



Musik som refugium

Musik som kulturel flugtmekanisme i en senmoderne realitet



Specialeets antal tegn
(med mellemrum & fodnoter): 191.580
Svarende til antal normalsider: 79.83

Nikolaj Heinrich Jørgensen
Studienummer: 20144377
Vejleder: Martin Knakkegaard

10. semester
Kandidatspeciale
Musikvidenskab

Aalborg Universitet
03.06.19

Resumé

This paper begins with a reflection about everyday musical practice centred in widely asked question in the field of musicology: *“Why do we listen to music?”*. It seems as if people, especially those you meet on the street, are more than ever immersed in their own “worlds”, distanced from the immediate reality – a kind of escape from the present. Escapism seems widely accepted as a phenomenon in the academic world, especially regarding videogames and other interactive media. However, the area of musicology seems to be strangely lacking in this regard, even though the connection between music and escapism appears ideal. This paper, then, aims to contribute to the research on the relation between music and escapism. Furthermore, this study focuses on the musical artefact with the intention of locating escapist implications directly in the aural and lyrical contents of musical pieces, followed by discussions on their implications in relation to escapism in general.

The main problem assessed in this paper is formulated as following:

“How can escapism be understood in relation to music regarding its aural and lyrical contents, and how can this be understood in relation to the contemporary intensifying late-modern reality?”

The first part of the paper presents an overview on the theoretical perspectives on escapism. Yi-Fu Tuan explains in his book ‘Escapism’ (1998), that human culture in itself is to be regarded as an escape from nature, and that culture is a construct placed to elevate humans from their own nature and innate animality. Moreover, Tuan explains that we, through culture, escape from the existential terms: *disconnectedness* and *indifference*. To further explore this point, the existential theory of Irvig Yalom is included. Andrew Evans, who introduces another perspective on escapism, explains that the phenomenon can be categorized into: evasive, passive, active and extreme, and additionally, that escapism can be both healthy and unhealthy. Moreover, theories on music listening and its effect on everyday life is taken into account. Tia DeNora explains that music can be understood as a *“technology of self”* – a technology to *regulate* oneself. She further describes, based on Erving Goffman’s writings on mental asylums, the musical asylum. In this perspective, music is regarded as a conceptual *“room”*, that the individual can retreat to, even amidst the social sphere. Shuhei

Hosokawa and Michael Bull describe how portable music enables the individual to *(re)construct* the urban soundscapes in which they are listening to music. DeNora divides this reconstructive effect into *removal* and *refurnishing* – both musical activities that are regarded as escapist. Finally, a sociological perspective is included based on Anthony Giddens, Zygmunt Bauman and Ulrich Beck & Elisabeth Beck-Gernsheim writings on the late-modern state of the Western society.

The second part of the paper is an analysis of the empirical data, which is four musical pieces from the British band Radiohead: ‘Daydreaming’ (2016), ‘Present Tense’ (2016), ‘Codex’ (2011) and ‘How to Disappear Completely’ (2000). The firstly, the analysis focuses on the structural- and textual implications, which, secondly, will be related to the lyrical material, the narratives and the themes, to interpret overall escapist implications.

The analysis shows that the structural and textual aspect of the pieces support the lyrical material. The lyrics in all four pieces contained escapist implications, or in other words, contained affordance to be interpreted as escapist.

In the third part of the paper, the findings of the analysis and the theoretical frame are discussed. The phenomenon of escapism is furthermore discussed in relation to defence mechanisms, ontological security, existential anxiety and identity.

The study concludes that the analysed music of Radiohead can be understood in relation to escapism – as it contains an escapist affordance – through both its aural and lyrical contents. Furthermore, it is suggested that music that contains an escapist narrative might, to a greater extent, afford the music as escape in everyday life. Finally, it is concluded that music seems to inherent a close relationship to the phenomenon of escapism in general – music seems escapist in its very nature.

