske teater, som traditionelt havde publikums indlevelse i de fremstillede psykologisk skæbnebestemte menneskelige konflikter i et uforanderligt borgerligt samfund som mål. Det traditionelle teater var således først og fremmest indfølelse og psykologisk **bekendende** i sit indhold. Denne *Einfühlung* og "emotional infection"⁴³ tog Brecht skarpt afstand fra. Det episke teater skulle tværtimod have som formål at være **erkendende** frem for bekendende, og virke som katalysator for en politisk bevidstgørelsesproces hos publikum.

Til at fremkalde denne virkning af distance mellem publikum, teater og virkelighed benyttede Brecht sig af *Verfremdung* - en fremmedgørelsesteknik, som bevidst søger at skabe et spændingsforhold imellem form og indhold ved at nedbryde faste forestillinger og konventioner. En sådan fremmedgørelsesteknik var i Brechts optik et nødvendigt "pædagogisk" virkemiddel til at fremkalde og mobilisere publikums handlekraft i forhold til at skabe sociale forandringer i samfundet.⁴⁴

Den helt centrale måde Brecht skabte denne Verfremdungs-effekt på var gennem distancering. Ved hjælp af bl.a. grelle modsætninger og en grov stilisering af virkeligheden skulle publikum kunne se med klarhed på de fremstillede problematikker.

En af de måder hvorpå Brecht forsøgte at bryde med de traditionelle, aristoteliske teaterkonventioner, var ved at transformere noget kendt til noget fremmed og absurd udelukkende med den hensigt at ville fremprovokere publikums engagement i og aktive stillingtagen til det fremstillede. Det fremstillede var hos Brecht typisk økonomisk betingede, menneskelige konflikter som de udfoldede sig i et grundlæggende socialt uretfærdigt, borgerligt samfund - et samfund som det i henhold til Brechts ideologiske og politiske overbevisning var tvingende nødvendigt at forsøge at forandre.

41 Et lærestykke er et kort og enkelt teaterstykke, som kan almindelige mennesker enten kan deltage aktivt i eller eventuelt selv stå for opførelsen af. Ved at publikum inddrages og deltager aktivt, har lærestykket således en pædagogisk og bevidstgørende effekt.

42 Bl.a. blev *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (1934-36) til i Danmark, hvor Brecht tilbragte årene 1933-39. Eisler befandt sig dog kun kortvarigt i Danmark. I årene under og efter krigen (1941-47) arbejdede Brecht og Eisler desuden ved flere lejligheder sammen i USA, hvor de begge af politiske årsager var i eksil. Efter krigen vendte de begge tilbage til Østberlin og sammen skrev de i perioden 1948-61 i alt 17 teaterstykker.

43 Powrie og Stilwell (2006), s. 67.

44 Se fx Murray Smith i Bordwell og Carroll (red.) (1996), s. 130.

Verfremdungs-musik

Musik viste sig at være et særdeles virksomt middel til at skabe denne distanceskabende og fundamentalt dialektiske *Verfremdungs*-effekt i det episke teater.

At det er nødvendigt med en modstilling af mindst to nogenlunde ligeværdige elementer for at skabe en distancerende spændingsrelation, er naturligvis en selvindlysende sandhed, men det er også selve forudsætningen for at en dialektisk proces kan finde sted, hvilket igen er forudsætningen for den menneskelige erkendelse, der vil føre til det konkrete politiske engagement, som vil kunne gøre en samfundsmæssig forandring mulig. Det er altså hverken i den konkrete sceniske handling eller i dens musikalske modpol at kimen til en ny samfundsmæssig erkendelse ligger men i den dialektiske syntese imellem dem.

Musikken viste sig at være et nyttigt redskab som kunne fungere som en effektiv modpol til den dramatiske diskurs. At Brecht og Eisler forstod at udnytte musikkens muligheder for at skabe distance og kritisk kommentere det, den ledsager, er da også netop det som blev deres helt store fortjeneste i teater- og filmhistorien. Eksempelvis lader de i filmen *Kuhle Wampe*⁴⁵ (1931) et fattigmandsbryllup i en teltlejr, hvor forarmede og sultne mennesker kaster sig over den mad som det er lykkedes at skrabes sammen til lejligheden, ledsage af den pompøse march *Gladiatorernes Indtog*.⁴⁶ Således kommer musikken til at virke som en ironisk kommentar til og forvrængende spejling af den handlingsmæssige kontekst, i og med at det storladent heroiske i marchen sættes i grel kontrast til de kummerlige sociale forhold og menneskelige fornedrelse.

Stanley Kubrick er et eksempel på en senere filminstruktør der mestrer en sådan Brecht/Eisler'sk *Verfremdungs*-teknik. Eksempelvis ved at lade en brutal voldtægtsscene i filmen *A Clockwork Orange* ledsage af musik fra Rossinis *Den tyvagtige skade*.

Eislers filmmusik

Med den teknologiske udvikling af lydfilm fik det episke teater overført til filmmediet nye muligheder for masseudbredelse, og at nå ud til de brede masser faldt da også godt i tråd med den socialistisk revolutionære, politiske dagsorden.

Brecht og Eisler skabte, udover *Kuhle Wampe*, enkelte andre film sammen i årenes løb, bl.a. *Hangmen also Die* (1942) som blev instrueret af Fritz Lang.⁴⁷ Men alligevel var det dog for teateret at langt størstedelen af Brechts og Eislers fælles værker blev skabt. Til

⁴⁵ *Kuhle Wampe* - eller *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* som den titel lyder - handler om arbejdsløsheden i Weimar-republikken. *Kuhle Wampe* er navnet på en teltlejr for fattige hjemløse.

⁴⁶ Se Bjørkbold (1988), s. 41.

⁴⁷ Eisler blev i øvrigt nomineret til en Oscar for musikken til *Hangmen also Die*.

gengæld skrev Eisler i samvirke med forskellige andre instruktører og manuskriptforfattere musik til et imponerende antal film-scores - toogfyrre⁴⁸ producerede film blev det til i alt i løbet af hans karriere, heraf tolv i perioden 1940-48 hvor Eisler opholdt sig i USA, og hvor han bl.a. arbejdede sammen med prominente filminstruktører som Fritz Lang (*Hangmen also Die*, 1942), Douglas Sirk (*A Scandal in Paris*, 1946) og Jean Renoir (*Woman on the Beach*, 1947).

Eisler flyttede til Hollywood i 1942, hvor han arbejdede dels som filmmusikkomponist. Det som blev årsagen til, at bogen *Composing for the Films* blev en realitet, var nu ikke så meget hans virke som filmkomponist, som det faktum at Eisler i 1940 havde fået en klækkelig sum penge fra The Rockefeller Foundation til et treårigt forskningsprojekt, der skulle undersøge musikkens funktion i film med henblik på at udforske nye muligheder for udvikling. Graham McCann beskriver kommissoriet for dette forskningsprojekt således:

*"The object was to investigate the relationship between the movie, music, original sound and synthetic sound with a view to discovering new possibilities. The hypothesis was that radically new music could be much more constructive and effective in movies than the now cliché'd traditional music. The hypothesis was to be tested by a practical demonstration of how advanced musical material could be introduced into a movie score; four experimental productions were planned, with Eisler, using sequences from feature films and documentaries, contrasting the existing music with his own alternatives."*⁴⁹

Af de eksperimentelle film fra dette projekt har Eisler selv fremhævet den dodekafoniske musik til *Regen*⁵⁰ som særligt vellykket; så vellykket at han valgte at udgive den som et selvstændigt værk for kammerensemble (*Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben*, opus 70).⁵¹

Eisler bevæger sig i det hele taget under sit ophold i Hollywood væk fra at skrive musik i stil med de iørefaldende, enkle, diatoniske Brecht-sange og genoptager i denne periode interessen for den mere konsekvent modernistisk kompositoriske stil fra sin tid som Schönberg-elev.

48 Ifølge den værkfortegnelse som findes i artiklen om Hanns Eisler i Grove Music Online (Oxford Music Online).

49 Adorno og Eisler (1994), s. xxvi.

50 *Regen* er en tolv minutter lang stumfilm lavet af den hollandske avantgarde-instruktør Joris Ivens i 1929. Den beskriver i et poetisk billedsprog en regnbyges bevægelse hen over Amsterdam. Den kan ses på YouTube på <http://www.youtube.com/watch?v=nVzP7NS1dfk>

51 Han dedikerede i øvrigt dette værk til Schönberg.

Teoretikeren Adorno

Adornos baggrund er primært akademisk, men studerede sideløbende med sine studier i filosofi og sociologi ved universitetet i Frankfurt også musik og modtog bl.a. undervisning i klaver og komposition.⁵² De akademiske studier resulterede i en doktorgrad i filosofi i 1924.

I løbet af studieårene kom Adorno på venskabelig fod med Max Horkheimer og Walter Benjamin, lige som han også kom til at kende Schönberg og Webern. Disse fik alle stor betydning for Adorno. Musikalsk set stod han dog Berg nærmest.

Adorno var en flittig skribent og bidragsyder til diverse tidsskrifter med artikler om samtidsmusikken. I perioden 1928-32 fungerede han desuden som redaktør af det indflydelsesrige musiktidsskrift *Anbruch*.

I 1931 blev Adorno ansat på det filosofiske institut ved universitetet i Frankfurt, men havde samtidig også kontakt til Institut für Sozialforschung (hvor Horkheimer kort forinden var blevet direktør), og blev en del af inderkredsen i den såkaldte Frankfurterskole som opstod i tilknytning til dette institut.

Da nazisterne kom til magten i 1933, måtte Adorno gå i landflygtighed, og efter at have opholdt sig en kort årrække i Oxford i England, rejste han i 1938 på Horkheimers invitation til USA, hvor han blev en del af Institute of Social Research.⁵³

Sideløbende med sit arbejde for Institute of Social Research arbejdede Adorno i 1938 og tre år frem sammen med sociologen Paul Lazarsfeld om et empirisk, sociologisk projekt (The Princeton Radio Research Project) der omhandlede radiolytning og populærkultur. Adornos ansvar var at lede musik-delen af projektet, og det var tilsyneladende dette projekt som indirekte ledte til samarbejdet med Eisler om *Composing for the Films* kom i stand. I hvert fald fremhæver Eisler i forordet til *Composing for the Films*, at de problemstillinger af sociologisk, musikalsk og teknisk art som Adorno beskæftigede sig med i forbindelse med radioundersøgelsen, også er relevante, når det drejer sig om film.⁵⁴

Den ny musiks filosofi

Det er karakteristisk at *Composing for the Films* temmelig enøjjet og unuanceret lovpriser den nye musik, men den modernistiske og atonale musik var helt central for Adornos musikæstetiske interesse, og hans kritiske, musikæstetiske tekster fik en enorm betydning

52 Fra 1925 fik Adorno undervisning i komposition af Alban Berg i Wien. Adornos komponistkarriere blev dog hverken særligt lang eller specielt produktiv, da hans filosofiske interesse efterhånden helt tog over.

53 Sådant hed Institut für Sozialforschung efter det i 1934 flyttede til New York og blev tilknyttet Columbia University. Instituttet genåbnede i Frankfurt i 1951.

54 Adorno og Eisler (1994), s. xxxiii.

for den musikalske avantgarde, specielt for komponisterne fra den såkaldte Darmstadt-skole.

Denne indflydelse skyldtes især bogen *Philosophie der neuen Musik* (1949)⁵⁵, som omhandlede Igor Stravinsky og Arnold Schönberg; to vægtige repræsentanter for den musikalske modernisme i det 20. århundredes første halvdel, men på hver sin måde. For Stravinsky så det ellers så lovende ud (i Adornos optik) med især *Le Sacre du Printemps* (1913), som både rytmisk og med hensyn til sit stærkt dissonerende tonesprog (som dog ikke er decideret atonalt) var lidt af et gennembrudsværk for den tidlige musikalske modernisme. Men at Stravinsky begyndte at skrive neoklassicistiske værker,⁵⁶ som genbrugte musikalsk materiale fra tidligere epoker i musikhistorien, var i Adornos øjne en stærkt skuffende og bagstræberisk udvikling.

Diskursen i *Philosophie der neuen Musik* er stærkt polariseret og kendetegnet ved en overordentlig polemisk retorik: Stravinskys musik med dens musikalske genbrug hævdes at være ikke-autentisk, reaktionær og historisk usand, mens Schönbergs musik derimod fremstilles som historisk autentisk, progressiv og sand.

Argumentationen har rødder i Adornos historiesyn, da Adorno var af den overbevisning at den stadige historiske udvikling er en irreversibel, fremadskridende proces, der besidder en "historiens egen kraft" - en i sit udspring meget hegeliansk tankegang. Den historiske udvikling er altså ifølge Adorno et menneskeligt grundvilkår, en "historiens nødvendighed", der forpligter kunsten, og ikke mindst kunstneren, til et strengt krav om historisk sandhed. For eksempel stiller han i et af sine essays fra efterkrigstiden det berømte pessimistiske spørgsmål om, hvordan det overhovedet er muligt at skrive poesi efter Auschwitz! Adorno mente at dur-mol-tonaliteten og funktionsharmonikken så at sige havde "moduleret sig selv ihjel". Den var blevet forældet og dermed historisk usand. Det moderne samfund var disharmonisk og splittet, og derfor skulle musikken afspejle og udtrykke denne disharmoni og splittelse for at ære sand. Kunstneren måtte altså acceptere sin plads i den historiske udvikling, som Schönberg sagde. Eller som Eisler og Adorno formulerer det i *Composing for the Films*:

"The fear expressed in the dissonances of Schönberg's most radical period far surpasses

55 På dansk *Den ny musiks filosofi* (1983). Adorno påbegyndte i øvrigt arbejdet med bogen i 1941 og afsluttede den først i 1948. Med andre ord arbejdede altså på den i samme tidsrum som *Composing for the Films* blev til, og de to bøger har da også mange af synspunkterne angående den ny musik til fælles.

56 Stravinskys neoklassicistiske periode begyndte med balletten *Pulcinella* (1920), som han komponerede på baggrund af en række temaer af Pergolesi.

*the measure of fear conceivable to the average middle-class individual; it is a historical fear, a sense of impending doom.*⁵⁷

Adornos dialektiske og polariserede fremstillingsform i *Philosophie der neuen Musik*, som gør Stravinsky og Schönberg til to modsætninger indenfor samtidsmusikken, levner ikke megen plads til nuancering af synspunkterne, og Adorno gør efter min (og mange andres) mening Stravinsky uret, når han ikke har - eller ikke vil have - blik for Stravinskys måske mere individuelle form for modernisme. I virkeligheden kan man argumentere for, at Stravinskys musik udover at være avantgardistisk, endog på nogle måder har visse postmodernistisk træk. At bruge termen postmoderne om Stravinsky er selvsagt en voldsom anakronisme, men lige præcis det fænomen, at den neoklassicistiske Stravinsky så at sige dekonstruerer tidligere tiders musikalske værker, og dermed også deres værk-autonomi, og genskabende inkorporerer dem i sin egen, særdeles personlige musikalske stil, hvor de kommer til at fungere som en slags intertekstuelle musikalske referencer, har nu ikke så lidt tilfælles med form for dekonstruktion af det kunstneriske værks autonomi og den hyppigt forekommende brug af intertekstuelle referencer, som vi kender fra hele den kulturelle strømning vi plejer at referere til som postmodernismen, og som navnlig florerede i slutningen af det 20. århundrede, men som kan siges at have rødder helt tilbage til 1920'ernes dadaisme.

Omvendt vælger Adorno, hvad angår Schönberg, at se bort fra at Schönberg i og for sig havde et nært forhold til hele den tyske musiktradition.

Adorno blev med *Philosophie der neuen Musik* og sine øvrige skriftlige arbejder om emnet, bl.a. artikler og essays, den musikalske modernismes teoretiker og æstetiske talerør *par excellence*.

Han fik en kolossal betydning for især Darmstadt-skolens musikalske avantgardisme, og for den række af komponister, som bl.a. talte Stockhausen, Boulez, Ligeti, Lutoslawski, Penderecki med flere, som deltog i de sommerkurser i komposition som Kranichsteiner Musikinstitut i Darmstadt arrangerede. Adorno underviste da også regelmæssigt på de legendariske sommerkurser op gennem 1950'erne og 60'erne.

⁵⁷ Adorno og Eisler (1994), s. 24.

Kritisk teori

Adorno var ubetinget en af Frankfurterskolens⁵⁸ mest fremtrædende og indflydelsesrige skikkelser og blev en af de mest markante bidragere til den interdisciplinære videnskabelige retning der kaldes kritisk teori, hvis udgangspunkt var Karl Marx' skrifter. Den kritiske teoris store bedrift var at sammentænke filosofiske, samfundsteoretiske, historiske, politiske, økonomiske og æstetiske aspekter med sit marxistiske fundament. Især Marx' ungdomsskrifter fik betydning for Frankfurterskolens medlemmer, da de i forhold til de modne værker (hvoraf *Kapitalen* er det vigtigste) dels fremhæver nogle af de kulturkritiske synspunkter hos den senere Marx, som man hidtil havde haft tendens til at overse, og dels viser teoretikeren Marx i en bredere filosofisk-antropologisk kontekst end den snævert politisk-økonomiske historisk-materialistiske.⁵⁹

Den kritiske teori går i grove træk ud på at påvise, gøre rede for og forholde sig kritisk til de magtforhold, i samfundet som helhed såvel som i kulturen, som resulterer i menneskets undertrykkelse og udbytning, for derigennem at bevidstgøre mennesket med det formål at medvirke til at frigøre individet fra disse undertrykkende magtforhold, hvilket ses som en forudsætning for en forandring af de samfundsmæssige magtstrukturer.

I dette frigørelses-projekt spiller også kunsten en vigtig rolle som erkendelsesmiddel, og særligt Adorno ser denne erkendelse af sandhed gennem kunsten som en del af en større vision om individets frisætning.⁶⁰

I *Composing for the Films* kommer disse tanker om undertrykkende magtforhold især til udtryk i bogens gentagne kritik af det som Eisler og Adorno med et noget polemisk udtryk benævner "kulturindustrien".

Kulturindustri og massekultur

Udtrykket "kulturindustrien" er Adorno og Horkheimers, og stammer oprindeligt fra deres fælles *Dialektik der Aufklärung* (1947).⁶¹

I *Composing for the Films* henviser dette udtryk ikke kun på et konkret plan til de store

58 Den såkaldte Frankfurterskole bestod af en række tyske filosoffer, sociologer m.v. med tilknytning til Institut für Sozialforschung som med privat finansiering blev oprettet i 1923 i Frankfurt am Main. Til Frankfurterskolens ældre generation regnes - udover Adorno - bl.a. Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Erich Fromm og Walter Benjamin. Den absolut ledende figur i Frankfurterskolens yngre generation (fra 1960'erne og frem) er Jürgen Habermas.

59 Se Kjærup (1997), s. 315.

60 På dette punkt markerer Adorno sig i et modsætningsforhold til Hegel, da han ikke, som Hegel, mente at der findes nogen absolut, ultimativ sandhed eller nogen objektiv, overindividuel fornuft. I følge den kritiske teori er sandheden ikke et objektivt og værdi-frit fænomen.

61 *Dialektik der Aufklärung* blev distribueret i 1944 i en duplikeret udgave, men blev først formelt trykt i 1947. I dansk oversættelse udkom bogen første gang i 1972 under titlen *Oplysningens dialektik*. Den danske udgave er siden blevet revideret og genudgivet.

Hollywood-filmselskaber og deres produktions- og distributionsapparat, men også i videre forstand til den kulturelle standardisering som ifølge forfatterne uundgåeligt sker, når kunst og kultur i det kapitalistiske økonomiske system gøres til en vare, som på lige fod med andre varer og forbrugsgoder masseproduceres, massedistribueres og som - udelukkende med profit for øje - sælges til forbrugere der "[...] *in order to restore the labor power that has been spent in the alienated process of labor [...]*"⁶² har behov for at slappe af og blive underholdt imens.