Indholdsfortegnelse

Indledning.....	1
<i>Problemformulering</i>	<i>3</i>
<i>Teoretisk fundament</i>	<i>3</i>
Teori redegørelse.....	4
<i>Eskapisme – Hvad er flugten?</i>	<i>4</i>
<i>Musiks påvirkning – Hvordan er flugten?</i>	<i>11</i>
Narrativ psykologi – Flugten som konstruktion	15
Musik som asyl	17
Tjenlighed	23
<i>Senmodernitetens vilkår – Hvorfor er flugten nødvendig?</i>	<i>25</i>
Metode.....	32
<i>Empiri</i>	<i>32</i>
<i>Lidt om ”radiohovederne”</i>	<i>33</i>
<i>Fremgangsmåde</i>	<i>34</i>
<i>Videnskabsteoretisk ramme</i>	<i>35</i>
Analyse	37
<i>Daydreaming – Den selvcentrerede refleksion</i>	<i>37</i>
Strukturelle implikationer	38
Teksturelle implikationer	41
Det samlede betydningsrum.....	43
<i>Present Tense – Dansen som forsvar mod nuet</i>	<i>45</i>
Strukturelle implikationer	46
Teksturelle implikationer	49
Det samlede betydningsrum.....	51
<i>Codex – Jump off the end</i>	<i>53</i>
Strukturelle implikationer	54
Teksturelle implikationer	56
Det samlede betydningsrum.....	58

<i>How To Disappear Completely – In a little while, I'll be gone</i>	60
Strukturelle implikationer	61
Teksturelle implikationer	64
Det samlede betydningsrum.....	66
<i>Resultater</i>	68
Diskussion	71
<i>Teori, eskapisme, senmodernitet og musik</i>	71
<i>Radiohead og eskapistiske tjenligheder</i>	75
<i>Refleksion over teori og metode</i>	79
Konklusion	80
Litteraturliste	84
<i>Empiri</i>	86

Bilagsoversigt

<i>Bilag 1.1 Strukturoversigt – 'Daydreaming'</i>
<i>Bilag 1.2 Lyrik – 'Daydreaming'</i>
<i>Bilag 2.1 Strukturoversigt – 'Present Tense'</i>
<i>Bilag 2.2 Lyrik – 'Present Tense'</i>
<i>Bilag 3.1 Strukturoversigt – 'Codex'</i>
<i>Bilag 3.2 Lyrik – 'Codex'</i>
<i>Bilag 4.1 Strukturoversigt – 'How To Disappear Completely'</i>
<i>Bilag 4.2 Lyrik – 'How To Disappear Completely'</i>

Indledning

Gennem min studietid har jeg, som nok mange andre, undret mig over den menneskelige musikalske praksis og reflekteret over et stort, rungende og til tider skræmmende: ”*Hvorfor hører vi musik?*” Det slår mig ofte på mine gåture til studiet, hvor mange forbi-passerende er delvist fraværende i den umiddelbare ”virkelighed”, da de distancerer sig gennem deres høretelefoner og er optagede af denne gøren.

Om dette fænomen skrev Shuhei Hosokawa allerede i 1984 om ’*walkman effekten*’, som beskriver musikkens påvirkning i det urbane miljø med udgangspunkt i Sonys walkman. Hosokawa beskriver, hvordan musikken i takt med teknologiens fremdrift er blevet transportabel og autonom. Det er endvidere Hosokawas pointe, hvordan denne musik-lytningspraksis gennem disse flytbare og individuelle medier påvirker individets forståelse af selve det miljø, det befinder sig i, som er interessant. Dette beskriver Hosokawa som en ”*urban strategi*”, hvor musikken selv bliver en del af byens miljø, en individuel tilføjelse til det ellers offentlige: ”[...] *the walkman [...] completes the process of the deconstruction of meaning which is inevitably coupled with its [byens miljø] construction.*” (Hosokawa, 1984, s. 171). Musikken har mao. magt til at dekonstruere og efterfølgende rekonstruere individets perception af det miljø, som det befinder sig i. Individet tilføjer, påvirker og transformerer dets egen opfattelse af miljøet ved tilføjelsen af musik.

Michael Bull (2000) beskæftiger sig ligeledes med den transportable musikteknologi og dens påvirkning – han spørger således:

”[...] *what does the nature and influence of the auditory in everyday life? what role does technology play in the construction of auditory experience? and what role do personal stereos play in the management of the everyday life of use?*”
(s. 2)

Bull beskriver i relation til sin egen undren om den transportable musik, eller som han selv skriver ”personal-stereo”, hvordan den har kognitive, æstetiske og moralske implikationer i forhold til individets forståelse af omgivelserne og dets selv. Musik kan benyttes til at påvirke rum, tid, kognition og interpersonel adfærd (Bull, 2000).

Jeg benytter selv musik på lignende måde; jeg forbereder playlister på min mobiltelefon, som er det flytbare medie, jeg benytter for at have adgang til musik gennem diverse streaming-tjenester, og lytter til musik på vej til studiet. Ikke som en bevidst rekonstruktion af byens miljø – og dog alligevel. Jeg bruger bevidst musik til at overdøve bilernes larm, en praksis der vel i sidste ende er en bevidst transformering af det auditive miljø – en valgt udskiftning. En anden tendens, jeg er blevet bevidst om omkring min egen musiklytning, er, at jeg ofte – hvis ikke næsten altid – benytter den som et pauserum, en distancering fra det ellers foreliggende. Den skaber så at sige et ”rum”, hvor jeg mentalt bevæger mig væk og lader tankerne dvæle ”omkring” musikken. Jeg kan give et mere præcist eksempel. Jeg deltog forrige semesteret i et musikpsykologiprojekt, hvor jeg blev interviewet om min brug af musik i hverdagen. Jeg beskrev i dette interview en lang studiedag, hvor jeg først havde fri ved 20-tiden. Det interessante, synes jeg selv, var, at det første jeg gjorde efter at være kommet ud af universitetsbygningen var at trække mig tilbage og ind i musikken. Jeg husker tydeligt, hvordan musikken på en eller anden måde øjeblikkeligt befordrede afslapning, afkobling både mentalt (psykisk) og kropsligt (somatisk) – en slags katarsisk oplevelse. En anden interessant detalje var den distance, som min musiklytningspraksis også skabte. Jeg ”undslap” den sociale sfære og skabte et slags pseudo-privat rum, hvor jeg kunne tillade mig at ”koble af” midt i det offentlige. Marie Skånland (2011) skriver om dette fænomen: brugen af MP3-afspilleren som en copingmekanisme i hverdagen. Det beskrives, hvordan denne lytningspraksis kan aflede fra eksterne og interne stressorer. Brugen af MP3-afspilleren kan dæmpe rumination (grubleri), afskære larm og skabe distance til det sociale rum (Skånland, 2011).

Vender vi imidlertid tilbage til ovenstående eksempel med den lange studiedag, har jeg selv en tese omkring min egen musiklytning, som ligeledes grænser opad både Hosokawas og Skånlands pointer. Nemlig musikken som udtryk for en virkelighedsflugt, en kortvarig distance, et flygtigt refugium – en eskapisme. Det er denne tese som er specialets omdrejningspunkt: musikken i nutiden udgør et tilflugtssted for det moderne menneske. Musikken som funktion har således, gennem teknologiske og sociokulturelle samfundsændringer, flyttet sig fra et ”nydelsesmiddel” til et selvreguleringsmiddel, hvor musikken nu bl.a. bruges til at overkomme hverdagens realiteter.

På baggrund af ovenstående fundering er følgende problemformulering udarbejdet:

Problemformulering

”Hvordan kan fænomenet eskapisme forstås i relation til musik ud fra dens lydlige og tekstlige indhold, og hvordan kan dette forstås i forhold til samtidens intensiverende senmoderne realitet?”

Dette speciale vil således undersøge og senere diskutere, hvordan musikken kan befordre en virkelighedsflugt mhp. teoretisering omkring fænomenet eskapisme, musikkens funktion og -anvendelse i forhold til samtidens sociologiske strømninger.

Teoretisk fundament

Til at belyse fænomenet eskapisme vil etnograf Yi-Fu Tuans 'Escapism' (1998) blive inddraget med udgangspunkt i hans beskrivelse af den menneskelige kultur som essentielt udtryk for en generel overordnet eskapisme. Mennesket i dag lever i en distanceret og ikke-autentisk verden, hvor det netop søger tilbage til det autentiske – eller illusionen om det autentiske. Der vil endvidere blive kastet lys over Tuans eksistentielle begreber *ligegyldighed* og *afkoblethed*. Musik kan her forstås som kultur, men måske ligeledes være udtryk for noget naturligt – noget autentisk, måske endda transcenderet. Musikkens struktur og fortællinger vil her undersøges og diskuteres i forhold til Tuans eksistentielle perspektiv på eskapisme.