Kulturindustri og massekultur hænger altså uløseligt sammen, og i massekulturen reduceres individer til forsvarsløse konsumenter som den kapitalistiske industri "[...] *holder [...] så indsluttet på legeme og sjæl, at de uden modstand bliver ofre for det, som tilbydes dem.*"⁶³

Det er således Adorno og Horkheimers opfattelse, at massekulturen spiller en vigtig politisk rolle i classesamfundet. Massekulturen er nemlig ikke en kultur som opstår nedefra, fra masserne selv, men påtvinges med kulturindustriens overlegne magt masserne og det enkelte individ ovenfra. Samtidigt forsøger kulturindustrien at skabe et kunstigt og konstant behov de varer dem producerer. Disse varer må derfor på forbrugeren virke "[...] *instantly recognizable and attractive while seeming distinctive and new; the familiar must therefore be promoted as the unfamiliar, the old re-styled as the ever-new: routine standardization is thus obscured by "pseudo-individualization".*"⁶⁴

Det er netop denne slet skjulte standardisering og "pseudo-individualisering" i filmmusikken som Eisler og Adorno i ramsaltede vendinger går til angreb på i *Composing for the Films*.

Hollywood

Filmindustriens mekka Hollywood havde i sin glansperiode i 1930'erne og 40'erne en uendelig stor indflydelse på datidens film - også uden for Amerika. Det har den for så vidt stadigvæk. I den filmteoretiske litteratur refereres der ofte til den "klassiske Hollywood-film", hvormed der henvises til nogle specifikke æstetiske, stilistiske og genremæssige fælles karakteristika som er kendetegnende for mange af de Hollywood-film som blev produceret i denne epoke.

"Den klassiske Hollywood-film" er på ingen måde en entydig eller homogen betegnelse, for selv Hollywood-film har helt indlysende individuelle forskellige og er af divergerende art.

62 Adorno og Eisler (1994), s. xxxv.

63 Horkheimer og Adorno (2001), s. 195.

64 Adorno og Eisler (1994), s. xix.

Alligevel kan de fleste Hollywood-film fra dennes storhedstid siges at gruppere sig i visse ensartede og standardiserede typer, både hvad angår genre (som eksempelvis musical-filmen, melodramaet, westernfilmen eller kriminalfilmen - bl.a. 1940'ernes *film noir*-detektivfilm), de narrative konflikter og deres løsning (fx den foreskrevne, uundgåelige *happy ending*)⁶⁵, samt nogle bestemte, konforme holdninger til stilistik og æstetik, herunder holdninger til den ledsagende musik. For Horkheimer og Adorno er denne ensartethed et udtryk for netop den "pseudo-individualitet" der hersker, når de individuelle forskelle mellem kulturindustriens frembringelser er "[...] som Yalelåse, der kun adskiller sig fra hinanden med brøkdeler af millimeter."⁶⁶

I *Composing for the Films* forklarer Eisler og Adorno dog primært denne ensartethed ud fra de særlige produktionsforhold som gjorde sig gældende i filmbyen. Det var nemlig et særkende for Hollywood at filmproduktionen var organiseret i et såkaldt studie-system, hvor ganske få, men til gengæld store og magtfulde, filmstudier - først og fremmest de fem største ("*the Big Five*"): Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount, Warner Bros., 20th Century Fox og RKO, samt de tre mindre: Universal, Columbia og United Artists - tilsammen kontrollerede 95 procent af det amerikanske filmmarked.

Disse store Hollywood-studier blev grundlagt allerede i tiden op til 1. verdenskrig, men det var først i det økonomiske opsving som fulgte efter krigen, at pengestærke investorer fra Wall Street tilførte den kapital, som gjorde det muligt at gøre de store filmstudier til veritable industrielle imperier, der ikke blot med et effektivt og rationelt produktionsapparat på "samlebånd" producerede stribevis af film⁶⁷, men desuden også kontrollerede kanaler til national og international distribution samt fremvisning af disse film. De fem store filmselskaber ejede nemlig deres egne biografteatre, hvor deres egne film kom i første række til at få premiere.⁶⁸ De tre mindre filmselskaber derimod ejede ingen biografer og var dermed underlagt de vilkår, som de fem store selskaber udstak.

65 Det er måske her interessant at bemærke at Hollywood-film fra 1934 til midt 50'erne var underlagt den strenge *Production Code*, som var et kodeks (*Code to Maintain Social and Community Values* - se David A Cook (1990), s. 298-99) som på den katolske kirkes foranledning blev trumfet igennem overfor Hollywoods filmselskaber. Dette kodeks skulle forhindre at den generelle moral i samfundet, og ikke mindst de familiemæssige værdier, skulle blive nedbrudt af filmenes skildring umoralsk adfærd som nøgenhed, sex (herunder også for lange og lystfulde kys), utroskab (måtte kun antydes), overdreven drikfældighed eller vold (bl.a. måtte hverken våben eller detaljer af forbrydelse vises, ej heller måtte medlemmer af politistyrken blive dræbt af forbrydere, og desuden skulle alle kriminelle handlinger vist i filmen straffes behørigt og måtte under ingen omstændigheder retfærdiggøres).

66 Horkheimer og Adorno (2001), s. 222.

67 Der blev i årene mellem 1930 og 1945 produceret omkring 7500 film i Hollywood. (David A. Cook (1990), s. 302).

68 I øvrigt meget lig den udvikling man ser her i Danmark i dag, hvor fx filmselskabet Nordisk Film (som er del af Egmont-koncernen) ejer en kæde af biografer; Nordisk Film Biografer A/S.

Den standardiserede filmmusik

Filmindustriens høje grad af organisering forekom også indenfor selskabernes mure og betød at filmstudiernes musikafdelinger havde en yderst hierarkisk struktur, med lederen af musikafdelingen som den højest placerede, der havde ansvaret overfor producerne. Disse afdelingsledere var, hævdede Eisler⁶⁹, ofte "grotesk kunstnerisk inkompetente"⁷⁰, men havde dog trods alt forstand på de komplekse tekniske og økonomiske aspekter af produktionsprocessen.

Under lederen af musikafdelingen rangerede så komponisten, som Eisler ikke mente havde alverden at skulle have sagt i praksis:

*"[...] [T]he composer is far from enjoying equal rights with the producer, script writer, or film director. He is subject to the head of the music department, who regards him as a kind of specialist. Like all specialists he is either employed under a long-term contract or hired for a specific job. Thus the composer is usually in a dependent position; he is only loosely connected with the enterprise and can be easily dismissed."*⁷¹

Komponistens rolle var altså at indordne sig i hierarkiet og så ellers være leveringsdygtig i musikalske idéer, som så kunne sendes videre til bearbejdelse af musikafdelingens øvrige musikalske "håndværkere": bl.a. arrangøren og orkestratoren. Typisk havde Hollywood-komponisten nemlig ikke selv indflydelse på hele den del af processen som betød i arrangement, orkestrering og indspilning af det musikalske materiale - hvilket ikke var helt ulig den måde som komponister arbejdede på i Tin Pan Alley,⁷² som var den første regulære amerikanske industri for masseproduceret populærmusik - først og fremmest schlagere - og som Eisler (og Adorno) betragtede som en historisk forudsætning for den udvikling, der ledte til den efter deres mening uomtvistelige standardisering⁷³ indenfor kulturindustrien:

"Division of labor here leads to entrusting the composing proper to amateurs, who are thus

69 Det er rimeligt at antage at det hovedsageligt er Eisler, der på baggrund af sin praktiske erfaring som komponist i Hollywood udtaler sig i den del af *Composing for the Films*, der drejer sig om komponisters arbejdsforhold og den praktisk betonede, konkrete udformning af filmmusikken i Hollywood. Derfor nævnes Eislers navn alene i det følgende.

70 Adorno og Eisler (1994), s. 62.

71 Adorno og Eisler (1994), s. 61.

72 Tin Pan Alley var oprindeligt navnet på det kvarter i New York hvor de musikforlag som udgav schlager-musik i stor stil var koncentreret, men udtrykket bruges nu om den amerikanske populærmusikindustri fra første halvdel af 1900-tallet i almindelighed.

73 Se Adorno og Eisler (1994), s. 1.

*encouraged to write, because their grossest errors are corrected by the arranger, while still other experts rule over the supposedly mysterious domain of orchestration, just as is the case in Tin Pan Alley.*⁷⁴

Resultatet af denne arbejdsdeling mellem komponisten og forskellige musikalske "håndværkere" i Hollywood blev at komponisten blot udførte sit bestillingsarbejde på eksempelvis tyve sekunders musik til én billedsekvens og tre minutters musik til en anden, hvorefter denne musik arrangeredes og orkestreredes af andre ansatte i henhold til gængse konventioner, og dette, påpegede Eisler med beklagelse, havde en udpræget musikalsk ensformighed til følge:

*"[T]he emergence of specialized arrangers has led to the standardization of instrumentation itself. All this results in a tiresome uniformity of all motion-picture scores."*⁷⁵

Der fandtes i Hollywood sågar faste standarder for størrelsen af det orkester som skulle indspille filmmusikken. Strygersektionen bestod således af tolv til seksten violiner, der - eventuelt delt i første- og andenvioliner - stort set altid spillede unisont, samt to eller tre bratscher, to eller tre celli og to kontrabasser.⁷⁶ Eisler efterlyser muligheden for at kunne skrive musik for et større orkester, mere lig koncertsalens symfoniorkester, med en bedre balance imellem de enkelte instrumentgrupper.

Han efterlyser desuden en større opfindsomhed med hensyn til instrumentationen af filmmusikken, både ved anvendelse af akustiske instrumenter som under normale omstændigheder er usædvanlige i filmmusiksammenhæng, men også forsøg på at inkludere nogle af tiden nye instrumenter som eksempelvis det elektriske klaver og den elektriske guitar.⁷⁷

Med andre ord havde komponisten når alt kommer til alt, på grund af måden som den musikalske del af filmproduktionen var organiseret på, kun et meget begrænset råderum og tillige kun ringe mulighed for at skrive filmmusik, der ikke alligevel i sidste ende ville komme til at lyde som en standardiseret "metervare".

74 Adorno og Eisler (1994), s. 71.

75 Op.cit., s. 71.

76 Op.cit., s. 72.

77 Dette er det eneste sted i *Composing for the Films* at Eisler kommer i nærheden af at forholde sig til den del af sit kommissoriums udgangspunkt som handler om at udforske "[...] original sound and synthetic sound with a view to discovering new possibilities." Adorno og Eisler (1994), s. xxvi.

Planlægning og samarbejde

Eisler - for Adorno har næppe bidraget til disse mere praktisk-kompositorisk betonedede indsigter - pointerer i *Composing for the Films* gentagne gange vigtigheden af musikens planlægning, men understreger samtidigt at denne planlægning umuliggøres af, at komponisten ikke er en del af den generelle planlægning af filmen i og med at han ofte ikke arbejder direkte sammen med instruktøren, manuskriptforfatteren og produceren. Dette medfører et andet problem, nemlig at det som hovedregel er musikken der bliver tilpasset det visuelle materiale. Det omvendte, hævder Eisler, forekommer stort set aldrig. Det ideelle ville dog, uddyber han, være en vekselvirkning hvor filmens musik og billeder på skift tilpasses hinanden, og hvor "[...] *all the details are derived from the whole.*"⁷⁸ Men hvis musikken i højere grad skal planlægges i større overensstemmelse med "*the inherent conditions of the work*";⁷⁹ altså være afledt af filmens overordnede meningshelhed frem for at være mere eller mindre arbitrære detaljer, ville det til gengæld kræve, at komponisten skulle være langt tættere involveret i den overordnede planlægning af filmen. Eisler bemærker at Eisenstein tilsyneladende arbejdede på netop denne måde.

Dårlige vaner og en enkelt fordom

I det første kapitel af *Composing for the Films* gennemgår Eisler og Adorno punkt for punkt i alt ni karakteristiske "dårlige vaner" angående Hollywood-filmens brug af standardiseret filmmusik. Derudover skyder de med skarpt efter en af filmmusikæstetikens mest udbredte og dominerende fordomme, nemlig den om filmmusikkens "ubemærkethed", altså at filmmusikken ikke bevidst skal høres eller bemærkes, men i og for sig blot udfylde en tilbagetrukket og diskret rolle som underlægning til filmen, dens dialog og narrative forløb.

Ledemotivet

Som første punkt går Eisler og Adorno i clinch med filmmusikkens overdrevne og unødvendige brug af ledemotivet.

Ledemotivet kendes især fra Wagners gigantiske og timelange musikdramatiske værker hvor det bliver brugt som et tegn, der kan repræsentere personer, handlinger eller symboler (fx af metafysisk art). Dets funktion er dels at være medvirkende til at tilskueren identificerer disse, og dels at tilskueren gennem ledemotivet bliver fortalt noget mere end der umiddelbart kan ses i den sceniske fremstilling.

78 Op.cit., s. 64.

79 Op.cit., s. 68.

At ledemotivet i komplekse værker med lang tidsmæssig udstrækning kan siges at have sin berettigelse, kan Eisler og Adorno til nød acceptere, men i filmen mener de at "[...] *the leitmotif has been reduced to the level of a musical lackey, who announces his master with an important air even though the eminent personage is clearly recognizable to everyone.*"⁸⁰

Eisler og Adornos første anke over brugen af ledemotiver i film er, at de som hovedregel, på grund af komponisten dovenskab eller det tidspres han arbejder under, blot gentages i en statisk og uforanderlig form, og dermed ikke udfylder nogen anden funktion end at være simple musikalske "vejvisere". Deres anden indvending er at ledemotiver i film er komplet overflødige:

*"Cinema music is so easily understood that it has no need of leitmotifs to serve as signposts, and its limited dimension does not permit of adequate expansion of the leitmotif."*⁸¹

Det Wagner'ske ledemotiv med dets ikke sjældent symbolske indhold mener Eisler og Adorno ikke hører hjemme i film, som de hævder, primært søger at skildre virkeligheden. En sådan udtalelse skal naturligvis ses i lyset af, at den filmæstetiske udvikling på det tidspunkt hvor *Composing for the Films* blev skrevet, på mange måder stadig var påvirket af den realismediskussion som var på sit højeste, da lydfilmen kom frem. Eisler og Adorno røber dog samtidigt deres noget mangelfulde forståelse for og indsigt i filmens potentialer som udtryksform. Deres noget mangelfulde forestillingsevne hvad filmmediets udtrykspotentialer angår, kan rimeligvis tilskrives begge forfatteres dybe tilhørsforhold til henholdsvis musikkens og musikæstetikens, snarere end filmens verden. Eislers praktiske erfaringer med at komponere filmmusik gjorde ham jo ikke nødvendigvis til en selvskreven autoritet indenfor alle aspekter af det at lave film!

Brugen af ledemotiver i film fra nyere tid er ikke en mindre udbredt praksis end den var i de klassiske Hollywood-film.

Der findes utallige eksempler på ledemotiver, men det mest berømte og oftest brugte eksempel er det uhyre enkle ledemotiv som repræsenterer hajen i Steven Spielbergs film *Dødens Gab*⁸² fra 1975. Dette distinkte og iørefaldende ledemotiv består blot af to alternerende toner i en lille sekunds afstand. Men dets simple konstruktion gør det ikke

80 Adorno og Eisler (1994), s. 2.

81 Ibid.

82 Filmens originale titel er *Jaws*. Musikken er skrevet af John Williams.

mindre effektivt, for narrativt bliver dette ledemotiv brugt uhyre virkningsfuldt til at fortælle os det, vi ikke kan se. Når kameraets billeder viser os en tilsyneladende blank og rolig havoverflade, forstår vi, når vi hører hajens ledemotiv, at faren lurder lige under overfladen. Vi bliver således fortalt at hajen er der, i dybet, også selvom vi ikke kan se den.

Den indflydelse som Hollywood-filmen, og hele den tradition den repræsenterer, har haft på filmens videre udvikling, er ikke til at komme uden om. Der findes vel næppe en film som ikke i en eller anden forstand relaterer sig til den "klassiske" filmtradition. Alle film måles så at sige stadig med Hollywood-filmens målestok, hvorved ligheder med eller forskelle til den tydeliggøres. Hollywood-filmen - og dens musik - har efter min opfattelse i høj grad påvirket de perceptuelle strategier, vi som tilskuere benytter os af i vores "læsning" af film. Ledemotivet har lige siden den klassiske Hollywood-film storhedstid - eller rettere siden stumfilmens dage - været et så velkendt og udbredt fænomen i filmmusikken, at man kan hævde, at vi som tilskuere på den baggrund har udviklet et egentligt automatiseret perceptionsmønster, der gør, at vi som udgangspunkt altid vil antage, at enhver gentagelse af musik i en films forløb er signifikant og har en eller anden form for betydning for os.

Melodien

Det næste punkt i kapitlet som Eisler og Adorno har indvendinger imod, er melodien som de mener "[...] has become conventionalized and outworn"⁸³, og som ydermere er alt for tæt knyttet til idéer om symmetri og tonalitet, hvor filmens struktur per definition er asymmetrisk. "A photographed kiss cannot actually be synchronized with an eight-bar phrase"⁸⁴, som de så polemiserende skriver.

Videre hævder de, at melodien udover sine symmetriske kvaliteter siden fremkomsten af det 19. århundredes *kunstlied* også er blevet tilskrevet kvaliteter som "poetisk" og "naturlig", hvor det såkaldt "naturlige" består i den instinktive fornemmelse for melodisk kontinuitet eller *flow* som gør, at man næsten altid kan gætte, hvordan en melodi vil fortsætte.

Den melodiske symmetri, samt disse konventionelt tilskrevne poetiske og naturlige kvaliteter ved melodien, står ifølge Eisler og Adorno i modsætning til filmens objektive, teknologiske og asymmetriske kvaliteter, og derfor må der findes nye veje:

83 Adorno og Eisler (1994), s. 27.

84 Adorno og Eisler (1994), s. 4.

*"The alternative is certainly not to resort to the unmelodic, but to liberate melody from conventional fetters."*⁸⁵

En måde hvorpå man, som Eisler og Adorno så malende skriver, kan løse melodien af konventionernes lænker, er ved at *"[...] the emancipated harmony of today unburdens the overworked melodic element, and paves the way for ideas and characteristic turns in the vertical, non-melodic dimension."*⁸⁶

Det er interessant her at bemærke at den legendariske filmmusikkomponist Bernard Herrmann, som fik sin debut på film med musikken til *Citizen Kane* (1941), specielt i slutningen af 1950'erne hvor han havde et tæt samarbejde med Alfred Hitchcock om en række udødelige filmiske *ever greens* - eksempelvis *Vertigo* (*En kvinde skygges*, 1958), *North by Northwest* (*Menneskejagt*, 1959), og *Psycho* (1960) - netop ikke skrev melodier i traditionel forstand, men snarere arbejdede med små, næsten minimalistiske, motiviske "celler".

Musikkens ubemærkethed

Kapitlets tredje punkt handler om musikkens ubemærkethed, hvilket Eisler og Adorno regner som en af de mest udbredte fordomme, når det drejer sig om filmmusik.

Fordommen dækker over det synspunkt, at filmens tilskuer ikke skal være bevidst om filmmusikken. Det som ligger til grund for denne forudindtagetethed er ifølge forfatterne *"[...] a vague notion that music should have a subordinate role in relation to the picture"*.⁸⁷

Musikken skal ikke forstyrre hverken filmens dialog, handling eller skuespilpræstationer og for at opfylde dette krav, anvendes der ofte banal og standardiseret musik, hvilket ganske indlysende er et udtryk for den tankegang, som *Composing for the Films* er et opgør med. Dens projekt er jo netop at slå fast at filmmusikken **er** der - den skal blot i højere grad have lov til at insistere på sit potentiale, og på at den også kan være et medvirkende redskab til at danne mening og skabe erkendelse.

Synspunktet om musikkens ubemærkethed har været centralt for flere perceptionsorienterede teorier om filmmusik fra slutningen af forrige århundrede, hvor navnlig Claudia Gorbmans *Unheard Melodies* (1987) er et af de mest markante bidrag. Hun skriver bl.a. om den klassiske Hollywood-filmmusiks *"inaudibility"* at den *"[...] is not*

85 Adorno og Eisler (1994), s. 4.

86 Adorno og Eisler (1994), s. 27.

87 Adorno og Eisler (1994), s. 5.

meant to be heard consciously. As such it should subordinate itself to dialogue, to visuals - i.e., to the primary vehicles of the narrative."⁸⁸

Gorbman er inspireret af psyko-semiotikken og narratologien, og det skal for en god ordens skyld pointeres, at det ikke er musikken ubemærkethed som æstetisk holdning hun beskæftiger sig med, men derimod den overordnede antagelse at filmmusikken i perceptionsøjeblikket virker subliminalt. Den undslipper simpelthen tilskuerens bevidsthed, fordi dennes opmærksomhed først og fremmest er optaget af de visuelle og narrative realiteter som af filmen udfoldes på lærredet.⁸⁹

Musikkens visuelle retfærdiggørelse

Det næste punkt som Eisler og Adorno tager under behandling, er musikkens visuelle begrundelse og retfærdiggørelse. Dette begreb henviser til den praksis hvor man i en scene eksempelvis lader en tændt radio i fiktionsuniverset retfærdiggøre anvendelsen af musik. Dette fænomen kaldes ofte for diegetisk musik; altså musik som hører hjemme i det fiktive univers, og er hørbar for de fiktive karakterer, modsat ikke-diegetisk som kun er hørbar for tilskueren.

Denne praksis med at have narrativt "belæg" for anvendelsen af musik, er i dag mere eller mindre gledet i baggrunden og synes måske forældet set med nutidige øjne. Den skal da også fortrinsvis ses i sammenhæng med den tidlige lydfilms bestræbelser på næsten for enhver pris at ville illudere realisme.

Man kan sige at der med de danske Dogme-film⁹⁰ - hvis instruktører forpligtede sig til at anerkende det strenge og "kyske" Dogme95-manifest⁹¹ - fra den sidste halvdel af 1990'erne og frem opstod en fornyet diskussion af realisme-æstetikken. Denne diskussion kan ses som en modreaktion på at den overflod af tekniske muligheder man har til rådighed, når man laver film i vore dage - ikke mindst når det gælder filmmusikken og filmlyden - har betydet, at filmene er gået hen og er blevet os så sært fremmede og distancerede i al deres opulente tekniske fuldkommenhed. I det lys kan den frivillige "af-teknologisering" i Dogme-filmene ses som et forsøg på at genfinde et mere genuint, autentisk, nærværende og "realistisk"⁹² æstetisk udtryk.

88 Gorbman (1987), s. 72.

89 Gorbman (1987), s. 12.

90 Den første af disse var Thomas Vinterberg *Festen* (1998).

91 Dogme95-manifestet opstillede bl.a. den betingelse, at lyd ikke måtte produceres adskilt fra resten af optagelsen. Dette gjaldt også musik, som enten skulle spilles *live* eller eventuelt afspilles af en radio eller lignende under optagelsen.

92 Om Dogme-filmenes grovkornede optagelser og rystede, håndholdte kameraføring kan kaldes for et udtryk for en realistisk æstetik, er en hel diskussion for sig, som jeg ikke vil inlde mig på her.

Musikalske illustrationer

Femte punkt i rækken af dårlige vaner i filmmusikken er den hyppige brug af musikalske illustrationer. Det er det der er tale om, når filmmusikken illustrativt forsøger at duplikere elementer i billedet, enten ved brug af regulær imitation, som fx *"mickey-mousing"*, eller ved at anvende musikalske klichéer til at udtrykke eksempelvis "stemning" eller "natur".

Når *"birdie sings, music sings"*⁹³, som Eisler og Adorno summarisk skriver.

Forfatterne finder ikke overraskende sådanne musikalske illustrationer redundante, idet de mener at filmens billeder og dialog i sig selv er hypereksplícitte.

Eisler og Adorno understreger i *Composing for the Films* gang på gang vigtigheden af at musikken relaterer sig til filmens globale mening frem for at identificere sig med enkelte, lokalt afgrænsede ytringer eller begivenheder i dens forløb. De skriver bl.a.:

*"[...] [T]he music should not over-eagerly identify itself with the event on the screen or its mood, but should be able to assert its distance from them and thus accentuate the general meaning."*⁹⁴

Geografi og historie

Dette sjette punkt på Eisler og Adornos liste over Hollywood-filmens dårlige vaner er dens hyppige brug af musik der bruges til narrativt at *guide* tilskuerens perceptoriske opfattelse af det fiktive univers i en bestemt retning med hensyn til geografi og historie.

Denne praksis er mindst lige så udbredt i film i dag som på Eisler og Adornos tid. Hvor tit hører vi eksempelvis ikke den evindelige franske musette-vals, når vi narrativt skal opfatte de filmiske billeders betydning som et udtryk for stedet "Paris"?

Det samme gælder for brugen af musik fra en bestemt musikhistorisk periode (eksempelvis et stykke rokoko-musik for klavikord) som tegn på, at vi i det fiktive univers befinder os i netop den pågældende historiske tid (i dette eksempel 1700-tallet).

Filmmusikalske klichéer for geografi og historie bruges altså således, på lige fod med filmens øvrige rekvisitter og kulisser, til at danne en bestemt opfattelse af sted eller historisk tid hos tilskueren, men brugen af denne form for musikalske stereotyper falder ikke i nåde hos Eisler og Adorno, som ser en diskrepans imellem på den ene side disse musikalske klichéers karakter af stilistisk tilbageskuen, og på den anden side filmens tekniske modernitet. Som de skriver:

93 Adorno og Eisler (1994), s. 8.

94 Adorno og Eisler (1994), s. 83.

*"The absurdity of such 'applied art' arrangements is glaring in contrast with the technique of the film, which is of necessity modern."*⁹⁵

En af de teoretikere som i nyere tid har arbejdet med sådanne musikalske referencer til geografi, etnicitet, stil og genre med mere i tv- og filmmusik er Philip Tagg. Hans videnskabelige projekt er en yderst stringent form for semiotik som går ud på at "atomisere" den musikalske betydningsstruktur, som han forsøger at dechiffrere helt ned til de mindst mulige enheder - en slags musikkens "atomare" byggesten. Disse mindste musikalske betydningsenheder kalder han for musem'er. Disse musem'er kan ses som en ækvivalent til sprogets morfemer, altså dets mindste betydningsbærende tegn.

I sit semiotiske arbejde bruger Philip Tagg begrebet **synekdoke** for de betydningselementer, der fungerer som en *pars pro toto* reference (del-for-helhed) til en bestemt musikalsk stil fra en bestemt historisk periode. Synekdokken kan dermed aktivere en større kontekst af kulturelle koder.⁹⁶

Nu er de synekdoker som Tagg arbejder med ofte meget små i deres udstrækning - en slags musikalske "atomer"; eventuelt blot en kort rytmisk figur eller tilsvarende - men alligevel mener jeg at der er en vis lighed imellem Taggs synekdoke-begreb og den henvisende karakter som de musikalske klichéer, der bruges til at skabe en specifik geografisk eller historisk betydning, ifølge Eisler og Adorno har.

Sådanne henvisninger er en udbredt og stadig aktuel praksis i filmmusikken. En praksis som jo netop kun har den tilsigtede effekt som kulturel reference **fordi** den benytter sig af de musikalske stereotyper, som Eisler og Adorno ynder at harcelere over.

Anahid Kassabian har fremført den kritik af Eisler og Adorno, at de i deres forståelse af filmmusikken som kunst, helt ser bort fra de tilskuere som skal percipere den:

*"By understanding music as an art rather than as a meaning-making practice, Eisler and Adorno contain it within the realm of the universal and the aesthetic, and remove perceivers even as part of the evaluative process of film music."*⁹⁷

Og hun fortsætter:

"But because perceivers do not drive Eisler and Adorno's prescriptions for film scores, the

95 Adorno og Eisler (1994), s. 9.

96 Tagg og Clarida (2003), s. 99.

97 Kassabian (2001), s. 39.

*two theorists can dismiss these practices as bad habits in spite of the extent to which perceivers rely on them for understanding not only film music, but also films as wholes.*⁹⁸

Man kan stille spørgsmålstejn ved, hvor nødvendige sådanne banale musikalske henvisninger i grunden er for forståelsen af filmens helhed, men der hersker næppe tvivl om at musik på ganske få sekunder evner at skabe geografiske og historiske konnotationer ved hjælp af klichéer eller andre synekdotiske tegn. Men en sådan anvendelse af klichéprægede symboler på billedsiden er dog også hyppigt forekommende i film, som fx når Eiffeltårnet bliver brugt synekdotisk som et tegn for det geografisk sted; byen Paris.

Som metaforer betragtet er den korrekte betegnelse for alle sådanne *pars pro toto*-relationer at de er metonymier.

Præ-eksisterende musik

Som punkt syv på listen over dårlige vaner nævner Eisler og Adorno brugen af præ-eksisterende musik, altså filmmusikalske "lagervarer", til at skabe yderst banale associationer, ofte alene, pointerer forfatterne, på baggrund af musikkens programmatisk titel:

*"[...] [T]he scene of a moonlit night is accompanied by the first movement of the **Moonlight Sonata** [...]. For thunderstorms, the *ouverture* to **William Tell** is used; for weddings, the march from **Lohengrin** or Mendelsohn's wedding march."*⁹⁹

Forfatterne bemærker dog i samme åndedrag at denne praksis trods alt er på retur:

*"These practices [...] are on the wane and are retained only in cheap pictures [...]."*¹⁰⁰

Det er ikke svært at se en forbindelse mellem en praksis som den ovenfor beskrevne og så netop den måde som *stock music* i stumfilmernes dage blev brugt som musikalsk akkompagnement. I stumfilmens æra blev der til formålet udgivet hele deciderede samlinger af noder: først de såkaldte *cue sheets*, som havde ret sparsomme forslag og anvisninger til den pianist som havde til opgave at akkompagnere filmen, og senere

98Op.cit., s. 40.

99 Adorno og Eisler (1994), s. 9.

100Ibid.

udkom såkaldte Kinotek'er, som var nodesamlinger i regulære bind, fyldt med velkendte og populære musikstykker. Disse musikstykker havde et associativt potentiale der var tilpas generelt og standardiseret til at de kunne bruges som ledsagende musik til langt hovedparten af de forskellige handlingsmomenter og stemninger som var hyppigst forekommende i stumfilm.

Musikalske klichéer

Under punktet om musikalske klichéer udtrykker Eisler og Adorno deres misbilligelse angående Hollywood-filmmusikkens standardiserede metoder til at skabe effekter som spænding, stemning eller "atmosfære". Som de to forfattere med al ønskelig tydelighed gør det klart andetsteds i *Composing for the Films*, er de bestemt ikke meget for at musik bliver brugt til at give en bestemt stemnings-effekt:

*"It is hardly an exaggeration to state that the concept of mood is altogether unsuitable to the motion picture as well as to advanced music."*¹⁰¹

At sådanne musikalske klichéer overhovedet kan skabe sådanne karakteristiske effekter ved hjælp af musik, skyldes ifølge Eisler og Adorno det faktum, at "[...] the listener has been made familiar with the stimulus by innumerable analogous passages."¹⁰²

Forfatterne pointerer dog at det værste ikke så meget er selve standardiseringen af de effektskabende klichéer, som de her kritiserer, for Eisler og Adorno medgiver at disse såmænd kan have deres berettigelse, fx i genrefilm som horror-, western- eller gangster-film.

Værre er derimod den tidligere omtalte "pseudo-individualisering", som er forårsaget af kulturindustrien, og som tilslører den standardisering som klichéerne medfører:

*"What is objectionable is the standardized character of pictures that claim to be unique; or conversely, the individual disguise of the standardized pattern."*¹⁰³

De to forfatteres forslag til, hvordan denne "pseudo-individualisering" kan undgås, er atter

101Adorno og Eisler (1994), s. 46f.

102Adorno og Eisler (1994), s. 10.

103Ibid.

en gang devisen om at filmmusikken bør lade sig inspirere af den musikalske avantgarde, og i højere grad benytte sig af den nye, modernistiske musiks muligheder og resurser.

Standardiseret fortolkning

Det niende og sidste af de punkter over de dårlige vaner, som filmmusikken i henhold til Eisler og Adorno er alt for påvirket af, er den standardiserede fortolkning (*Standardized Interpretation*) af filmmusikken. Dette vedrører i sagens natur primært lydproduktionen og indspilningsprocessen.

Eisler og Adorno klandrer bl.a. dynamikken i musikken udtryk for at være "[...] *levelled and blurred to a general mezzoforte* [...]"¹⁰⁴ og desuden hele lydproduktionen for at ligge under for et tilstræbt ideal om en "behagelig og poleret vellyd".

Hvad musikken mangler i dynamisk og *sound*-mæssig henseende, har den til gengæld til overflod i sit performative udtryk, mener de to forfattere. Ofte er der nemlig tale om særdeles overdreven ekspressivitet i fortolkningen af musikken, hvor orkesteret forsøger at få så stor emotionel ekspressivitet som overhovedet muligt ud af det enkelte musikalske motiv ved hjælp af bl.a. "hulkende" violiner og "uforskammet bombastiske" messingblæsere.

*"The perpetually used espressivo has become completely worn out. Even effective dramatic incidents are made trite by oversweet accompaniment or offensive over-exposition."*¹⁰⁵

Eisler og Adorno efterlyser her en middelvej, som i deres øjne vil være en mere objektiv fortolkning af musikken.

Man kan sige at denne æstetiske diskussion om fortolkningen af musikken i dag er uaktuel og mere eller mindre overflødiggjort, da filmmusik indspillet på traditionel vis med dirigenter og store, symfoniske orkestre med levende musikere i vore dage snarere er undtagelsen end reglen. De nu primært digitale og computerbaserede tekniske foranstaltninger i produktion af filmlyd har på mange måder været medvirkende til at ensrette dens *sound*, så store dynamiske og ekspressive udsving i musikken i dag er en sjældenhed.

104Adorno og Eisler (1994), s. 11.

105Adorno og Eisler (1994), s. 12.

Opsummering af Eisler og Adornos teori

Efter den ovenstående gennemgang af de punkter, som Eisler og Adorno i *Composing for the Films* så som de vigtigste symptomer på den klassiske Hollywood-filmmusiks dårligdomme, står det klart, at nogle af disse punkter med nutidens øjne virker dybt forældede, mens andre stadig - selv den dag i dag - forekommer at have gyldighed og relevans.

Vaner og fordomme i dag

Som jeg ser det, er anvendelsen af især ledemotiver, synekdotiske referencer og standardiserede klichéer i filmmusikken mindst lige så udbredte fænomener i dag som de var det i Hollywood-filmens storhedstid.

Anvendelse af præ-eksisterende musik i film er også en forholdsvis almindelig foreteelse i film i moderne tid, måske endda en mere almindelig og oftere forekommende praksis end i tidligere tiders film, hvilket der bl.a. kan være økonomiske og ophavsretlige årsager til.

Men i nyere film bruges præ-eksisterende musik dog ofte, må man tilføje, med en væsentlig større subtilitet og kunstnerisk bevidsthed, end tilfældet var i den praksis som Eisler og Adorno beskriver.

Det er karakteristisk for den moderne og den postmoderne film, at den ofte brillerer med en veludviklet sans for at udnytte hele det netværk af kulturelle og diskursive konnotationer der er knyttet til et præ-eksisterende musikalsk værk, og ikke blot, som i Eisler og Adornos eksempel, de allermest banale denotationer knyttet til dets titel.

Stanley Kubrick er et godt eksempel på en filminstruktør som notorisk bruger præ-eksisterende kompositionsmusik, men på en yderst raffineret og kunstnerisk bevidst måde.

Neutralisering og objektivisering

Den standardisering som Hollywood-filmmusikken ifølge Eisler og Adorno bærer så tydeligt præg af, har medført en problematisk tendens som de kalder for "*neutralization*"¹⁰⁶ og som er et udtryk for, at filmmusikken gennem sit forbrug af musikalske klichéer kan komme til at virke så bekendt, at den ikke bliver lagt mærke til.

I Eisler og Adornos optik kan denne neutraliserings-tendens i filmmusikken kun modvirkes af såkaldt objektiv musik, som i forfatterens øjne er musik, der hverken anvender udsmykninger eller forfalder til "*musical clichés and prefabricated emotionalism*".¹⁰⁷

Den objektive musik er den nye musik; altså den atonale, modernistiske musik og

106Adorno og Eisler (1994), s. 57ff.

107Adorno og Eisler (1994), s. 22.

tolvtonemusikken, der har præsteret at dekonstruere det konventionelle, standardiserede filmmusikalske idiom, som på dette tidspunkt i filmmusikhistorien var senromantikens - *"the prevailing would-be romantic style is inadequate and spurious"*,¹⁰⁸ som det hånende lyder fra elfenbenstårnet.

Som alternativ til denne forlorte, anakronistiske efterligning af den senromantiske stil som gennemsyrrer Hollywood-filmmusikken, betoner Eisler og Adorno særligt de musikalske teknikker man kan finde i de foregående tredive års værker af Schönberg, Stravinsky (!) og Bartók.¹⁰⁹ Disse teknikker, pointeres det, er motiverede af det musikalske værks indre struktur og ikke - som i den standardiserede musik - af mere eller mindre skematiske mønstre.

*"In truly valid new music, everything is the direct result of the concrete requirement of structure, rather than of the tonal system or any ready-made pattern."*¹¹⁰

En af de strukturelle forskelle mellem den nye og den "gamle" musik består i forskellen imellem korte og lange musikalske former.

Den senromantiske musiks foretrukne former var lange, og gav på grund af deres tidsmæssige udstrækning mulighed for at modulationer og udviklinger kunne finde sted. Derudover var de lange former ofte kendetegnede ved en vis symmetri konstitueret af eksempelvis repetitioner og repriser. Men da filmen af natur har en asymmetrisk og fragmentarisk karakter, er lange musikalske former sjældent velegnede som filmmusik, mener Eisler og Adorno. På dette punkt har den ny musik således en fordel som filmmusik i og med at dens foretrukne former er korte, hævder de.

Hvis man skal opsummere, må filmmusikken, for at kunne emanciperes og undslippe kulturindustriens og kommercialismens spændetrøje, ifølge Eisler og Adorno således først og fremmest være planlagt og objektiv; hvilket vil sige modernistisk og dermed historisk sand. Den må desuden opstå og motiveres ud fra sine egne, indre strukturer frem for ydre, standardiserede skabeloner.

*"Objective planning, montage, and breaking through the universal neutralization are all aspects of the emancipation of motion-picture music from its commercial oppression."*¹¹¹

108Adorno og Eisler (1994), s. 53.

109Adorno og Eisler (1994), s. 21.

110Ibid.

111Adorno og Eisler (1994), s. 59.

At Eisler og Adorno her nævner montagen som et middel mod den føromtalte neutraliserings-effekt er interessant ud fra den betragtning at de to forfattere kun kommer med ret sparsomme anvisninger på, hvordan de ser på selve relationen imellem filmens musik og billeder, ikke mindst set i forhold til omfanget af deres sønderlemmende, kritiske karakteristik af Hollywood-filmmusikken. Men sådanne synspunkter angående relationen mellem filmens musikalske og billedlige komponenter findes dog i *Composing for the Films*, og i de følgende afsnit vil jeg i hovedtræk forsøge at gøre rede for dem.

Musik-billede-relationer hos Eisler og Adorno

Det er karakteristisk for *Composing for the Films* at den visse steder forekommer at tale med to tunger. Dette skyldes, må man formode, de indbyrdes forskelle mellem de to forfattere, herunder deres trods alt divergerende og ikke helt samstemmende syn på filmmusikken og dens rolle.