For at forstå musikkens funktion i hverdagen inddrages antropolog Tia DeNoras teori, som beskriver denne. DeNora anser musik som '*selvets teknologi*' til selvregulering, da individet i senmoderniteten er *æstetisk reflektivt*. Desuden vil DeNoras teoretisering om musikken som *asyl* inddrages i diskussionen om eskapismebegrebet. Dan McAdams narrativpsykologi inddrages mhp. at belyse og diskutere, hvordan musikken kan indgå i konstruktioner og rekonstruktioner (jf. Hosokawa) af individets narrativ, og hvordan denne handling i sig selv synes at være eskapistisk. Endvidere vil *tjenlighedsbegrebet* (affordance) inddrages, med udgangspunkt i James J. Gibsons, Donald A. Normans og Eric F. Clarkes beskrivelser, til at forstå musikken i forhold til dens *tjenlighed* mhp. at belyse og tolke på, hvorfor individet i samtiden kan benytte musikken som virkelighedsflugt og videre, hvordan musikken selv indeholder denne tjenlighed.

Endelig inddrages et sociologisk samfundsperspektiv med udgangspunkt i Anthony Giddens, Zygmunt Baumanns og Ulrich Beck & Elisabeth Beck-Gernsheims beskrivelser af samtidens konturer.

Kort sagt vil der med ovenstående in mente undersøges, hvordan tidens musik afspejler samtidens eskapistiske tendenser, hvorfor musik er anvendelig som flugtmekanisme, og hvordan musik beforder eskapisme.

Som empiri er valgt fire numre fra det britiske band Radiohead. Disse numre er udvalgt på baggrund af deres umiddelbare og direkte eskapistiske tematikker.

Specialet vil således bestå af en teoretisk redegørelse med udgangspunkt i nævnte teoretikere, et metodeafsnit, hvor fremgangsmåde og empiri præsenteres yderligere og et analyseafsnit, hvor teori vil blive bragt i spil i forhold til tydning og tolkning af den valgte empiri. Dette efterfølges af et diskussionsafsnit, hvori teori og analysens resultater diskuteres i forhold til at forstås både musik generelt, men også empiriens eskapistiske implikationer. Specialet afsluttes med en konklusion. Specialet har således to fokuspunkter: at undersøge musiklytning som et eskapistisk fænomen og eksemplificere eskapistiske tjenligheder i den valgte empiris tekst og lydbillede.

Teoriredegørelse

Eskapisme – Hvad er flugten?

I dette afsnit udforskes generelle opfattelser af eskapismebegrebet med udgangspunkt i Yi-Fu Tuans og Andrew Evans perspektiver. Først tages Tuans perspektiv op, hvor mennesket gøre i sig selv anses som eskapistisk, og dernæst Evans mere konkrete perspektiv på fænomenet.

Antropolog og etnograf Yi-Fu Tuan skriver i bogen 'Escapism' (1998) om eskapismefænomenet i forhold til mennesket selv: "*Who hasn't - sometime - wanted to escape?*" (s. xi). Tuan anser den menneskelige kultur som gennemgående eskapistisk fra naturen. Mennesket flygter fra og gemmer sig for sin egen natur gennem kulturens artefakter. Denne menneskelige egenskab er iflg. Tuan dybt forankret i problematiske eksistentielle erkendelser af menneskets dyriskhed, forankringen i naturen med dertilhørende drifter. Hertil kommer erkendelsen af døden og den uudholdelige unikhed, som mennesket oplever i tilværelsen: "*Escapism, I will argue, is human – and inescapable. There is nothing wrong with escape as such. What makes it suspect is the goal, which can be quite unreal.*" (ibid., s. xvi).