Disse forskelle fornemmes flere steder i bogen. bl.a. når der i visse passager tilsyneladende argumenteres for, at der skal være afstand imellem medialiteterne i filmen med den begrundelse, at filmen kun således kan afspejle det moderne splittede samfund:

*"The alienation of the media from each other reflects a society alienated from itself [...]. Therefore the aesthetic divergence of the media is potentially a legitimate means of expression, not merely a regrettable deficiency that has to be concealed as well as possible."*¹¹²

Det er uden tvivl Adornos ideologikritiske stemme vi hører i sådanne passager, og hans budskab er klart: kun gennem filmmusikkens emancipation kan den medvirke til at "afsløre" filmen som et produkt af de bagvedliggende ideologier, som er kulturindustriens og samfundets.

Andre steder i bogen beskrives derimod netop nødvendigheden af filmmusikkens tætte forbundethed (dog kun på det strukturelle plan, og ikke på det meningskonstituerende plan) med filmens visuelle elementer.

Man fornemmer at uoverensstemmelserne i bogen især findes imellem dens deskriptive afsnit og dens mere præskriptive afsnit. Det er primært i de deskriptive afsnit at den

¹¹²Adorno og Eisler (1994), s. 50.

ideologisk funderede kritik af Hollywood og Hollywood-filmens musik formuleres, og det er nærliggende at antage, at det må være Adorno som står bag dem. De præskriptive afsnit derimod er dem, som indeholder de mere pragmatisk betonedede betragtninger angående komposition af filmmusik samt beskrivelser af arbejdsvilkårene for filmmusikkomponister i Hollywood. Disse må derfor med en vis sandsynlighed tilskrives Eisler.

Som regel kan man forholdsvis let skelne mellem de to forfatter-personligheders stemmer i bogen, men sine steder kan det være vanskeligere, da der på enkelte områder synes at være visse modsigelser. For eksempel er det ikke helt let at holde rede i, hvad Eisler og Adorno egentlig mener (og hvem der mener hvad), når det kommer til forholdet mellem nærhed og afstand imellem musik og billede. Som et afsæt til at komme *Composing for the Films'* syn på denne relation nærmere, kan det derfor være nyttigt for en stund at vende tilbage til Eisenstein, og prøve at kigge på, hvori forskellene mellem på den ene side ham og på den anden side Eisler og Adorno består.

Diskussion af forskellene mellem Eisensteins og Eisler/Adorno

Som jeg allerede har været inde på tidligere, kritiserede Eisler og Adorno i skarpe vendinger Eisenstein (se s. 24ff.), og beskyldte ham for snarere at praktisere parallelitet i den vertikale montage mellem musik og billeder end det kontrapunkt, som han selv er blevet taget til indtægt for at hævde. Denne diskussion bunder i, som jeg også tidligere har været inde på, i den inkonsistens der synes at være imellem på den ene side det *statement* om filmlyden som Eisenstein var medunderskriver af, og som netop agiterede for at filmlyden skulle være et kontrapunkt til billedet, og på den anden side Eisensteins egen analyse af sekvensen fra *Alexander Nevskij*, som med pedantisk ihærdighed forsøgte at vise, at musikken og billederne strukturelt kan have noget tilfælles, men dog **via** noget tredje, hvor dette tredje hos Eisenstein er den gestiske bevægelse (*inner movement*).

Som Nicholas Cook også påpeger, så minder Eisensteins triadiske model for relationen mellem musik og billede meget om den type synæstetiske¹¹³ korrespondancer som man finder i fx Schönbergs *Gesamtkunstwerk Die glückliche Hand*, hvor musik og farvet lys

113Synæstesi er et udtryk for sansenalogi, altså det at et sanseindtryk fra ét område kan fremkalde en reaktion indenfor et andet sanserområde. Et eksempel på dette kan eksempelvis findes i Scriabins *Prometheus*, som er skrevet for orkester, klaver, kor og *clavier à lumière*. Scriabin mente at bestemte farver var knyttet til bestemte toner, og dette "farveklaver" fungerede på den måde, at det ved mekaniske anordninger således kunne projicere farvet lys, når man spillede på det.. Nicholas Cook kalder denne type synæstetiske relationer for "low-level relationships" fordi der er tale om en direkte analogi mellem musik og farve, hvor lysets rolle blot er "[...] to clarify what is already there in the music". Se Cook (1998), s. 42 og 55.

relateres til hinanden (bl.a. i et famøst lys-crescendo) netop **via** deres associationer til et fælles symbolsk indhold.¹¹⁴

Som Cook skriver om Eisenstein:

*"[...] [H]is basic model of cross-media relationships seems to be triadic: picture and music are related not directly, but by virtue of something that they both embody."*¹¹⁵

Eisenstein tog dog selv afstand fra denne type synæstetiske relationer. Blandt andet kritiserer han i *The Film Sense*¹¹⁶ den russiskfødte maler Wassily Kandinskys scenekomposition *Der gelbe Klang*, hvori der også forekommer affiniteter mellem farver og musikalske klange, hvis indbyrdes relation medieres gennem noget tredje, her Kandinskys abstrakte og metafysiske begreb *"innere Klang"* (på engelsk *"inner sounding"*). Ifølge Nicholas Cook var det især den abstrakte kvalitet af disse affiniteter som Eisenstein opponerede imod:

*"It is a basic part of Eisenstein's concept of montage [...] that different media relate to one another through shared qualities, and in particular through shared emotional qualities; to this extent Eisenstein's theory of cross-media relationships is very like Kandinsky's. But for Eisenstein these abstract relationships articulate the essentially distinct contents of individual media. A crowd of people on a screen and a musical sound-track may be linked through a rhythmic or kinetic pattern, but each medium retains its own specificity."*¹¹⁷

Det er disse fælles kvaliteter i relationen mellem musikken og billedet hos Eisenstein, som er årsagen til, at mange af hans kritikere samstemmende - og med rette - har set denne relation som et udtryk for parallelitet i og med at Eisenstein bruger to specifikke medier, musikken og billederne, til at vise én ting, nemlig den gestiske bevægelse.

Denne kritik har også lydt fra Eisler og Adorno, som retorisk spørger:

*"Why should one and the same thing be reproduced by two different media?"*¹¹⁸

Man kan stille spørgsmålstegn ved, om den strukturelle lighed imellem musikkens

114Cook (1998), s. 41ff.

115Cook (1998), s. 57.

116Eisenstein (1969), s. 114ff.

117Cook (1998), s. 50.

118Adorno og Eisler (1994), s. 44.

bevægelse og de plastiske linjer i billedet overhovedet kan perciperes. Man kommer i hvert fald meget nemt til at høre musikken i sekvensen fra *Alexander Nevskij* som et udtryk for et emotionelt indhold, hvor musikken i den audio-visuelle kontekst primært underbygger scenens generelle stemning af spændt, nervøs venten før kampen og det store, afgørende slag. Men vi er naturligvis også i dag drevne filmtilskuere, som hvad enten vi vil det eller ej er påvirkede af en lang tradition for, hvordan filmmusik "skal" perciperes og hvad den "skal" betyde - en tradition som den klassiske Hollywood-film bl.a. har været med til at forme.

Eisenstein så dog også selv en forbindelse mellem den "indre bevægelse" og et emotionelt indhold:

"I believe that this motion can also be linked with the emotional movement", siger han, og fortsætter:

*"The rising tremolo of the cellos in the scale of C minor clearly accompanies the increasing tense excitement as well as the increasing atmosphere of watching."*¹¹⁹

Eisler og Adornos læsning af *Alexander Nevskij*-sekvensen fokuserer mere på dette emotive betydningsindhold end på det strukturelle forhold mellem musik og billeder, og de har ikke mange rosende ord at sige om Prokofievs musik:

*"The piece was obviously intended to be completely subordinated to the picture, without any independent musical requirements."*¹²⁰

Eisenstein selv går dog heller ikke ram forbi:

*"He [Eisenstein] uses heavy artillery to shoot sparrows. The piece in question so completely follows the beaten tracks of good old cinema music that to speak of its 'structure' does not make sense. [...] The music is that of the old **Kinothek**, only the terminology is that of Kandinskys manifestoes."*¹²¹

Det kommer ikke som nogen overraskelse at Eisler og Adorno finder det stærkt skuffende, at musikken på dette sted mest af alt minder om den kliché-prægede standardfilmmusik, som størstedelen deres teoretiske projekt netop går ud på at tage afstand fra.

119Eisenstein (1969), s. 178.

120Adorno og Eisler (1994), s. 104.

121Adorno og Eisler (1994), s. 107.

Her nærmer vi os en af de mest centrale forskelle mellem Eisenstein og forfatterparret Eisler/Adorno, for det er de to sidstnævntes opfattelse at det kun er gennem en vis spændingsrelation medierne imellem, at de meningsfuldt kan relateres til hinanden, hvilket igen er forudsætningen for, at en overordnet mening kan opstå.

Eisler og Adorno formulerer dette synspunkt på følgende måde:

“Today the music imitates the play on the screen, the picture, and yet the greater the effort to assimilate the two media the more hopelessly they are split apart. The important task is to establish fruitful tensions between them. A proper dramaturgy, the unfolding of a general meaning, would sharply distinguish among pictures, words, and music, and for that very reason relate them meaningfully to one another.”¹²²

Det er dog vigtigt at understrege at de hermed mener, at eventuelle korrespondancer imellem musik og billede alene på det strukturelle plan ikke i **sig selv** er et udtryk for parallelitet. Tværtimod betoner de netop vigtigheden af en vis strukturel sammenhæng imellem medierne i filmen, altså **såfremt** relationen imellem dem **samtidigt** rummer en spændingsfyldt afstand.

Eisler og Adorno er dog knap så meddelsomme når det kommer til konkrete bud på, hvilke strukturelle aspekter de mener, det er sandsynligt, at musik og billeder kan have tilfælles. Noget af det nærmeste de kommer på at redegøre for deres tanker angående dette, er det sted i *Composing for the Films*, hvor de skriver følgende:

*“Picture and music, however indirectly or even antithetically, must correspond to each other. [...] Structural unity must be preserved even when the music is used as a contrast [...]. However, the unity of the two media is achieved indirectly; it does not consist in the identity between any elements, [...] they never coincide **per se**. If the concept of montage, so emphatically advocated by Eisenstein, has any justification, it is to be found in the relation between the picture and the music. From the aesthetic point of view, this relation is not one of similarity, but, as a rule, one of question and answer, affirmation and negation, appearance and essence. This is dictated by the divergence of the media in question and the specific nature of each.”¹²³*

122Adorno og Eisler (1994), s. 84.

123Adorno og Eisler (1994), s. 47.

Det de altså i særlig grad opponerer imod, er tilsyneladende at der i Eisensteins *Alexander Nevskij*-eksempel netop ingen sådan spænding eller afstand er imellem musikken og billederne. Tværtimod er der stor nærhed imellem medierne på begge planer; både på det strukturelle plan og på betydningsplanet.

Det står hermed klart at der er visse fællestræk imellem på den ene side Eisensteins, og på den anden side Eisler og Adornos respektive opfattelser, hvad angår strukturelle lighedspunkter mellem filmens auditive og visuelle elementer. Og hvis man skal opsummere, er Eisler og Adorno altså enige med Eisenstein i, at musik og billeder der kombineres i en film, uden problemer kan have nogle strukturelle aspekter tilfælles. De er også enige i, at disse aspekter udelukkende står i indirekte forbindelse med hinanden, og dermed ikke korresponderer umiddelbart - som i simple synæstetiske analogier, hvor eksempelvis et lys i en bestemt farve korresponderer til en bestemt tone, og dermed "[...] *consists precisely of the duplication of information across sensory modes*"¹²⁴, hvilket er Cooks definition på synæstesi.

Spørgsmålet er så, om Eisler og Adorno overhovedet mener, at bevægelse kan være et sådant indirekte strukturelt forbindelsesled imellem musik og billede.

De skriver bl.a. i deres gennemgang af Eisensteins *Alexander Nevskij*-analyse:

*"[...] [T]he identification of musical and picture rhythms is questionable, because in plastic arts the concept of rhythm is largely metaphorical. This becomes manifest in the present case: Eisenstein's graphs refer to single shots; not to the time relation between them."*¹²⁵

Det er altså snarere Eisensteins påstand om dels den "indre bevægelse" i det enkelte, nærmest fotografisk fikserede¹²⁶ filmbillede, og dels at dette filmbillede kan læses i en specifik retning og i en bestemt rytme, som svarer til musikkens, som er til debat her, mere end det fra Eisler og Adornos side er en afvisning af bevægelse som et legitimt middel til at opnå strukturel sammenhæng mellem medierne i det hele taget.

Selvom det hos Eisler og Adorno generelt er sparsomt med præcise bud på hvorledes

124Cook (1998), s. 42.

125Adorno og Eisler (1994), s. 104.

126Som jeg også tidligere har været inde på, så var der næsten ingen bevægelse i de omhyggeligt komponerede billeder i sekvenser fra *Alexander Nevskij*, og de havde derfor en tendens til at virke som netop fikserede, fotografiske enkeltbilleder uden bevægelse - i den traditionelle semantiske betydning af ordet; som noget eller nogen der bevæger sig.

”*structural unity*” mellem musik og billeder mere konkret kan opnås, så findes der dog i *Composing for the Films* en uddybning af Eisler og Adornos syn på netop bevægelse:

*”The function of music, however, is not to ‘express’ this movement - here Eisenstein commits an error [...] - but to release, or more accurately, to justify movement. [...] Its aesthetic effect is that of a stimulus of motion, not a reduplication of motion. In the same way, good ballet music, for instance Stravinsky’s, does not express the feelings of the dancers and does not aim at any identity with them, but only summons them to dance. Thus, the relation between music and pictures is antithetic at the very moment when the deepest unity is achieved.”*¹²⁷

De implikationer der anes i det ovenstående citat, er først og fremmest at Eisler og Adorno tilsyneladende ser motivationen for bevægelse komme fra musikken og ikke fra billederne, hvilket nærmest er det omvendte af hvad der er tilfældet hos Eisenstein. I *Alexander Nevskij*-sekvensen udtrykker musikken jo netop den plastiske ”bevægelse” som, ifølge Eisenstein, allerede findes i henholdsvis billederne og musikken på forhånd. Motivationen for bevægelsen ligger dermed i den abstrakte kategori som er forbindelsesleddet imellem dem. Eisenstein lader dermed de to medier udtrykke det samme, hvilket Eisler og Adorno da også beskyldte ham for. Her ender vi således igen ved diskussionen om parallelitet overfor kontrapunkt.

I bund og grund handler problemet om hvad der overhovedet kan siges at være kommensurabelt ved musik og billeder. Eisler og Adorno taler et sted om ”*the insurmountable heterogeneity*”¹²⁸ mellem billeder, ord og musik i film, mens Eisenstein mener at ”[...] *the movement lying at the base of both the structural law of the given piece of music and the structural law of the given pictorial representation*”¹²⁹ kan være kommensurable. Han understreger dog at musik og billeder ikke kan være kommensurable ”[...] *through narrowly ‘representational’ elements*”¹³⁰.

Man kan undres over, at Eisler og Adorno er fortalere for, at der skal være en vis strukturel enhed imellem musik og billeder samtidig med at de fremhæver disses uoverstigelige heterogenitet.

Men, som også Cook er inde på, er det jo netop kun når der er et fælles berøringspunkt

127Adorno og Eisler (1994), s. 52.

128Adorno og Eisler (1994), s. 50.

129Eisenstein (1969), s. 164.

130Eisenstein (1969), s. 163

imellem medierne - hvad enten det så er abstrakt eller konkret - at meningsfuld betydning kan opstå ud fra deres samspil. Kombinationen af noget bestemt musik sat sammen med nogle bestemte billeder skal så at sige være begrundet og give en eller anden form for begribelig mening, ellers vil deres sammenbragte eksistens umiddelbart forekomme absurd. Hvis der overhovedet ingen formidling synes at være mellem medierne er der desuden tale om en sammenstilling og ikke en metafor, for i en metafor skal der netop kunne foregå en overførsel af betydning imellem dens bestanddele, hvilket der kun kan, hvis de så at sige har et fælles skæringspunkt. Som jeg ser det, er det netop det som Eisler og Adorno har i tankerne, når de taler om at *"structural unity must be preserved even when the music is used as a contrast"*.

Essensen af Eisler og Adornos syn på relationen mellem musik og billede er altså groft sagt, at før der kan være en forskel, må der være en lighed. Eller som Nicholas Cook med eksemplarisk klarhed udtrykker det:

*"The point, however, is that it is only by virtue of what is 'commensurable' - that is, enabling similarity - that signification can be drawn out of heterogeneity, and only by virtue of the 'divergence' of media that there is anything for the similarity to enable."*¹³¹

I tilfældet Eisenstein kan man groft sagt sige det modsatte: at før der kan være en lighed (fx "indre bevægelse" eller "emotionel bevægelse"), må der være en forskel (de to mediers forskellige specificitet).

Opsummering af diskussionen

Hele den diskussion der har været i filmmusikteorien om, hvor Eisenstein placerer sig i forhold til de noget fortæskede begreber parallelitet og kontrapunkt i nogen grad har overskygget det, som er hans egentlige fortjeneste og værdifulde bidrag til filmmusikteorien, nemlig at han dels - gennem sit udvidede montagebegreb - var den første teoretiker der anerkendte filmens egenart som et sammensat medie, og dels at han var den første til at teoretisere over, hvilke strukturelle principper - i musik såvel som i billeder - filmen kan organisere relationen imellem disse medialiteter efter.

Til gengæld består styrken i Eisler og Adornos teoretiske argumentation først og fremmest i deres kritik af den klassiske Hollywood-film, herunder deres påpegning af de

¹³¹Cook (1998), s. 81.

standardiseringstendenser i filmmusikken som obstruerer en mere åben betydningsdannelse i relationen mellem filmens medier. Men som jeg ser det, består deres relevans i denne opgaves perspektiv primært i deres forsøg på at artikulere, at forholdet mellem kontraster og ligheder i medierelation ikke er et enten-eller, men snarere et både-og. På den måde kan man sige at de åbner op for, at man kan se forskellige grader af forskelle og ligheder imellem medierne i et multimedie, og at ligheder og kontraster kan være samtidigt forekommende, som fx når der er strukturel lighed, men betydningsmæssig kontrast.

Som vi skal se i det følgende afsnit, har også Nicholas Cook bl.a. lagt sådanne distinktioner imellem kontraster og ligheder til grund for sin metafor-baserede analysemodel.

Nicholas Cook

Den engelsk-græske teoretiker og musikforsker Nicholas Cook (1950-) har med sin bog *Analysing Musical Multimedia* haft det overordnede sigte at finde en måde, hvorpå man kan analysere multimedier, som musik er en del af, uden at anlægge et hierarkisk eller hegemonisk syn på de enkelte medialiteters bidrag til multimediet, eller sagt på en anden måde; uden at én medialitet får forrang frem for en anden i den proces, som konstruerer den multimediebetødning.

I stedet er det Cook udgangspunkt, at de respektive medialiteter i det musikalske multimedieprodukt alle bidrager **ligeværdigt** til betydningdannelsen, og at denne betydningdannelse i øvrigt sker metaforisk og gennem medialiteternes **interaktion**.

Bogen *Analysing Musical Multimedia* er i sin undersøgelse af den betydningdannelse der sker i perceptionen af et multimedieprodukt, noget af en eklektisk *tour de force* der inddrager teorier fra en række fagområder, bl.a. fra lingvistikken og den kognitive psykologi, som Cook forener med musikvidenskabelige betragtninger.

Det musikalske multimedie

Cook arbejder med en meget bred definition af, hvad et musikalsk multimedie er. Det er selvfølgelig indlysende at kalde fiktionsfilm og musikvideoer for musikalske multimedier, men Cook regner eksempelvis også en sang (som kobler musik og ord) eller sågar et pladecover (som kobler musik med et billede) for et musikalsk multimedie. Hører vi i det hele taget nogensinde musik alene - det vil sige uden programnoter, introduktioner med mere - spørger han retorisk et sted i bogen.¹³² Og det er netop det som er en af hans hovedteser; at musik konstant indgår i en relation til andre medier, hvoraf ord og billeder (hvad enten de er levende som i filmen eller statiske som på pladecoveret) er de vigtigste.¹³³

Hovedbetragtningen er at et musikalsk multimedie er en diskurs, altså en kommunikativ meddelelse eller "tekst" med en afsender og en modtager. I og med at musik indgår som en del af denne kommunikationsproces, ligger der selvfølgelig et behov for at afgrænse og definere, hvad musik i **sig selv** kan betyde, og dermed kan kommunikere, før man kan nærme sig en forståelse af, hvilken betydning musik kan bidrage med i den samlede multimediebetødning. Cook inddrager sig da også i bogen på en diskussion af

¹³²Cook (1998), s. 91.

¹³³I princippet kan alle diskursive udtryksformer betragtes som et medie. Eksempelvis kan dans, netop på grund af sin kropsligt kommunikative karakter, derfor også opfattes som et medie.

begrebet musikalsk betydning; en diskussion som har rødder tilbage til den legendariske pennefejde mellem de to grupper af henholdsvis "absolutister" og "referentialister" i den sidste halvdel af 1800-tallet. De to grupperinger i denne forbitrede musikæstetiske strid var på den ene side "absolutisterne", Johannes Brahms og hans tilhængere, hvoraf den østrigske æstetikprofessor Eduard Hanslick var den mest fremtrædende. Brahms' tilhængere, med Hanslick i spidsen, forsvarede indædt den absolutte musik som de fandt ude af stand til at udtrykke andet indhold end sig selv. Som Hanslick udtrykte det i en legendarisk vending fra sit musikæstetiske hovedværk *Vom Musikalisch-Schönen* (1854): "*Der Inhalt der Musik sind tönen bewegte Formen*".¹³⁴

På den anden side i striden stod "referentialisterne", hvoraf de betydeligste var Richard Wagner og Franz Liszt, som lige så indædt forsvarede programmusikken og dens evne til at udtrykke indhold og referere til idéer, der så at sige ligger uden for musikken selv. Grundessensen af hele denne musikæstetiske diskussion er altså det helt fundamentale spørgsmål om hvad musik er, og hvad den kan udtrykke.

I første omgang undgår Cook dog behændigt at gå ind i hele denne diskussions implikationer ved i stedet at betone det kontekstuelle forhold imellem musikken og de øvrige medier i relationen:

*"[I]nstead of talking about meaning as something that music **has**, we should be talking about it as something the music **does** (and has done to it) within a given context."*¹³⁵

Heri ligger kimen til Cooks kongstanke; nemlig at dannelsen betydning i et multimedie sker ved **interaktion** mellem medierne, for ifølge Cook hører interaktionen med til selve definitionen på et multimedie. Hans multimediedefinition lyder nemlig således:

Et multimedie er "*[...] the perceived interaction of media*".¹³⁶

I et filmisk multimedie vil det dermed sige, at musikken "gør noget" ved billederne; "tilbyder" dem så at sige betydning. Men i samme proces "gør" billederne ligeledes noget ved musikken. Som Cook skriver:

134Eller som det hedder i engelsk oversættelse: "*The content of music is tonally moving forms*". Hanslick (1986), s. 29.

135Cook (1998), s. 9.

136Cook (1998), s. 33.

*"If the music gives meaning to the images, then equally the images give meaning to the music."*¹³⁷

Der er altså tale om en slags dobbelt forankrings-proces, for nu at bruge Roland Barthes' term forankring, der stammer fra hans semiologiske analyse af et reklamebillede¹³⁸, hvori han beskriver, hvorledes nogle af de konnotationer som billedet er behæftet med, forankrer sig i reklametekstens ord - og omvendt. Med andre ord viser Barthes, hvordan ordene netop er med til at styre, hvilke af billedets konnotationer der aktiveres, samtidigt med at billedet påvirker ordene, så kun visse aspekter af deres semantiske betydning træder i funktion i den samlede betydningsdannelse.

Synæstesi og "quasi-synæstesi"

Som et startpunkt for undersøgelsen af sin tese om den gensidige interaktion i betydningskonstruktionen, gennemgår Cook nogle eksempler på synæstetiske forbindelser (primært relationer imellem musik og farver) i musikalske værker fra musikhistorien, bl.a. Scriabins *Prometheus* og Schönbergs *Die glückliche Hand*. Jeg har allerede i opgavens foregående afsnit (se s. 57) været inde på sådanne synæstetiske relationer i forbindelse med Eisenstein, hvis idéer om musikkens og billedets forhold til hinanden Cook netop ser som en form for synæstesi.

Det Cook når frem til, er at der findes to typer af synæstetiske relationer. Den første er den simpleste - Cook bruger selv betegnelsen *low-level-synæstesi* - og består i en direkte korrespondance imellem eksempelvis musik og farve. Det er denne type synæstesi man kan finde i Scriabins *Prometheus* (se note s. 57n.). I den anden type af synæstetiske relationer forbindes musik og farve ikke direkte, men derimod gennem deres respektive forhold til noget tredje - som eksempelvis kan være et symbolsk indhold af en slags. Til denne sidstnævnte type hører, ifølge Cook, relationen imellem musik og farve i Schönbergs *Die glückliche Hand*, men også Kandinskys *Der gelbe Klang*¹³⁹ falder indenfor denne kategori:

*"Schoenberg and Kandinsky saw colour and sound as related to one another not directly, but through their common association with transcendent spiritual or emotional values."*¹⁴⁰

137Cook (1998), s. 8.

138Billedets retorik i Fausing og Larsen (1998). Oprindeligt på fransk i *Communications 4*, 1964.

139Musikken til *Der gelbe Klang* eksisterer ikke mere, men gik tabt under den russiske revolution. Se note i Cook (1998), s. 45.

140Cook (1998), s. 55.

Det er Cooks antagelse, at denne sidste af disse typer af synæstetiske relationer er en slags forløber for den type intermedielle relationer, der forekommer i multimedier.

Cook forsøger, som led i sin videre argumentation, at vise at vi ofte opfatter ting "quasi-synæstetisk", som når vi eksempelvis opfatter lyden af en fløjte som "lysere" end en tubas "mørkere" lyd, eller når vi typisk opfatter tubaens lyd som "større" (men ikke nødvendigvis kraftigere) end fløjtens. Med andre ord forstår vi altså fløjten og tubaen ud fra nogle overordnede idéer om lysstyrke og størrelse. Som Cook skriver:

"[...] [B]rightness and size are the two most general, most robust examples of such cross-sensory correspondence [...]"¹⁴¹

Han refererer desuden til et eksempel som han mener er et lignende udtryk for den "quasi-synæstetiske" mekanisme:

Gestaltpsykologen Wolfgang Köhler bad i et eksperiment en gruppe mennesker forbinde to nonsens-ord - "maluma" og "takete" - med to geometriske figurer, henholdsvis en rund og en kantet. I dette eksperiment viste det sig, at langt de fleste af de mennesker som deltog i forsøget, forbandt "maluma" med den runde figur og "takete" med den kantede. Med andre ord var der altså i dette forsøg nogle egenskaber ved ordene "maluma" og "takete" (muligvis de bløde konsonanter "m" og "l" overfor de hårde som "t" og "k") som blev koblet til de geometriske figurers egenskaber ("rund" og "kantet").

Det er netop denne overførsel af egenskaber imellem to ting af vidt forskellig specificitet der interesserer Cook, idet han mener, at det er denne slags konceptuelle mekanismer, som ligger til grund for vores perception, når vi eksempelvis ser en film.

Selvom Cook ser synæstetiske og "quasi-synæstetiske" relationer som en forløber for den type mere komplekse relationer, som findes imellem de enkelte medier i et multimedie, så er der dog en vigtig forskel imellem det som sker i den synæstetiske perception, og det som sker i perceptionen af et multimedie. For hvor synæstesi netop er karakteriseret ved at der skal være visse ligheder imellem to tings egenskaber; noget som de kan have tilfælles, er multimediet derimod karakteristisk ved, mener Cook, at det er forskellene imellem to (eller flere) medier, der skaber betingelsen for, at en overførsel af egenskaber

¹⁴¹Cook (1998), s. 75. Han referer dog her til Lawrence E. Marks i *Unity of the Senses. Interrelations among the Modalities* (1978).

imellem dem kan ske. I en synæstetisk relation sker der netop ingen **gensidig** overførsel af egenskaber. Omvendt skal der dog - som jeg også tidligere har været inde på i forbindelse med diskussionen om Eisensteins syn på forholdet mellem musik og billeder sat overfor Eisler og Adornos - være et fælles berøringspunkt, eventuelt i form af nogle strukturelle lighedspunkter, som sikrer at en overførsel kan finde sted, så der ikke blot er tale om en banal sammenstilling. Hertil siger Cook:

*"Whereas synaesthesia is predicated on similarity, then, multimedia is predicated on difference [...]. But, as Eisenstein pointed out in relation to film music, multimedia is not predicated **just** on difference."*¹⁴²

Det er dette komplekse felt af forskelle og ligheder imellem mediekomponenterne og deres interaktion, som Cook med sin metafor-model vil gøre et forsøg på at strukturere og sætte i system.

Marshall og Cohens metafor-model

Inden Cook når frem til at konstruere sin metafor-model, gør han i første omgang et forsøg på at udkrystallisere de essentielle mekanismer i den overførsel af egenskaber, som finder sted i interaktionen imellem medierne. I denne proces refererer han først og fremmest til et empirisk eksperiment foretaget af Sandra K. Marshall og Annabel J. Cohen.¹⁴³ Forsøget gik ud på, at en gruppe forsøgspersoner så en to minutter lang abstrakt animationsfilm fra 1940'erne, hvori tre geometriske figurer, en stor trekant, en lille trekant og en lille cirkel, bevægede sig rundt i et rektangulært rum. Den lille animationsfilm blev spillet for testpersonerne både med og uden musik. Musikken bestod af to forskellige meget simple musikstykker, som de i forsøget kaldte for henholdsvis "adagio" og "allegro", og filmen blev således afspillet en gang med hvert musikstykke. Testpersonerne skulle desuden høre musikken alene, altså uden filmen. Til at udlede resultaterne af testpersonernes respons, brugte Marshall og Cohen en såkaldt semantisk differentiering-teknik¹⁴⁴, hvor personerne skulle vurdere de tre "aktører" i filmen, det vil sige de tre geometriske figurer, i forhold til nogle nærmere fastlagte kategorier (*evaluation*, *potency* og *activity*) som hver rummede fire modsætningspar, fx *good-bad* (kategorien *evaluation*), *strong-weak* (kategorien

142Cook (1998), s. 56.

143 Beskrevet i artiklen *Effects of Musical Soundtracks on Attitudes toward Animated Geometric Figures* i *Music Perception* (1988).

144Denne metode minder om Philip Taggs empiriske undersøgelser, bortset fra at testpersonerne ikke associerer frit, som hos Tagg, men derimod bundet til disse på forhånd fastlagte modsætningspar. Se Have (2008), s. 120.

potency) og *calm-agitated* (kategorien *activity*). Recipienterne skulle så vurdere figurerne og musikken ud fra disse modsætningspar i et spørgeskema.

Resultatet af undersøgelsen viste, at testpersonernes opfattelse af de geometriske figurer, som man ville kunne forvente, blev influeret af musikken. Mange opfattede fx den store trekant som aggressiv overfor de to små figurer.

Det overraskende ved resultatet af Marshall og Cohens forsøg var dog ifølge Cook særligt to ting. For det første:

*"[...] [T]he music that received the higher evaluative rating by itself received the lower evaluation when heard with the film."*¹⁴⁵

Der sker altså også noget med opfattelsen af musikken, når den kombineres med billederne. Det er ikke kun billederne, som påvirkes af musikken.

Den anden bemærkelsesværdige ting var, at musikken i kombination med billederne syntes at overføre forskellige af sine egenskaber på forskellige af de geometriske figurer. Som Cook udlægger det:

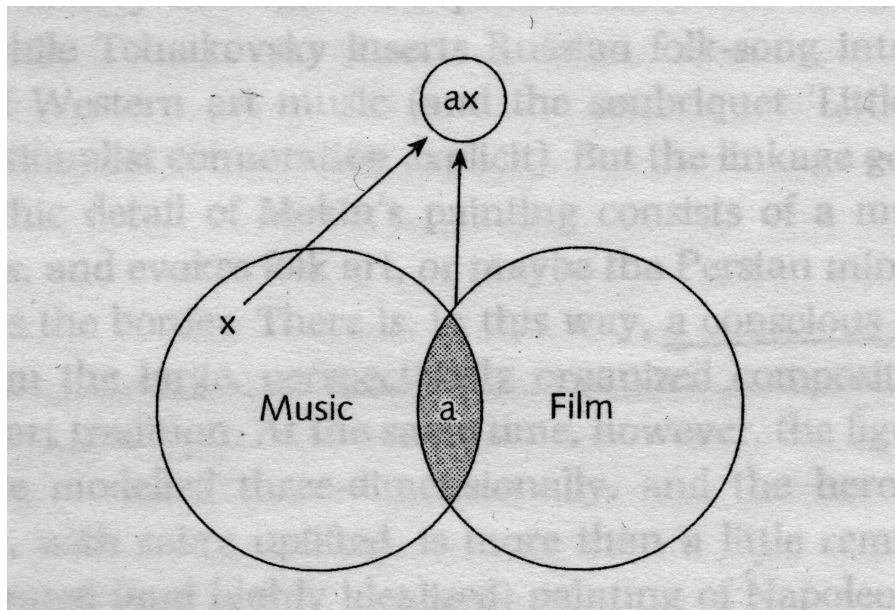
*"[T]he music affected the various 'characters' in contrary ways; the music that resulted in higher activity ratings for the large triangle and circle resulted in a lower activity rating for the small triangle, and vice versa."*¹⁴⁶

Der skete altså et "match" imellem musikken og figurerne som var forskelligt for hver enkelt af dem. Dette afviger fra den formodning man kunne have om, at den samlede opfattelse af de egenskaber som henholdsvis musikken og billederne bidrager med, ville resultere i et mere gennemsnitligt og generelt miks imellem musikken og "karaktererne". Men i stedet viste forsøget, at visse egenskaber ved musikken så at sige netop hæfter sig på visse egenskaber ved en bestemt figur - og omvendt.

På denne baggrund udledte Marshall og Cohen ud fra resultaterne af deres forsøg en model for, hvordan de mener denne overførsel af egenskaber i skematisk form foregår.

145Cook (1998), s. 68.

146Ibid.



Marshall og Cohen forklarer modellen således:

"[I]f the music through structural similarity directs attention to feature "a" of the film and provides information about connotation "x", then connotation "x" may become associated with feature "a"."¹⁴⁷

Med andre ord kan musikken forårsage konnotative associationer (x) som tilskrives de strukturelle ligheder imellem musik og film (a).

Det er en vigtig pointe at der netop skal være en strukturel lighed imellem film og musik, førend de dertil respektivt tilknyttede egenskaber populært sagt kan komme i spil, og stilles til rådighed for, at en overførsel af disse egenskaber - nogle få eller alle - kan foregå imellem dem, eller som Cook udlægger det:

*"[I]f the respective attributes of the two media intersect [...] then some or all of the remaining attributes of the one becomes available as attributes of the other."*¹⁴⁸

Det er denne relativt simple model for hvordan en overførsel af egenskaber imellem medialiteterne i et multimedie sker, Cook bruger som sin rammeforståelse af den grundlæggende betydningskabende struktur i multimediet, som han mener er metaforen.

¹⁴⁷Marshall og Cohen i Cook (1998), s. 69.

¹⁴⁸Cook (1998), s. 69.

Lakoff og Johnsons metaforiske projektion

Efter således at have fået defineret de basale mekanismer som kendetegner den overførsel af egenskaber, som sker imellem to medialiteter der kombineres, vender Cook blikket mod lingvisten George Lakoffs og filosofen Mark Johnsons undersøgelser af ganske almindelige hverdagsproglige metaforer i deres bog *Metaphors We Live By*¹⁴⁹ fra 1980.

I deres på mange måder indflydelsesrige bog hævder de to forfattere, at metaforen er et grundlæggende udtryk for den måde, vi forstår verden på. Metaforen er altså i deres øjne noget helt andet og mere end blot en forskønnende sproglig-retorisk figur; den er derimod en måde, hvorpå vi som individer strukturerer vores erfaringer og handlinger. Selve vores begrebssystem, ja selv vores tankeprocesser, er ifølge Lakoff og Johnson metaforisk strukturerede.

Den grundlæggende strukturerende mekanisme i metaforen er, at vi ved hjælp af den konceptualiserer - altså danner os en forestilling om - én ting ved hjælp af en anden. Som Lakoff og Johnson skriver:

*"Metaforens væsentligste egenskab er at den lader os forstå og opleve én slags ting ved hjælp af en anden."*¹⁵⁰

Denne konceptualiseringsmekanisme, altså at vi forstår ét domæne (én ting) på baggrund af vores erfaringer med et andet domæne, kalder Lakoff og Johnson også for **metaforisk projektion** (*cross-domain mapping*).

Det ene af de to domæner som indgår i denne metaforiske projektionsproces benævner Lakoff og Johnson dens *target-domain*. Det har ofte en abstrakt karakter. Det andet domæne som indgår i processen, kalder de for dens *source-domain*. Dette sidstnævnte domæne har ofte en mere konkret karakter og kan fx have med vores erfaringsbaserede fysiske og kropslige opfattelse af rumlige forhold som op og ned at gøre. Det er fx sådanne kropslige erfaringer der ligger bag, når vi med hverdagsproglige metaforer taler om, at vi "føle os opløftede" eller "falder i søvn".¹⁵¹ I det sidstnævnte eksempel er "falde" metaforens *source-domain* og "søvn" dens *target-domain*.

Hverdagsproglige metaforer som disse er dog så integrerede i vores almindelige

¹⁴⁹Som i dansk oversættelse hedder *Hverdagens metaforer* (2002).

¹⁵⁰Lakoff og Johnson (2002), s. 15.

¹⁵¹Have (2008), s. 71.

sprogbrug at vi ikke længere lægger mærke til, at det er metaforer vi benytter os af, når vi eksempelvis siger, at vi føler os i ”**topform**” eller er ”**nedsunkne** i mismod”.

Vores hverdagsprog er altså fyldt med metaforer. Når vi fx om det at diskutere siger, at påstande kan **forsvares**, at synspunkter **angribes**, kritik **rammer plet** og argumenter **skydes i sænk**, så kan alle disse metaforer siges at høre ind under det, som Lakoff og Johnson kalder en begrebsmetafor - her den overordnede begrebsmetafor DISKUSSION ER KRIG. Om disse begrebsmetaforer siger de endvidere:

*”Det er vigtigt at forstå at vi ikke bare **taler** om diskussioner som om de var krige. Vi kan faktisk vinde eller tabe en diskussion. [...] Forstået således er DISKUSSION ER KRIG en metafor vi lever efter i vores kultur; den strukturerer de handlinger vi udfører når vi diskuterer.”¹⁵²*

Ifølge Lakoff og Johnson påvirker sprogets metaforer således vores handlinger og strukturerer vores erfaringer med omverden. Den sproglige metafor bliver dermed et bindeled imellem den verden der omgiver os, vores kropslige erfaringer med denne verden og den måde vi kognitivt bearbejder disse erfaringer på.

Konsistente og kohærente metaforer

Inden vi når så langt som til Cooks metafor-model, er det nødvendigt at dvæle lidt ved Lakoff og Johnsons distinktion imellem kohærente og konsistente metaforer, da denne distinktion spiller en betydelig rolle for opbygningen af Cooks model.