Tuan observerer, selvom menneskets kultur gennemgående er eskapistisk, hvordan mennesket ligeledes er betænkelig ved eskapismens tendenser til dagdrømmeri og ønskefantasier, der drager individet ind i "uvirkelige" verdener. I relation til denne pointe skriver mediepsykolog Andrew Evans (2001) mere jordnært om konsekvensen af den vedvarende eskapisme: *"The danger occurs when people confuse what is real with that isn't' and can't get back to reality – the problem with psychotic thinking."* (s. 74). Eskapismen forstås som positiv, når den er et kortvarigt afbræk fra den verdslige hverdagsgøren, men også negativ ved tilblivelse af den varige og endelige perceptionsforvrængende eskapisme.

Vendes der imidlertid tilbage til Tuans perspektiv, beskrives det, hvordan mennesket gennem historien altid har været på flugt – både fysisk og mentalt. Her peges der på migration, hvor mennesket fysisk har flyttet sig med ønsket om bedre forhold, men også mentalt gennem fortællingerne, historierne og kunsten. Kulturen er drevet af og produkt af fantasien selv: *"Culture is driven by imagination and is a product of imagination. We humans are pleased and proud to have it. But imagination can lead us astray – into fantasy, the unreal, and the grotesque [...]"* (Tuan, 1998, s. xv). En pointe der også findes i Thomas Gitz-Johansens artikel *'Fantasiens betydning: Et bidrag til barnets genfortryllelse'* (2014), hvor fantasi bl.a. anses som et essentielt element i dagdrømme, fantasilege, eventyr og rollespil. Der argumenteres for, at fantasien er en vigtig del af barndommen og i udvikling af psyken, men det er pointen om fantasiens dobbelthed, som er interessant. Her beskrives, hvordan fantasien både kan være udviklingsbefordrende og isolerende, hvis den skaber afstand til subjektet og dets virkelighed.

Menneskets historie kan iflg. Tuan (1998) forstås som en flugt fra naturen – en flugt fra menneskets forankring i naturen. Et eksempel er religionsberetningerne, hvor mennesket f.eks. i kristendommen transcenderer kroppens dødelighed, idet mennesket har en sjæl, som efter døden forlader kroppen. Tuan peger på Vestens mistro til kroppen og dens forankring i naturen, som mennesket er på flugt fra:

"A strong tradition exists in the West, and in other civilizations as well, that is deeply suspicious of the body, which is considered – depending on the tradition – the fount of intemperance and lust, of ignorant materiality and illusion, of sickness, suffering putrescence, and death inherent to biological life" (ibid., s. 61)

Religion indeholder alternative beretninger om menneskets plads i verden, ofte som op-højet over netop naturen og dens dyriskhed. Her kan der blot tænkes på afbildningerne af både Gud og Satan i kristendommen, hvor mennesket er skabt i gudens eget billede, og Satan repræsenterer de 'onde' drifter hos mennesket, ofte afbilledet med dyriske træk. Mennesket distancerer sig således fra dyrene – og dermed egen dyriskhed – på følgende måder: Dyr æder for at holde sig i live, parrer sig for at sikre artens overlevelse og dør. Mennesker spiser, føler kærlighed og fantasierer sig til et liv efter døden (udødelighed). Tuans (1998) pointe er, at denne diskrepans er udtryk for den menneskelige eskapisme, da mennesket i sidste instans blot er et dyr, og ligesom alle andre dyr er underlagt naturens vilkår. Eskapismen opstår således, idet mennesket bliver bevidst om dets egen og andres eksistens. Som et ekko af René Descartes berømte metafysiske refleksion: "Cogito ergo sum" ("Jeg tænker, derfor er jeg") kunne man i Tuaniansk forstand tilføje: "Jeg tænker, derfor flygter jeg".

Til dette eksistentielle perspektiv tilføjer Tuan to grundlæggende begreber, som er problematiske for den menneskelige væren: *afkoblethed* (disconnectedness) og *ligegyldighed* (indifference). Disse begreber skal forstås i forlængelse af flugten fra naturen. Afkoblet-heden ligger i erkendelsen af, at individet er unikt og alene og isoleret i verden – dømt til en solipsistisk tilværelse: "[...] *the uniqueness of each and every human individual, a uniqueness that makes for a sense of isolation or disconnectedness even in the midst of familiar others [...]*" (ibid., s. 81). Denne isolation er forbundet med grundlæggende usikkerhed ved menneskets væren. Ligegyldigheden opstår i erkendelse af, at mennesket ikke transcenderer naturens vilkår, men i sidste instans blot er et menneskedyr fanget i dets bevidsthed om egen eksistens – mennesket må ligesom dyrene spise for at overleve, har kropslige drifter og må dø (Tuan 1998).