Det er Lakoff og Johnsons påstand at almindelige hverdagsproglige metaforer frem for at være vilkårlige hænger sammen i systemer, der kan organiseres under de såkaldt overordnede begrebsmetaforer, som vi så det i det foregående afsnit, hvor en række metaforer om det at diskutere hørte ind under begrebsmetaforen DISKUSSION ER KRIG. På samme måde kan en række metaforer om parholdet organiseres som underordnede kategorier til begrebsmetaforen KÆRLIGHEDEN ER EN REJSE. Vi siger fx at vores forhold er **gået i stå**, at vores ægteskab er **forlist**, at vi er **kørt af sporet** og at vi må **gå hver vores vej**.¹⁵³

Disse forskellige metaforer som vi i daglig tale bruger om vores kærlighedsforhold, er altså alle udtryk for en mere grundlæggende rejse-metafor, men de er samtidigt udtryk for

¹⁵²Lakoff og Johnson (2002), s. 14.

¹⁵³Lakoff og Johnsons eksempler. Lakoff og Johnson (2002), s. 57.

varierende måder man kan foretage en rejse på. I de ovenstående eksempler er både bilrejsen (gået i stå), sørejsen (forlist), togrejsen (kørt af sporet) og fodrejsen (gå hver sin vej) repræsenteret. Alligevel passer de alle uden problemer ind under den overordnede kategori KÆRLIGHEDEN ER EN REJSE.

Man kan sige at disse underkategorier til rejse-metaforen stemmer overens. De "passer" med andre ord sammen og er dermed **kohærente**. Men da de som Lakoff og Johnson påviser er udtryk for forskellige rejsemåder, er de ikke også **konsistente**, hvilket vil sige at de netop ikke er logisk og modsigelsesfrit sammenhængende.

Lakoff og Johnsons giver i *Hverdagens metaforer* dog også et - ganske vist noget kompliceret - eksempel på en konsistent begrebsmetafor. Den er kompliceret fordi den drejer sig om, hvordan vi via vores metaforer opfatter tiden som abstrakt begreb.

Udgangspunktet er at man kan iagttage en tilsyneladende modstrid imellem to forskellige måder at opfatte tiden på. Som Lakoff og Johnson giver eksempler på, er fremtiden i den ene opfattelse foran os, og fortiden bagved. Dette kan man se i de to følgende eksempler på tids-metaforer:

Det ene lyder: *"I ugerne foran os... (fremtid)"*.

Og det andet lyder: *"Det er alt sammen bag os nu. (fortid)"*.¹⁵⁴

I den anden opfattelse af tiden er fremtiden til gengæld bagved og fortiden foran, hvilket forfatterne ligeledes giver to eksempler på:

Det første lyder: *"I de følgende uger... (fremtid)"*.

Og det næste lyder: *"I de forudgående uger... (fortid)"*.¹⁵⁵

Dette virker umiddelbart modstridende og ulogisk, men giver dog alligevel mening, hvis man, som Lakoff og Johnson foreslår, betragter disse tids-metaforer som hørende ind under den overordnede, strukturerende begrebsmetafor TIDEN ER EN GENSTAND I BEVÆGELSE. Ved at betragte tiden som en genstand, får den dermed ifølge Lakoff og Johnson en forside-bagside-orientering i forhold til os, og da ting i bevægelse som regel vender, så forsiden er i bevægelsesretningen, kan vi sige at vi således vender med front mod fremtiden (som bevæger sig imod os), og står med bagsiden til fortiden (som er bag os, og som bevæger sig længere og længere væk fra os).

Om de sidste to af de fire ovenstående eksempler på tids-metaforer skriver Lakoff og Johnson forklarende:

¹⁵⁴Lakoff og Johnson (2002), s. 53.

¹⁵⁵Ibid.

*"Mens udtryk som **foran os** og **jeg ser frem til** orienterer tid i forhold til mennesker, orienterer udtryk som **gå forud for** og **følge** tidspunkter i forhold til hinanden."*¹⁵⁶

Og de fortsætter:

*"Fordi fremtidige tider vender imod os, er de tider som følger efter dem, længere væk i fremtiden, og alle fremtidige tider følger efter nutiden. Det er forklaringen på at **ugerne der følger** er det samme som **ugerne foran os**."*¹⁵⁷

På den måde mener Lakoff og Johnson at have vist at TIDEN ER EN GENSTAND I BEVÆGELSE er en logisk sammenhængende, modsigelsesfri og dermed konsistent metafor.

Hvorledes det nærmere bestemt er at Cook lægger denne distinktion imellem kohærente og konsistente metaforer til grund for sin analysemodel, vil jeg uddybe det følgende afsnit, hvor jeg vil gennemgå modellen i detaljer.

Cooks metafor-model

Som jeg har været inde på tidligere i denne opgave, var det Eisensteins såvel som Eisler og Adornos projekt at undersøge relationen imellem to af filmens primære medialiteter; musikken og billederne. Man kan dog hævde at Eisenstein og Eisler/Adorno hovedsageligt har været optagne af at finde frem til en entydig og universel forklaringsmodel for musik-billede-relationen, snarere end at udforske og sondere imellem de forskelle og ligheder der indbyrdes kan være imellem medialiteterne i denne relation. Dette findes der efter min opfattelse delvist en filmhistorisk forklaring på. For som jeg tidligere har nævnt, mener jeg at relationerne imellem medialiteter er blevet væsentligt mere komplekse med den moderne og postmoderne films fremkomst, hvorved også behovet for en forklaringsmodel som kan rumme den moderne og postmoderne films ofte høje grad af kompleksitet i den intermedielle relation er opstået.

Selvom Cooks bestræbelser på visse måder kan ses som værende i forlængelse af Eisensteins og Eisler/Adornos, i og med at også han er optaget af at undersøge beskaffenheden af disse intermedielle relationers natur, har hans teoretiske omdrejningspunkt i modsætning til Eisensteins og Eisler/Adornos et mindre snævert sigte,

¹⁵⁶Op.cit., s. 55.

¹⁵⁷Ibid.

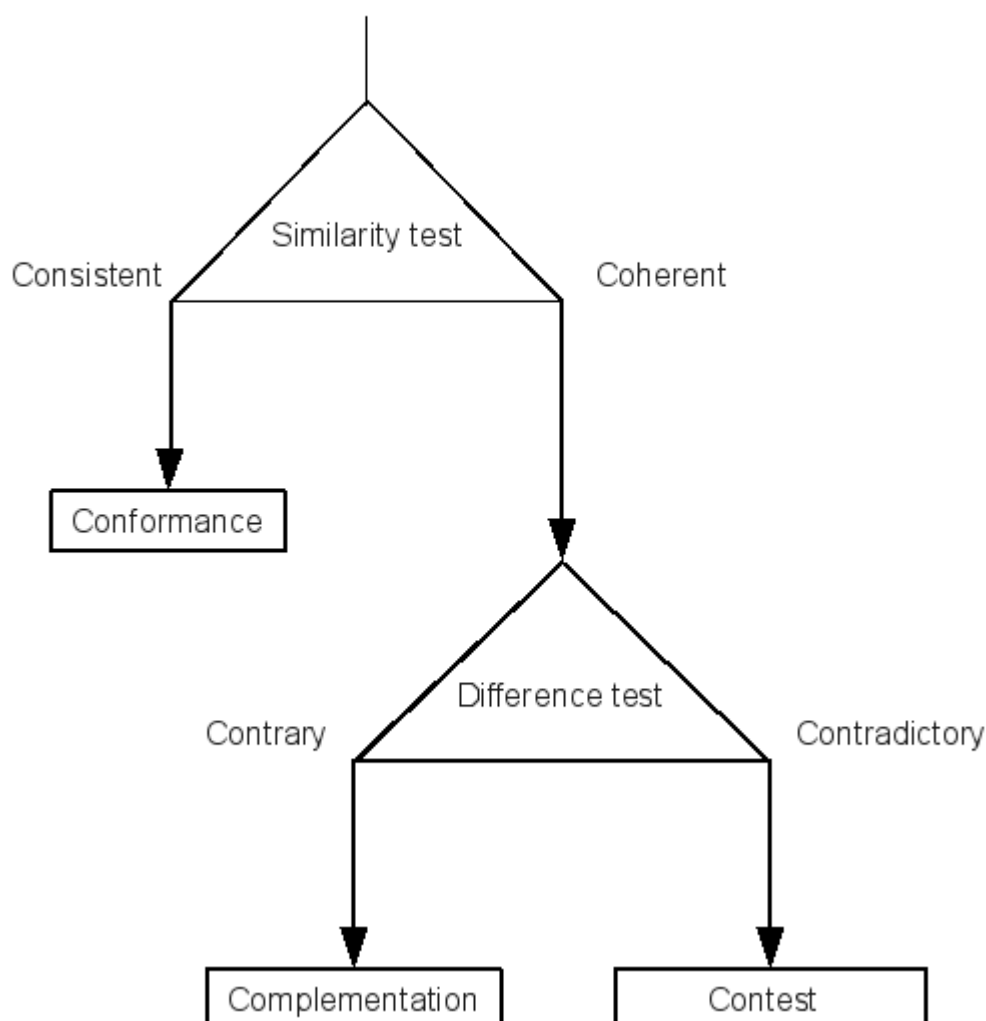
for Cooks model er ikke udelukkende møntet på relationen imellem musik og billede, men kan i princippet anvendes til alle typer multimedie relationer, idet han har tilstræbt at konstruere en så tilpas rummelig model, at den kan bruges som analyseskabelon til mange forskellige former for multimedier, ikke blot film (alle tænkelige typer og genrer af film), men også musikvideoer, operaer, sange, pladecovere med mere.

Cooks hovedtese er at musik i multimedie-sammenhænge ikke bare kommunikerer en betydning, men tager aktivt del i selve konstruktionen af denne betydning,¹⁵⁸ og hans metaforbaserede model er et forsøg på at strukturere og differentiere imellem de forskellige grader af indbyrdes forskelle og ligheder der kan forekomme imellem to former for medialiteter, fordi han mener at beskaffenheden af disse forskelle og ligheder siger noget om hvor aktivt det enkelte medie deltager i den multimedie betydnings emergens. For overskuelighedens skyld og som grundlag for forståelse af det følgende, vil det på nuværende tidspunkt være opportunt at se lidt nærmere på Cooks model. Denne gengives nedenfor:

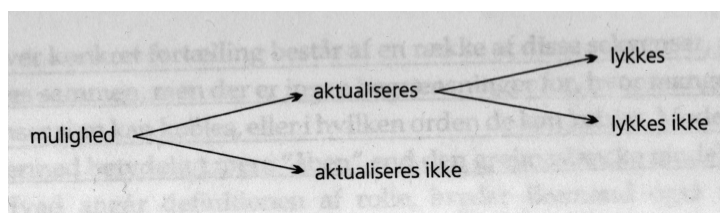
158Cook (1998), s. 261.

Nicolas Cooks model over relationer imellem medierne

(Gengivet efter Cook (1998), s. 99)



Den overordnede struktur i Cooks model er bygget op med tydelig inspiration fra den franske litteraturteoretiker Claude Bremonds såkaldt "elementære sekvens", som er en narrativ, semiotisk model for, hvordan en fortælling kan udvikle sig:



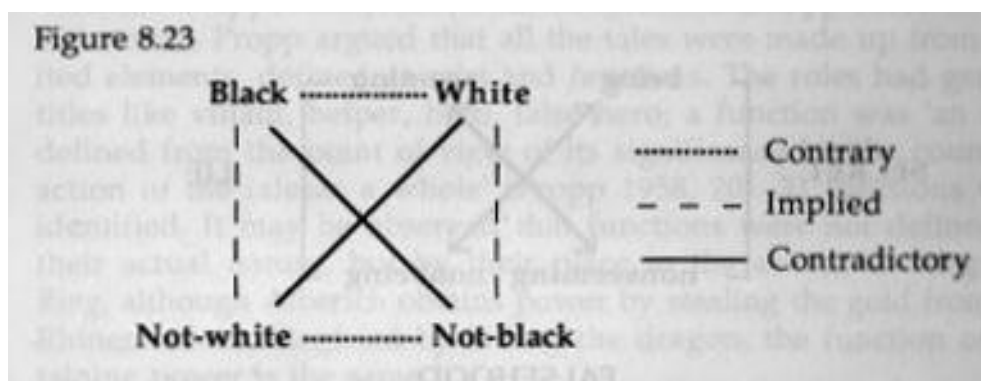
Bremonds model går i al sin enkelhed ud på at en mulighed enten kan aktualiseres eller ikke aktualiseres. Hvis den aktualiseres, medfører det to nye muligheder som enten vil

lykkes eller ikke lykkes. Et eksempel kan være: En studerende vil gerne vil bestå sin afsluttende eksamen, som er en bedømmelse af en større, skriftlig opgave (mulighed). Hun kan derfor vælge at skrive opgaven (aktualisering) eller lade være med at skrive den (ikke aktualisering). Vælger hun ikke at skrive den, ophører muligheden der. Vælger hun derimod at skrive opgaven og gå op til eksamen, medfører det to nye muligheder, idet hun så enten vil bestå eksamen (lykkes) eller ikke bestå eksamen (lykkes ikke). I princippet kan der kobles et uendeligt antal flere muligheder på. I eksemplet fra før kan den studerende, hvis hun bestod eksamen, eksempelvis efterfølgende enten få et job eller ikke få et job - og så videre.

På samme måde fungerer Cooks model: En relation imellem medierne i et multimedie kan enten være konsistent eller kohærent (jævnfør Lakoff og Johnsons føromtalt distinktion imellem konsistente og kohærente metaforer). Hvis der er konsistens i relationen, benævner Cook den pågældende type relation med termen *conformance*, som samtidigt er et endepunkt for den "gren" af modellen. Hvis relationen derimod er kohærent, opstår to nye muligheder, idet relationen så enten kan være kontrær eller kontradiktorisk. Hvis relationen er kontrær, bruger Cook termen *complementation* om den, men hvis den intermedielle relation i stedet er kontradiktorisk, har vi ifølge Cook at gøre med en relation af typen *contest*.

Cook mener altså at der grundlæggende kun findes tre typer - Cook kalder dem *basic models* - af multimedie relationer: *conformance*, *complementation* og *contest*. For at vide hvilken af disse tre typekategorier en given multimedierelation tilhører, er det ifølge Cook nødvendigt først at "teste" forholdet mellem medierne ved hjælp af en minutiøs granskning af deres respektive strukturelle og konnotative egenskaber, samt den overførsel af disse egenskaber der sker imellem dem. Dette sker i første omgang igennem det, som Cook betegner som en *similarity test*, der skal afgøre, om der er tale om enten **konsistens** eller **kohærens** i medierelationen. Hvis der på baggrund af testen viser sig at være konsistens i forholdet mellem medierne, har vi at gøre med en relation af *conformance*-typen. Hvis der i stedet er kohærens, er det nødvendigt at foretage en yderligere "test" Denne kalder Cook for en *difference test*, og den er baseret på en skelnen mellem begreberne **kontrariet** og **kontradiktion**, en skelnen som stammer fra semiotikeren Algirdas Greimas, og de undersøgelser han foretog indenfor den strukturelle semantik, hvor han forsøgte at indkredse nogle af den sproglige betydnings dybeste grundstrukturer. En af de måder han arbejdede med dette forehavende på, var med inspiration fra den klassiske logik at opstille en enkel model over den logiske og

semantiske betydningsmæssige sammenhæng imellem to ord der tilsammen udgør et modsætningspar - i nedenstående eksempel modsætningsparret "sort" overfor "hvid". Denne model, der traditionelt tilskrives Greimas, kaldes "den semiotiske firkant":



Den semiotiske firkant skal læses sådan at der er kontrarietet i modsætningen mellem "sort" og "hvid". Med andre ord er disse to sproglige udtryks betydning er altså semantisk set kontrær, hvilket betyder at de godt nok er uforenelige, men at de samtidig lader en tredje mulighed stå åben - fx "grå". Til gengæld er modsætningen mellem "sort" og "ikke-sort" kontradiktorisk, idet de to sproglige begreber i denne modsætning udover at være semantisk uforenelige helt udelukker en tredje mulighed.

Efter således at have redegjort for de basale teoretiske forudsætninger i Cooks metaformodel, vil jeg nu se nærmere på, hvordan Cook omsætter sin models tre kategorier af intermedielle relationer til mere konkrete betragtninger over hvordan musik forholder sig til andre medialiteter (eksempelvis billeder, tekst eller lys som hos Scriabin og Kandinsky¹⁵⁹) i et multimedie.

Conformance

Cook mener at eksempler på fuldstændig *conformance* er uhyre sjældne at finde i multimedieprodukter. Man kunne tro at Eisensteins analyse af de tolv billeder fra *Alexander Nevskij* er et sådant eksempel, ikke mindst fordi Eisenstein selv understreger konformiteten mellem musikken og billederne. I Eisensteins tilfælde projicerer musikken og billederne dog ikke det samme, idet man kan hævde at Prokofievs musik projicerer billedernes indhold, men at det omvendte netop ikke er tilfældet. Derfor er der ikke tale om

¹⁵⁹Se eventuelt s. 58.

conformance i Cooks terminologi i Eisensteins *Alexander Nevskij*-analyse.¹⁶⁰ Ifølge Cook er definitionen på *conformance* nemlig:

*"Where an IMM ["instance of multimedia"] is conformant, or where the relations between the constituent media of an IMM are conformant, it should be possible to invert such statements without change of meaning [...]."*¹⁶¹

Kandinskys *Der gelbe Klang* er i Cooks øjne et eksempel på gennemgående konformitet imellem medialiteterne, da *"[...] each medium of Der gelbe Klang is congruent with each of the others; it embodies the same spiritual content."*¹⁶²

Man kan undre sig over hvorfor Cook ikke henregner den klassiske Hollywood-film til sin *conformance*-kategori, da den jo netop er kendetegnet ved stor overensstemmelse¹⁶³ mellem de visuelle og auditive elementer. Men i henhold til den ovennævnte definition skyldes det primært at der i den klassiske Hollywood-film, på samme måde som der i Eisensteins analyse var tale om at kun det ene medie projicerer det andets betydning, men ikke nødvendigvis vice versa. Derfor er der som regel ikke tale om en ligeværdig relation mellem musik og billede, men en hierarkisk, hvor dialogen og den billedmæssige fortælling har absolut forrang.

Complementation

Den klassiske Hollywood-film er derimod oftest karakteriseret ved et komplementært forhold mellem musik og billede, mener Cook, som beskriver intermedielle relationer af *complementation*-typen således:

*"[...] [A] characteristic of complementation is the "gapped" text - the text that leaves space for the medium with which it is to cohabit [...]."*¹⁶⁴

Musikken i den traditionelle Hollywood-film er i mange tilfælde bevidst skabt med sådanne *"diegesis-shaped gaps"*, som Cook udtrykker det.¹⁶⁵ Her tænker han især på filmmusik af

¹⁶⁰Se Cook (1998), s. 100.

¹⁶¹Ibid.

¹⁶²Cook (1998), s. 101.

¹⁶³I en stor del af den klassiske filmteori er denne høje grad af overensstemmelse mellem musik og billede beskrevet som parallelitet, bl.a. hos Kracauer (1974).

¹⁶⁴Cook (1998), s. 122.

¹⁶⁵Cook (1998), s. 105.

Hitchcock-komponisten Bernard Herrmann, men Cook nævner også Wagners operaer som eksempler på en slags *complementation*, da Wagner i sine operaer netop lader musikken udtrykke det, som ordene og den dramatiske fortælling ikke alene kan udtrykke. Men Wagner mente også omvendt at ordene var medvirkende til at fuldende musikken, for som Cook skriver: "[...] for Wagner it is the word that does the consummating [...]."¹⁶⁶ Dermed, skriver Cook, arbejder de tekstuelle og musikalske medialiteter hos Wagner sammen på en måde, hvor "[...] each medium elaborates the same underlying structure in its own specific manner."¹⁶⁷

Complementation er altså ifølge Cook en dynamisk proces hvor to (eller flere) betydningssystemer som ikke er i konflikt med hinanden alternerende bidrager med denotativt eller konnotativt indhold til den samlede, kontekstuelle betydnings emergens. Spørgsmålet om hvilke medier der kan denotere og konnotere hvad i multimedie-relationen er interessant og yderst relevant. I og med at Cooks hovedantagelse er at den filmiske betydnings emergens er resultatet af en interaktion mellem to (eller flere) ligeværdige medialiteter (i en film primært dens musik og billeder) og den overførsel af egenskaber som denne interaktion resulterer i, er det ikke ligegyldigt hvilke former for egenskaber der overhovedet kan udtrykkes ved hjælp af musik og billeder.

Traditionelt betragtes ord og billeder som denotative, idet de ses som værende specifikke og objektive tegn, der umiddelbart kan afkodes, læses og forstås. Musik derimod anses normalt for at være konnotativ. Denne differentiering mellem ord og billeders denotative overfor musiks konnotative egenskaber er efterhånden så cementeret, at disse egenskaber ifølge Cook er "[...] posited as intrinsic attributes of the respective media."¹⁶⁸ Denne påstand, mener han, har dog behov for en nuancering, og han argumenterer derfor for, at man i højere grad skal betragte denotation som et primært og konnotation som et sekundært betydningsniveau,¹⁶⁹ hvorved det bliver muligt at sige at "[...] the same medium may denote on one occasion and connote on another."¹⁷⁰

Beklageligvis kommer Cook i sit ræsonnement ikke nærmere ind på hvordan han mener, musik kan bidrage denotativt til betydningsdannelsen, hvilket jeg synes er en mangel i

166Cook (1998), s. 118.

167Cook (1998), s. 121.

168Cook (1998), s. 119.

169Disse begreber hævder Cook at have fra Roland Barthes, men de stammer nu snarere fra Middletons *Studying Popular Music* (2002). Middleton mener at det primære betydningsniveau udgøres af interne referencer, en slags "grammatisk" struktur i et musikalsk produkt (hos ham populærmusikalske numre). Det sekundære meningsniveau udgøres af eksterne referencer, ofte på baggrund af større enheder, som fx hele numre eller musikalske genrer. Dette sekundære niveau mener Middleton er kontekstuel og kulturelt bestemt.

170Cook (1998), s. 120.

hans argumentation. Personligt mener jeg dog at man til en vis grad kan argumentere for, at vi som erfarne musiklyttere og filmtilskuere er særdeles bekendte med en lang række kulturelt tillærte koder for, hvordan bestemte musikalske udtryk kan og skal forstås. Disse koder eller primære identifikationer af betydning (det som Eisler og Adorno kalder for "musikalske klichéer" - se eventuelt s. 52¹⁷¹) - altså musik vi forstår "med det samme" - er efterhånden så indarbejdede og automatiserede, at man kan diskutere, om ikke deres perceptuelle bidrag til betydningskonstruktionen kan siges i lige så høj grad kan siges at være af denotativ såvel som konnotativ karakter.

Contest

Som Cooks ordvalg røber, er *contest* udtryk for en udpræget grad af konflikt eller kappestrid medierne imellem, hvor hvert medie så at sige forsøger at dekonstruere det andet for at skabe en plads i teksten til sig selv.

Cook definerer begrebet således:

*"The term "contest" is intended to emphasize the sense in which different media are, so to speak, vying for the same terrain, each attempting to impose its own characteristics upon the other."*¹⁷²

Der hersker ingen tvivl om at Cook mener, at *contest*, ud af de tre typer af medielle korrelationer han opstiller i sin metaformodel, er den eneste ægte multimedie-model. Dette baserer han på den observation at det i multimedier er uhyre svært at finde eksempler *"[...] in which there is positively no element of conflict or contradiction between the constituent media."*¹⁷³

Dette leder Cook videre til *"[...] the conclusion: that contest is to all intents and purposes the only categori of multimedia."*¹⁷⁴

Cook betoner flere gange de dynamiske, kontekstuelle og perceptuelle aspekter ved *contest*-kategorien, som han mener "ender" med betydning i modsætning til *complementation*, der i højere grad "begynder" med betydning. Han understreger desuden at der ofte er tale om *contest*, hvor et eller flere medier har deres egen afsluttethed og

171 Philip Tagg bruger termen "musikalske stereotypier". Se fx Tagg (2000), s. 46.

172 Cook (1998), s. 103.

173 Cook (1998), s. 106.

174 Ibid.

autonomi. Et eksempel på det kunne være en musikvideo eller en fiktionsfilm der benytter sig af et stykke præ-eksisterende musik. I begge tilfælde er der tale om at musikken eksisterer på forhånd som værk, før den bliver en del af multimedieproduktet, og den bringer ofte en række tilknyttede, konnotative associationer med sig som den har fået netop igennem sin tidligere status som autonomt værk. Det er derfor at vi i Stanley Kubricks film *Rumrejsen år 2001* - som Cook uden tvivl vil regne som et eksempel på *contest* - ikke kan høre Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* uden en bred vifte af medbetydninger kommer i spil i interaktionen mellem musik og den billedmæssig fortælling. Disse medbetydninger kan fx være Nietzsches tanker om overmennesket eller det faktum at Strauss' tonedigt fungerede som tysk nationalmelodi i nazitiden - for blot at nævne nogle få. Men man kan hævde, at det er kun er i det øjeblik, at en form for interferens¹⁷⁵ opstår i mødet mellem de konnotationer, musikken har med sig, og de denotative (eller konnotative for den sags skyld) egenskaber som den visuelle medialitet bidrager med, at en intermediel overførsel bliver virkelig kraftfuld og effektivt, og at de respektive medier, hvis de har et fælles skæringspunkt, således kan "absorbere"¹⁷⁶ hinandens egenskaber (alle eller blot nogle få).

Det er med andre ord helt centralt at der skal være noget, som de medialiteter der indgår i den metaforiske interaktion. kan have tilfælles. I bund og grund handler dette spørgsmål om hvad der overhovedet er eller kan være kommensurabelt imellem musik og billeder. Desværre er Cook ikke så ekspliciterende på dette punkt. Han nævner dog at musik og billeder ofte har kinæstetiske kvaliteter tilfælles. Et eksempel på dette er den berømte scene i *Rumrejsen år 2001*, hvor det cirkulære rumskib ses drejende rundt og rundt til tonerne af Johann Strauss' wienervals *An der schönen blauen Donau*, og hvor den rytmiske fornemmelse i valsens 3/4-dels-takt "absorberes" af rumskibets cirkulerende bevægelse (og ydermere får rumskibet til at minde om en stor, hvid balkjole på et dansegulv i Wien set oppefra). Omvendt "absorberes" rumskibets visuelle bevægelse også i valsens rytme, der kommer til at virke mere cirkulær og næsten gestisk i Eisensteins forstand. At musikken og billedet i dette eksempel har visse kinæstetiske egenskaber tilfælles betyder dog på ingen måde at det er et tilfælde af *conformance*. Tværtimod er der så stor afstand imellem de konnotationer der er tilknyttet musikken (1800-tallets Wien, borgelige værdier og dansens festlige ubekymrethed) og hele den kontekst af civilisations-

175Her skal begrebet interferens forstås som det fænomen fra fysikkens verden, hvor to separate bølgesystemer krydser hinanden og forstærkes.

176Et udtryk Cook har fra den kognitive psykolog og sprogforsker Lawrence Marks. Se Cook (1998), s. 77n.

og teknologikritik som science-fiction-filmen udfolder visuelt såvel som narrativt, at der i dette tilfælde kun kan være tale om en relation af *contest*-typen.

Opsummering og diskussion af Cooks model

Som jeg har beskrevet det i det ovenstående, ser Cook *contest* som den eneste sande model for den intermedielle relation i et multimedie. Han medgiver dog at *complementation* kan være "[...] a valid model of cross-media interaction [...]"¹⁷⁷ og at grænsen imellem *complementation* og *contest* til en vis grad kan siges at være flydende, idet "[...] complementation constantly teeters on the verge of contest."¹⁷⁸ Fælles for *complementation* og i særlig grad *contest* er desuden, ifølge Cook, at de begge i den medielle interaktion nedbryder mediespecifikke hierakier, hvilket resulterer i konnotative netværksstrukturer og associative kæder, ved hjælp af hvilke den indbyrdes metaforiske overførsel af egenskaber medialiteterne imellem kan foregå.

Conformance derimod er ifølge Cook "[...] hardly a model of multimedia at all, if (as I maintain) multimedia is to be defined in terms of the perceived interaction of different media."¹⁷⁹ I eksemplet med Kandinskys *Der gelbe Klang* var der jo netop ingen direkte korrelation imellem musikken og farverne, da deres affinitet udelukkende var defineret gennem deres forbindelse til noget tredje, nemlig Kandinskys metafysiske begreb "*innere Klang*". Man kan dog spørge sig selv, hvorfor Cook lægger så stor vægt på de æstetiske implikationer, det vil sige Kandinskys egen abstrakte definition af forbindelsen mellem musikken og farverne, og nærmest helt fravælger at tillægge de perceptuelle aspekter af forbindelsen mellem musik og farver betydning. Nu kan perceptionen af *Der gelbe Klang* naturligvis ikke afprøves i virkeligheden, da musikken, som nævnt tidligere i opgaven, gik tabt under den russiske revolution. Men hvis det var muligt at opleve Kandinskys værk, ville det være spændende at finde ud af om man overhovedet ville opleve den af Kandinsky (og Cook) påståede affinitet imellem musikken og farverne, hvilket jeg har svært ved at forstille mig. Dermed mener jeg dog ikke nødvendigvis at Cook har ret i sin afvisning af *conformance*-begrebets interaktive potentiale (og dermed dets gyldighed som en egentligt forklaringsmodel for det som sker i den multimedielle relation), for som jeg ser det ligger problemet snarere i Cooks valg af et synæstetisk eksempel som forklaring end i hans *conformance*-begreb som sådan. I eksemplet med Kandinskys *Der gelbe Klang* er der nemlig ingen - eller kun alt for få - egenskaber som det giver mening at musik og farver

¹⁷⁷Cook (1998), s. 120.

¹⁷⁸Ibid.

¹⁷⁹Cook (1998), s. 106.

kan have tilfælles, og det besværliggør - eller måske endda umuliggør - en overførsel af egenskaber imellem dem. Til gengæld finder jeg det - i modsætning til Cook - ikke umuligt at forestille sig at der kan forekomme momentvise tilfælde af *conformance* i *mainstream*-film. Cook placerer ellers, som jeg allerede har været inde på, den traditionelle Hollywood-film i *complementation*-kategorien, men han nævner specifikt kun komponisten Bernard Herrmanns filmmusik som hørende til denne kategori, hvilket efter min opfattelse giver god mening, da Herrmann skrev filmmusik der er langt mere sofistikeret og som tilbyder en god del mere betydning til filmen end den filmmusik man oftest hører i *mainstream*-film gør. I mange *mainstream*-film tilsigtes det typisk stadigvæk at musikken skal være så ubemærket (jævnfør Eisler og Adorno s. 47) og så betydningsmæssigt duplikerende som muligt. Derfor er det ikke helt let at vide hvor Cook placerer sig i forhold til en påstand om, at man i visse tilfælde kan tale om at der er *conformance* i relationen mellem musik og billeder, såfremt disse kan relateres til hinanden gennem deres fælles forbindelse til noget tredje; eksempelvis en grov og stiliseret form for følelsesmæssig identifikation. Et konstrueret eksempel kunne være en filmisk situation, hvor vi opfatter musikken som "trist" (og endda ville gøre det, hvis vi hørte den alene, altså uden billedledsagelse, fordi vi er præget af en række kulturelt tillærte perceptionsmønstre) og vi samtidigt visuelt identificerer noget, som vi opfatter som "sørgeligt" (og som vi også ville opfatte sådan, selv uden musikkens mellemkomst, blot fordi dette "noget" - fx en skuespillers ansigtsudtryk eller reaktion - helt objektivt kan denoteres). Det samme kunne man forestille sig være gældende visse typer af kongruens imellem to mediers kinæstetiske kvaliteter - eksempelvis "*mickey mousing*".

I det hele taget finder jeg det noget problematisk at Cook, når han nu gør sig så store anstrengelser for at konstruere netop tre modeller der kan rumme og sige noget om de forskellige måder medialiteter kan interagere på i et multimedie, definerer den ene på en sådan måde, at han selv straks forkaster den igen. Man kunne i det hele taget ønske at Cook i sin bog havde haft en lidt mere nuanceret og brugbar differentiering imellem sine *conformance*- og *complementation*-kategorier. For min skyld måtte han desuden også gerne have givet nogle flere praktisk anvendelige bud på, hvordan man kan omsætte hans metaformodel til et mere pragmatisk analyseredskab. Cook skriver selv at hans metaformodel kun bør være et analytisk "*starting point*", men for en bog der bærer titlen *Analysing Musical Multimedia* må man konstatere, at der desværre kun findes ret sparsomme konkrete, praktisk-analytiske anvisninger i den.¹⁸⁰ Dette ændrer dog ikke på at

¹⁸⁰Det skal dog retfærdigvis tilføjes at Cook opridses en mulig analytisk metode s. 133ff. - men i kort og forholdsvis

bogen er et vægtigt, rummeligt og ikke mindst velargumenteret teoretisk bidrag til et syn på musikkens rolle i den audiovisuelle kontekst som er væsentlig nuanceret mere end tidligere tiders rigide og hierarkiske opfattelse af musikken som værende enten parallel eller kontrapunktisk i forhold billedet.

Sammenfatning

Nu hvor jeg i de foregående kapitler har redegjort for de udvalgte teorier om audiovisuel betydning som er formuleret af henholdsvis Eisenstein, Eisler/Adorno samt Cook, samt diskuteret en række forskelle og ligheder imellem dem, herunder deres respektive tilhørsforhold til en metaforisk struktureret model for, hvordan den audiovisuelle betydning opstår som resultatet af en interaktion mellem de auditive og visuelle medialiteter, vil jeg her til sidst prøve at sammenfatte nogle af specialets vigtigste pointer.

Helt overordnet kan man hævde at der før Cook har været et vist teoretisk vakuum i den filmæstetiske litteratur, når det drejer sig om en teoretisering af den audiovisuelle betydnings emergens set som resultatet af en overførsel af betydningsindhold imellem musik og billede gennem **gensidig** interaktion.

Hidtidige opfattelser har i stedet betonet den form for betydningsoverførsel er sket fra den ene medialitet til den anden, men ikke omvendt. Med andre ord at egenskaber ved musikken, hovedsageligt af narrativ og affektiv karakter, er blevet tillagt billedet, hvilket metaforisk er ækvivalent med den klassiske, aristoteliske metaforstruktur, hvor egenskaber knyttet til eller associeret med én ting overføres og tillægges en anden, men hvor der ingen gensidighed er i denne overførsel af egenskaber.

Denne ikke-gensidige type af metaforisk overførsel kan dog kun foregå der, hvor der er en vis nærhed imellem medialiteterne. Lige så snart afstanden imellem medialiteterne bliver større, bliver det samtidigt langt sværere at slå fast hvilken af metaforens to "ord" der er henholdsvis "grundordet"¹⁸¹ og "billedordet" og de får derfor en mere ligeværdig status. Som Cook sagde, vil to ligeværdige medier med et indbyrdes spændingsforhold altid forsøge at dekonstruere hinanden, ved at de begge forsøger at påtvinge hinanden deres respektive egenskaber. Med andre ord vil der i en relation mellem to medier som rummer en indbyrdes konflikt altid foregå en interaktion, og derfor har der i filmmusikteorien været et behov for forklaringsmodel der højde for sådanne konfliktforhold imellem medier. En sådan model er Cooks metaformodel.

Som vi så det i kapitlerne om Eisenstein og Eisler/Adorno, delte de den grundlæggende præsupposition at det er sammenstillingen som er den konstituerende model for musik-billede-relationen. Begge fremhævede nemlig at der imellem musik og billede skal

¹⁸¹Jvf. I. A. Richards s. 7.

tilstræbes afstand; Eisenstein fordi hans hele hans æstetiske opfattelse baserede sig på de tidlige russiske films montage-teknik, og Eisler/Adorno fordi de begge var ud af en politisk, dialektisk tradition som påvirkede hele deres kunstæstetiske opfattelse.

For mig at se er det netop denne kendsgerning at både Eisenstein og Eisler/Adorno eksplicit lægger en afstand imellem musik og billede til grund for deres tanker om hvorledes audiovisuel betydning emergerer, som gør det muligt at betragte dem som en slags forløbere for Cooks teori om mediernes gensidige interaktion.

Hverken Eisenstein eller Eisler/Adorno har dog, som jeg også tidligere har nævnt, eksplicit beskrevet muligheden for, at en overførsel af betydning mellem musik og billede i montagens sammenstilling kan ske metaforisk frem for dialektisk. I den traditionelle opfattelse af dialektik sker der jo netop ingen overførsel af betydning imellem de to sammenstillede elementer; de overfører i stedet begge betydning til syntesen.

Jeg vil dog hævde, at dialektik og metafor-teori er så nært beslægtede, at der, uanset hvordan man vælger at beskrive det, altid vil finde en overførsel af betydning sted imellem sammenstillede elementer, og at dialektik derfor også er metaforisk struktureret.

Men der er dog visse forbehold at tage, for hos især Eisenstein findes en diskrepans imellem hvad han skriver og hvad han gør. Eisenstein hævdede, som jeg har gjort rede for tidligere i opgaven, at han tilstræbte at musik og billede skulle udgøre et "audiovisuelt kontrapunkt", men i praksis forsøgte han i stedet at finde frem til nogle strukturelle kvaliteter som musik og billeder kunne have tilfælles, og er derfor af mange blevet beskyldt for at praktisere den form for parallelitet som han på skrift tog afstand fra. Bortset fra denne diskrepans imellem teori og praksis er Eisensteins syn på musik-billede-relationen dog alligevel interessant - også i dag - netop fordi han søgte at finde et fælles skæringspunkt i mellem musik og billede; noget de så at sig ville kunne medieres igennem. Den interesse deler Cook, for også han medgiver at der skal være visse strukturelle eller semantiske ligheder imellem to medialiteter førend den ene effektivt kan "absorbere" den andens egenskaber og vice versa. Cook nævner dog kun bevægelse - *kinesis* - som et eksempel på en mulig strukturel *intersection* imellem musik og billede. Til gengæld er hans metaforiske model så tilpas rummelig, at den i princippet åbner op for muligheden af mange forskellige former for *intersections* medialiteterne imellem - både strukturelle, såvel som denotative og konnotative.

Det er efter min mening i det hele taget en af de største styrker ved Cooks model, at den er så bred og vidtfavnende, at den kan bruges til at sige noget om intermedielle relationer i alle tænkelige former for multimedier fra alle tænkelige tidsperioder.

Bibliografi

Adorno, Theodor (Ludwig) W(*isengrund*) i Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/00216> (besøgt d. 10. juni, 2009).

Adorno, Theodor og Hanns Eisler: *Composing for the Films*. (Oprindeligt udgivet New York: Oxford University Press, 1947) London: The Athlone Press, 1994.

Adorno, Theodor W.: *Den ny musiks filosofi*. København: Tiderne Skifter, 1983.

Barthes, Roland: *Image Music Text*. Essays udvalgt og oversat fra fransk af Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.

Benestad, Finn: *Musikk og tanke. Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*. Oslo: Aschehoug, 1993.

Bjørkvold, Jon-Roar: *Fra Akropolis til Hollywood - Filmmusik i retorikkens lys*. Oslo: Freidig Forlag, 1988.

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Abingdon: Routledge, 2008.

Bordwell, David: *The Idea of Montage in Soviet Art and Film*. Cinema Journal vol. 11 nr. 2, s. 9-17, 1972, JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/1225046> (besøgt d. 26. juli, 2008).

Bordwell, David og Noël Carroll (red.). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

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

Brügger, Niels og Orla Vigsø: *Strukturalisme*. Frederiksberg: Samfundslitteratur, Roskilde Universitetsforlag, 2002.

Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound on Screen*. Redigeret og oversat af Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.