Kulturen er, som eskapisme, den teknologi, det redskab eller den illusion, hvorigennem mennesket flytter sig væk fra og glemmer disse problematiske erkendelser. Kulturelle artefakter udgør det bolværk, som skaber sikkerhed og giver "givethed" og mening med eksistensen:

"Culture in this sense enables us to forget that we ever sought to cover up or to escape from the Other; it creates an atmosphere of ease; it makes us feel that 'we are fine as we are, where we are.'" (ibid., s. 82).

En lignende pointe ses hos Irvin David Yalom (1998 & 2008), som beskæftiger sig med de menneskelige eksistentielle erkendelser om døden, friheden, isolationen og menings-

løsheden: *"Vores eksistens er bestandig overskygget af bevidstheden om at vi skal vokse, blomstre og, til syvende og sidst, visne og dø."* (Yalom, 2008, s. 9). Erkendelsen om døden er grundlæggende for eksistensen, da mennesket stræber efter at forblive, men plages af bevidstheden om den uundgåelige endegyldighed. Friheden plager mennesket i form af strukturløshed, da det får fuldt ansvar for dets egen livsverden. Frihedens bagside er således et skræmmende tomrum. Den eksistentielle isolation er, ligesom hos Tuan, forankret i, at vi indtræder i verden alene, og vi fratræder alene. Et spændingsforhold, der opstår mellem absolut isolation og ønsket om social kontakt som beskyttelse og at være en del af et større hele.

Endelig er der meningsløsheden, som er erkendelsen af, at mening med livet essentielt ikke eksisterer uden for vores egen givne mening. Det er vigtigt, at mennesket formår at give sin eksistens egen-mening (Yalom, 1998).

Yaloms tese er, at det er afgørende for individet at erkende disse fire eksistentielle vilkår, da erkendelsen kan give forløsning. Mange udfylder tiden med aktiviteter som film, ekstremsport og endda musik (i denne sammenhæng benævnt som *"dødsforagtende sange"*) for at distancere sig fra disse erkendelser, hvilket, iflg. Yalom, kan anses som forsvarsmekanismer: *"De primære bekymringer er dybt begravet og dækket af lag på lag af fortrængning, fornægtelse, forskydning og symbolisering."* (Yalom, 1998, s. 14). Her ses en tydelig sammenhæng mellem Tuans eksistentielle flugtbeskrivelser og Yaloms eksistentielle teori.

Tuan (1998) beskriver endvidere eskapisme ud fra to kategorier: *flugt fra naturen* ("escape from nature") og *flugt til naturen* ("escape to nature"). Flugten fra naturen er den eskapisme, hvor mennesket stræber efter at beherske af naturen. Et eksempel kunne være landbruget. Her ses det, hvordan mennesket behersker naturen og udnytter den til overlevelse. Gennem redskaber og viden har mennesket formået at "flygte" fra nogle af naturens vilkår, men på samme tid distanceret sig fra selve naturen. Afstanden mellem menneske og natur er så at sige medieret af teknologien. I nutiden er denne fremmedgørelse altomspændende (Tuan, 1998).

Et banalt eksempel kunne være min egen hverdagspraksis. Jeg bor i en lille lejlighed, hvor den eneste natur, der ikke er bearbejdet og omstruktureret til andre nyttegenstande, er små pottedplanter i vinduerne – et levn fra naturen. Som analogi til Tuans teori er disse planter tæmmet og taget ud af deres egen kontekst, som forsøg på at påvise, at mennesket er ophøjet over naturen. På den anden side synes der at være en vis autenticitet i planterne – måske det repræsenterer en længsel efter det "virkelige" og netop autentiske.