- Collin, Finn og Simo Køppe med flere (red.). *Humanistisk Videnskabsteori*. Redigeret af Viborg: Danmarks Radio Forlaget, 1995.
- Cook, David A.: *A History Of Narrative Film*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1990.
- Cook, Nicholas: *Analysing Musical Multimedia*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Cook, Nicholas: *Uncanny Moment: Juxtaposition and the Collage Principle in Music i Approaches to Meaning in Music*. Redigeret af Byron Almén og Edward Pearsall. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- Davison, Annette: *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice. Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2004.
- Dinesen, Anne Marie: *Grundbog i semiotik*. København: Akademisk Forlag, 1994.
- Dix, Andrew: *Beginning film studies*. Manchester og New York: Manchester University Press, 2008.
- Drotner, Kirsten, Klaus Bruhn Jensen, Ib Poulsen og Kim Schrøder: *Medier og kultur. En grundbog i medieanalyse og medieteori*. Valby: Borgen/Medier, Borgens Forlag, 1997.
- Eisenstein, Sergei Mikhajlovitj: *The Film Sense*. Oversat og redigeret af Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace & World, (oprindeligt 1942) 1969.
- Eisenstein, Sergei Mikhajlovitj: *Film Form*. Oversat og redigeret af Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace and World, 1949.
- Eisler, Hanns* i Oxford Music Online:
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/08667> (besøgt d. 10. juni, 2009).
- Fausing, Bent og Peter Larsen (red.) *Visuel Kommunikation 1*. Viborg: Forlaget Medusa, 1998.

Film music i Grove Music Online, Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09647> (besøgt d. 5. juli 2008).

Film Music i The Oxford Companion to Music, Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2518> (besøgt d. 5. juli 2008).

Gads Musikleksikon. Redigeret af Søren Sørensen, John Christiansen og Finn Slumstrup. København: G.E.C. Gads Forlag, 1987.

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

Gribsrud, Jostein: *Mediekultur, mediesamfund*. Oversat fra norsk af Stig W. Jørgensen. (Oprindeligt udgivet: Oslo: Universitetsforlaget, 2002) København: Hans Reitzels Forlag, 2005.

Hanslick, Eduard: *On the Musically Beautiful*. Oversat fra tysk af Geoffrey Payzant (8. udgave af *Vom Musikalisch-Schönen*, 1891). Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1986.

Have, Iben: *Baggrundsfølelser og baggrundsmusik - Underlægningsmusik i audiovisuelle medier*. Psyke & Logos nr. 28, 2007.

Have, Iben: *Det musikalske underspil. En undersøgelse af underlægningsmusikkens betydning, belyst gennem den journalistiske tv-dokumentar*. Ph.d.-afhandling i musikvidenskab. Århus Universitet, upubliceret, 2004.

Have, Iben: *Lyt til tv. Underlægningsmusik i danske tv-dokumentarer*. Århus: Århus Universitetsforlag, 2008.

Have, Iben: *Musik og følelser i danske tv-dokumentarer*. Mediekultur nr. 40, 2006.

Hermeneutics i Grove Music Online, Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12871> (besøgt d. 5. juli 2008).

- Horkheimer, Max og Theodor W. Adorno: *Oplysningens dialektik. Filosofiske fragmenter*. Oversat fra tysk af Per Øhrgaard. Haslev: Gyldendal, 2001.
- Jørgensen, Steffen: *Metaforen som interaktion. I. A. Richards, M. Black, Lakoff & Johnson* i K&K: Kultur & Klasse: Kritik & Kulturanalyse nr. 78. København: Forlaget Medusa, 1995.
- Kalinak, Kathryn: *Settling the Score. Music and the Classic Hollywood Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.
- Kassabian, Anahid: *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge, 2001.
- Kjørup, Søren: *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*. København: Samfundslitteratur, Roskilde Universitetsforlag, 1997.
- Kovacs, Steven.: *Kuleshov's Aesthetics*. Film Quarterly, Vol. 29, No. 3, s. 34-40, 1976. JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/1211711> (besøgt d. 26. juli 2008).
- Kracauer, Siegfried: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, (oprindeligt 1960) 1974.
- Lakoff, George og Mark Johnson: *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Lakoff, George og Mark Johnson: *Hverdagens metaforer*. Oversat fra amerikansk af Ulrik Hvilshøj og Hanne Salomonsen. København: Hans Reitzels Forlag, 2002.
- Langkjær, Birger: *Filmlyd og filmmusik. Fra klassisk til moderne film*. Museum Tusulanums Forlag, 1997.
- Langkjær, Birger: *Den lyttende tilskuer. Perception af lyd og musik i film*. København: Museum Tusulanums Forlag, 2000.
- Larsen, Peter: *Film Music*. Oversat fra norsk af John Irons. London: Reaktion Books Ltd., 2007.

- Lauridsen, Palle Schantz: *Barthes og filmen*. København: Københavns Universitet, Institut for Film, TV & Kommunikation, Sekvens Særrække, 1990.
- Marks, Martin Miller: *Music and the Silent Film*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Marshall, Sandra K. og Annabel J. Cohen: *Effects of Musical Soundtracks on Attitudes toward Animated Geometric Figures* i *Music Perception*, vol. 6, nr. 1. University of California, 1988.
<http://www.upei.ca/~musicog/research/docs/effectsofmusicalsoundtracks.pdf> (besøgt 1. august 2009).
- Middleton, Richard: *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press, (oprindeligt 1990) 2002.
- Miller, Toby og Robert Stam: *A Companion to Film Theory*. Bodmin: Blackwell Publishing Ltd., 2004.
- Monelle, Raymond: *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1992.
- Monelle, Raymond: *The Sense of Music*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Olsen, Michel og Gunver Kelstrup (red.). *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*. Holstebro: Borgens Forlag, 1996.
- Peirce, Charles Sanders: *Semiotik og pragmatisme*. Oversat fra amerikansk af Lars Andersen. Haslev: Moderne Tænkere, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S, 1994.
- Powrie, Phil og Robynn Stilwell: *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2006.
- Prendergast, Roy M.: *Film Music. A Neglected Art*. New York: W. W. Norton & Company, 1992.
- Richards, I. A.: *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford University Press, (oprindeligt 1936), 1976.

Saussure, Ferdinand de: *Course in general linguistics*. Oversat fra fransk af Wade Baskin. London: Peter Owen Ltd., 1974.

Scheurer, Timothy E.: *Music and Mythmaking in Film. Genre and the Role of the Composer*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008.

Semiotics i Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49388> (besøgt d. 5. juli, 2008).

Structuralism, post-structuralism i Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26993> (besøgt d. 5. juli 2008).

Tagg, Philip: *Fernando*. Dansk Musik Tidsskrift, 1979-80, nr. 3, s. 124-144. Det Virtuelle Musikbibliotek: http://dvm.nu/hierarchy/periodical/dmt/1979-1980/03/?show=data/periodical/dmt/1979-1980/3/periodical-dmt1979-1980_3_06.tkl&type=periodical (besøgt d. 22. juli 2009).

Tagg, Philip: *Kojak. Fifty Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Videnskabelig afhandling, Göteborg Universitets Musikvidenskabelige Institut, 1979. Anden udgave: New York, 2000.

Tagg, Philip og Bob Clarida: *Ten Little Title Tunes. Towards a musicology of the mass media*. New York & Montreal: Mass Media Music Scholar's Press, 2003.

Thompson, Kristin: *Early Sound Counterpoint*. Yale French Studies nr. 60, Cinema/Sound, s. 115-140, 1980. JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/2930008> (besøgt d. 26. juli 2008).

Whittock, Trevor: *Metaphor and film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Wille, Niels Erik: *Fra tegn til tekst. En indføring i teorier om sproglig kommunikation*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur, 2007.

Zbikowski, Lawrence Michael: *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press, 2002:
<http://site.ebrary.com/lib/aalborguniv/Doc?id=10084829&ppg=83> (besøgt d. 26. juli 2008).

Film

Eisenstein, Sergei M. og D.I. Vassiliev: *Alexander Nevsky*, 1938. DVD udgivet af Force Entertainment, 2006.

Hawks, Howard: *The Big Sleep*, 1946. DVD udgivet af Warner Bros. Entertainment Inc., 2009.

Kubrick, Stanley: *2001: A Space Odyssey*, 1968. Dansk titel: *Rumrejsen år 2001*. DVD udgivet af Warner Bros. Entertainment Inc., 2008.

Sica, Vittorio De.: *Cykeltjuven*. Originaltitel: *Ladri Di Bicicletta*, 1948. DVD udgivet af Another World Entertainment, 2008.

Spielberg, Steven: *Dødens Gab*. Originaltitel: *Jaws*, 1975. DVD udgivet af Universal Pictures, 2004.

Abstract

The subject of this Master's Thesis is film music, or more precisely how meaning emerges in the audiovisual context as a result of a perceived interaction of two (or more) media in film (or in other types of multimedia). The basic assumption is that in such interactions of media a mutual transfer of attributes from one media to the other takes place. This is basically a metaphorical mechanism as Nicholas Cook - who is one of the three theorists I discuss - points out.

The main purpose of this Thesis is to explore three prominent aesthetic theories of film music - two "classical" theories and one from a modern tradition. The two examples of "classical" theoretical texts on film music that I examine are the two books of Sergei Eisenstein - *Film Form* and *The Film Sense* - on one hand and the joint text of Hanns Eisler and Theodor Adorno - *Composing for the Films* - on the other. From the modern tradition I have chosen Nicholas Cook and his text - *Analysing Musical Multimedia*.

Especially the text of Nicholas Cook holds an important place in my discussion of these three theories, it is - so to speak - the looking-glass I view the two others theoreticians in. My purpose of seeking out precisely these theoreticians and their aesthetic texts is that I presume that the theoretical views these theoreticians have on the relationship between music and images to some extent can be related to a metaphorically structured model of how audiovisual meaning is constructed in a film.

There are of course a number of differences between the three theoreticians.

Eisenstein is an early Russian film maker that has a clear view on how music is to be used in a montage as a "audiovisual counterpoint" to the images. But there is a discrepancy between his writings and his cinematic practice. In his famous analyses of twelve shots from his film *Alexander Nevskij* he claims that music and images can have "gestural movement" as he calls it in common. By gestural movement he means that plastic lines in the cinematic image can be expressed in the music as well. As many of his critics have pointed out this practice reminds more of parallelism than of the counterpoint he himself claims. Nevertheless is he among the first theoreticians to recognize that film music can be used in opposition to the images.

Eisler and Adorno gives in their book a harsh critique on the musical practice in the traditional Hollywood film. Eisler and Adorno claims that it is characterized by a number of prejudices and bad habits when it comes to the music in it and not least how it is used.

They both have backgrounds in a political tradition. Eisler was a socialist composer who collaborated with Bertolt Brecht for many years and shared Brecht's aesthetic view on emergence of meaning through juxtaposition and on the alienation-technique Brecht developed for the epic theatre and of which he used the term *Verfremdung*. Adorno on the other hand was part of the Institute of Social Research in Frankfurt and had a Marxist perspective on mass culture which *Composing for the Films* clearly bears witness of. The last of the three theoreticians I examine in the Thesis is Nicholas Cook. His basic hypothesis is that in a product of multimedia meaning derives from the interaction of the constituent media and that in this interaction a transfer of attributes takes place. He develops a metaphor model - or actually three different models which he calls conformance, complementation and contest - of how the individual media in a musical multimedia can relate to each other.

A STATEMENT (Bilag 1)

THE DREAM of a sound-film has come true. With the invention of a practical sound-film, the Americans have placed it on the first step of substantial and rapid realization. Germany is working intensively in the same direction. The whole world is talking about the silent thing that has learned to talk.

We who work in the U.S.S.R. are aware that with our technical potential we shall not move ahead to a practical realization of the sound-film in the near future. At the same time we consider it opportune to state a number of principle premises of a theoretical nature, for in the accounts of the invention it appears that this advance in films is being employed in an incorrect direction. Meanwhile, a misconception of the potentialities within this new technical discovery may not only hinder the development and perfection of the cinema as an art, but also threatens to destroy all its present formal achievements.

At present, the film, working with visual images, has a powerful affect on a person and has rightfully taken one of the first places among the arts.

It is known that the basic (and only) means that has brought the cinema to such a powerfully affective strength is MONTAGE.

The affirmation of montage, as the chief means of effect, has become the indisputable axiom on which the world-wide culture of the cinema has been built.

The success of Soviet films on the world's screens is due, to a significant degree, to those methods of montage which they first revealed and consolidated.

Therefore, for the further development of the cinema, the important moments will be only those that strengthen and broaden the montage methods of affecting the spectator.

Examining each new discovery from this viewpoint, it is easy to show the insignificance of the color and the stereoscopic film in comparison with the vast significance of SOUND.

Sound-recording is a two-edged invention, and it is most probable that its use will proceed along the line of least resistance, i.e., along the line of *satisfying simple curiosity*.

In the first place there will be commercial exploitation of the most saleable merchandise, TALKING FILMS. Those in which sound-recording will proceed on a naturalistic level, exactly corresponding with the movement on the screen, and providing a certain "illusion" of talking people, of audible objects, etc.

A first period of sensations does not injure the development of a new art, but it is the second period that is fearful in this case, a second period that will take the place of the

fading virginity and purity of this first perception of new technical possibilities, and will assert an epoch of its automatic utilization for "highly cultured dramas" and other photographed performances of a theatrical sort.

To use sound in this way will destroy the culture of montage, for every ADHESION of sound to a visual montage piece increases its inertia as a montage piece, and increases the independence of its meaning - and this will undoubtedly be to the detriment of montage, operating in this first place not on the montage pieces, but on their JUXTAPOSITION.

ONLY A CONTRAPUNTAL USE of sound in relation to the visual montage piece will afford a new potentiality of montage development and perfection.

THE FIRST EXPERIMENTAL WORK WITH SOUND MUST BE DIRECTED ALONG THE LINE OF ITS DISTINCT NON-SYNCHRONIZATION WITH THE VISUAL IMAGES. And only such an attack will give the necessary palpability which will later lead to the creation of an ORCHESTRAL COUNTERPOINT of visual and oral images.

This new technical discovery is not an accidental moment in film history, but an organic way out of a whole series of impasses that have seemed hopeless to the cultured cinematic avant-garde.

The FIRST IMPASSE is the sub-title and all the unavailing attempts to tie it into the montage composition, as a montage piece (such as breaking it up into phrases and even words, increasing and decreasing the size of type used, employing camera movement, animation, and so on).

The SECOND IMPASSE is the EXPLANATORY pieces (for example, certain inserted close-ups) that burden the montage composition and retard the tempo.

The tasks of theme and story grow more complicated every day; attempts to solve these by methods of "visual" montage alone either lead to unsolved problems or force the director to resort to fanciful montage structures, arousing the fearsome eventuality of meaninglessness and reactionary decadence.

Sound, treated as a new montage element (as a factor divorced from the visual image), will inevitably introduce new means of enormous power to the expression and solution of the most complicated tasks that now oppress us with the impossibility of overcoming them by means of an imperfect film method, working only with visual images.

The CONTRAPUNTAL METHOD of constructing the sound-film will not only not weaken the INTERNATIONAL CINEMA, but will bring its significance to unprecedented power and cultural height.

Such a method for constructing the sound-film will not confine it to a national market, as must happen with the photographing of plays, but will give a greater possibility than ever before for the circulation throughout the world of a filmically expressed idea.

(Signed by) S. M. EISENSTEIN

V. I. PUDOVKIN

G. V. ALEXANDROV

Om Sergei Eisensteins film *Alexander Nevskij* (Bilag 2)

Handlingen

Kort fortalt handler Eisensteins historiske filmdrama om Alexander Nevskij, som var storfyrste i byen Novgorod i 1200-tallet. Alexander Nevskij ledte i 1242 slaget ved bredden af den tilfrosne sø Chudskoye¹⁸², hvor hans hær af russiske bønder vandt over de angribende tyske sværdriddere¹⁸³.

Den lille sekvens på tolv billeder, som Eisenstein kalder for "Dawn of anxious waiting", skildrer i handlingsforløbet den lange nat fuld af bekymret og nervøs venten forud for det store slag.

Man ser i sekvensen Alexander Nevskij stå på toppen af en klippe og spejde i horisonten efter den fjendtlige tyske hær som nærmer sig, mens de russiske tropper står i række og geled ved klippens fod, parate til kamp.

Den politiske baggrund

Politisk set var det naturligvis ganske opportunt for Eisenstein at lave en film om sådanne djærve, russiske bondesoldater, der kæmper - og vinder over - de tyske korsriddere.

I filmen er forskellen mellem de to hære bl.a. skildret gennem deres påklædning: de russiske mænd bærer hjelm, men har nøgne, utildækkede ansigter, hvorimod tyskerne er i fuld rustning af panser og plader. Ifølge overleveringen gik mange af de tyske riddere da også igennem isen på søen under slaget, netop fordi deres rustninger var så tunge.

Den slet skjulte parallel til forholdet mellem Rusland og de tyske nazister i 1930'erne passede som fod i hose ind i Stalin-tidens kommunistiske propaganda-apparat.¹⁸⁴ Den stalinistiske kulturpolitik så ellers ikke nådigt på montagen som æstetisk fremstillingsform. Montagen blev fordømmende betegnet den rene og skære formalisme, og i stedet blev den socialistiske realisme foretrukket (eller nok rettere dikteret) af statsmagten. Men på grund af det demagogiske i Eisensteins filmiske fortælling om Alexander Nevskij, blev den taget gunstigt imod af systemet.

Bortset fra Eisensteins fremstilling af Alexander Nevskij som patriotisk folkehelt, har Alexander Nevskij som historisk figur for russere også en religiøs betydning. Han blev

¹⁸²Søen hedder Чудское på russisk, og ligger i dag på grænsen mellem Estland og Rusland.

¹⁸³Sværdridderne tilhørte en orden af (katolske) korsriddere.

¹⁸⁴I det mindste indtil Sovjetunionen og nazi-Tyskland indgik deres ikke-angrebs-pagt i 1939.

nemlig ophøjet til helgen¹⁸⁵ af den russisk-ortodokse kirke allerede tilbage i 1400-tallet på grund af, at han forsvarede den russisk-ortodokse tro mod både den katolske trussel fra vest (de tyske korsriddere som han besejrede i slaget i år 1242), men også mongolerne i øst.

Musikkens tilblivelse

Eisenstein havde et meget tæt samarbejde med komponisten Prokofiev omkring filmen *Alexander Nevskijs* tilblivelse. Det er bemærkelsesværdigt at hverken den visuelle del af filmen eller musikken er skabt før den anden, men derimod i en slags vekselvirkning. Dele af musikken blev skrevet til på forhånd færdigklippede billedsekvenser, mens andre dele af musikken blev komponeret og indspillet forud for den endelige klipning. Der var også sekvenser hvor begge fremgangsmåder blev brugt.¹⁸⁶

Filmene blev i øvrigt startet på et tæt og frugtbart samarbejde mellem Prokofiev og Eisenstein i årene der fulgte. Prokofiev skrev bl.a. musikken til Eisensteins næste to film: *Ivan den Grusomme I* (1945) og *Ivan den Grusomme II* (1946 - men først udsendt i 1958 på grund af Stalins mishag).

¹⁸⁵Hvilket også er grunden til at den russisk-ortodokse kirke i København hedder Alexander Nevskij Kirken.

¹⁸⁶Eisenstein (1969), s. 158.

Eisensteins eget skema over de 12 indstillinger I filmen *Alexander Nevskij* (Bilag 3)

	SHOT I	SHOT II	SHOT III	SHOT IV	SHOT V	SHOT VI	SHOT VII	SHOT VIII	SHOT IX	SHOT X	SHOT XI	SHOT XII
PICTURE FRAMES												
MUSIC PHRASES	A	B	A	B	C	A ₁	B ₁	A ₁	B ₁	A ₁	B ₁	
	1 2	3 4	5 6	7 8	9	10 11	12 13	14 15	16	17		
MUSIC												
LENGTH (in measures)	1	1	1	1	1	1/4	1/4	1/4	1/4	1/4	1/4	1/4
	2	2	2	1/2	1/2	1/4	1/4	1/4	1/4	1/4	1/4	1/4
DIAGRAM OF PICTORIAL COMPOSITION												
DIAGRAM OF MOVEMENT												