I relation til dette citerer Tuan titlen på Milan Kunderas film 'The Unbearable Lightness of Being' ('Tilværelsens ulidelige lethed') for at understrege den fremmedgjorte tilværelse, som er nutidens resultat af menneskets flugt fra naturen – den fremmedgjorte verden kan være ulidelig:

"The escape is made possible by different kinds of power: the power of humans working cooperatively and deliberately together, the power of technology, and, underlying them, the power of images and ideas. The realities this created do not however, necessarily produce contentment. They may, on the contrary, generate frustration and restlessness." (ibid., s. 17)

Der er frustration og rastløshed forbundet med fremmedgørelse fra naturen, og det er denne, som danner udgangspunkt for flugten til naturen.

Flugten til naturen er, iflg. Tuan, forankret i flugten fra naturen, da naturen, som mennesket ønsker at flygte til, ligeledes er et produkt af dets kultur og historie – altså er flugten til naturen i sig selv et redskab til at overvinde den (ibid.). Som Evans (2001) skriver: *"On the human highway of progress the migration away from the countryside meets the migration straight back to it."* (s. 62). Både Tuan (1998) og Evans (2001) beskriver dette med begrebet *mellemlandskaber* (middle landscapes). Begrebet beskriver kulturskabte naturmiljøer, hvor illusionen om det naturlige møder kulturen. Et mellemlandskab er udtryk for et felt, som flygtigt udgiver sig for at være autentisk natur, men blot er kulturens efterligning – en slags simulation og i sidste instans en fremmedgørelse.

Tuan (1998) beskæftiger sig endvidere kort med musik, hvor han grundlæggende undrer sig over dens mystik og flygtighed:

"[...] the reward of total engagement with a type of music that may be literally meaningless but that to devoted listeners is meaning incarnate – sweatily passionate, coolly intellectual, cozily familiar, galactically remote. It is the epitome of order, yet stubbed with surprise, bound to place and time, yet somehow timeless and universal; perhaps most wondrously of all, it is sound that gives point to silence." (Tuan, 1998, s. 180)

Tuan betragter musik som en efterligning af naturens lyde og dermed bundet i noget naturligt. Men musikken er ligeledes flygtig og flertydig i dens repræsentation. Musik har

direkte forbindelse til kroppen (naturen), og er samtidig et udtryk for den menneskelige gøren selv (kulturen), og bruges ofte i højtidelige sammenhænge (ritualer). Han noterer, at fællessang er socialt befordrende, hvilket synes at danne afstand til en eksistentiel afkobletthed. Måske er den mest interessante observation forståelsen af musik som ordenens epitome samtidig med, at den indeholder flygtig flertydighed – og som Tuan skriver indledningsvis i sin bog: *“When uncertainty is so much a fact of life, escape into a make-believe world of perfect order may be excused.”* (ibid., s. 14).

Tuan (1998) beskæftiger sig generelt med et holistisk, eksistentielt perspektiv på eskapisme, hvor Evans (2001) med fordel kan inddrages med et mere jordbundet perspektiv. Evans beskæftiger sig med eskapismen i relation til den stigende virtuelle eksistens, hvor teknologi i højere grad befordrer eskapisme. Endvidere tilbyder Evans følgende definition på fænomenet:

“Escapism is the switch from a more pressing need, or a less pleasurable or a more stressful situation, self-perception or feeling, to a more pleasurable activity – real or imagined, purposeful or not – which is often recreational and increasingly offered by the mass media and the leisure industry. ‘Healthy’ escapism may have no negative consequences, while ‘unhealthy’ escapism, such as procrastination, the addiction and neurotic or irresponsible behaviour may have negative consequences for both the individual and the wider social circle. Sometimes the distinction between one and the other can only be seen in retrospect.” (Evans, 2001, s. 72).

Eskapisme er altså flugten fra det ellers foreliggende, de mindre behagelige eller stressfulde situationer, men også flugten fra selvperception eller følelse. Flugten kan være i ”virkeligheden” eller i ”fantasien”. Evans inddeler eskapismen i både ”sund”- og ”usund” eskapisme, og den anses her ikke som et udelukkende negativt fænomen.

I Evans opstilling af eskapistiske handlinger kan man bl.a. finde: at flygte fra et land, fra politik, arbejde, skole/universitet, problemer i hjemmet, børn, kedsomhed, frygt, bekymringer, smerte og rumination: *“[...] we escape from ‘virtual stressors’ or bad perceptions of reality: an impression of losing control, a pervasive feeling of failing to cope with life, feelings of boredom, of failure, worries, relationship dissatisfactions, even just ‘thoughts’”* (ibid., s. 57-58). Eskapismen er således et refugium fra individets umiddelbare virkelighedsopfattelse af noget ubehageligt. Det påpeges desuden, at eska-

pismen er betinget af subjektet selv, eskapismen for ét individ kan således være dét, et andet individ flygter fra. Den sunde eskapisme er kendetegnet ved dens korvarighed og forløsende effekt – en pause, en reduktion af stressorer, en restituerende. Den sunde eskapisme ender altid med tilbagevenden til årsagen for eskapismen. Den usunde eskapisme er derimod vedvarende (evt. afhængighedsdannende), nedbrydende og kan være virkelighedsforvrængende (psykotisk): *"Too much evasion of reality can lead to too much introspection, isolation and difficulties in social integration."* (ibid., s. 81).

Evans kategoriserer endvidere fænomenet i fire former for eskapisme: *undvigende*, *passiv* (ikke deltagende), *aktiv* (deltagende) og *ekstrem*. Undvigende er, som det ligger i ordet, en distance til eller udskydelse af det foreliggende – en undgåelsesadfærd. Passiv eskapisme, hvor Evans bl.a. oplister musik, dagdrømmeri og læsning, kan forstås som en passiv flugt, som hjælper individet med at undgå hovedsagligt mentale stressorer. Den aktive eskapisme er den flugt, hvor individet flytter sig gennem handling og deltagelse. Disse tre er grundlæggende udtryk for sunde, kortvarige eskapistiske tendenser, hvor den ekstreme, er den problematiske. Hertil oplister Evans bl.a. alkohol- og stofmisbrug, prokrastinering og gambling (Evans, 2001). Evans ser således både fysisk og mental bevægelse som potentielle flugtmekanismer. I forhold til musikkens væsen, vil der i denne sammenhæng blive fokuseret på musikkens mentale implikationer. Musik synes ligeledes at kunne befordre fysisk eskapisme som f.eks. dans, men katalysten, altså musikken, synes at ligge forud for handlingen. I relation til dette kan Evans kategoriseringer af musik som passiv eskapisme ligeledes diskuteres. Musik er, som Tuan (1998) er inde på, diffus, flygtigt og immateriel i forhold til andre potentielle eskapismebefordre artefakter, som f.eks. bøger, alkohol og stoffer. Musik synes netop at tilbyde det forbigående, midlertidige og flygtige – men tilsyneladende med stor effekt. En effekt som er besværlig at eftervise.

Ovenfor er repræsenteret to perspektiver på fænomenet eskapisme. Tuan belyser fænomenet som en menneskelig præmis – nemlig kulturen som eskapisme fra naturen. Evans anser mere jordbundet eskapismen som en kortvarig flugt fra det ellers foreliggende: en flugt som kan være positiv (sund) eller negativ (usund).

I analysedelen vil ovenstående forståelse af eskapismefænomenet inddrages mhp. at sammenholde fænomenet som en tidsmarkør i forhold til musik – hvilke eskapistiske træk kan forstås i forhold til musikkens lydlige og tekstlige indhold, og hvordan kan musik i det hele taget forstås i forhold til fænomenet?

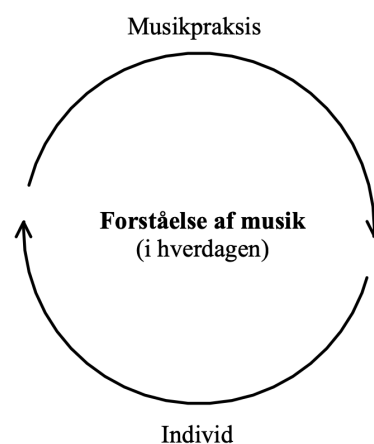
Nedenfor præsenteres musikantropologiske perspektiver på musikkens brug i hverdagen.

Musiks påvirkning – Hvordan er flugten?

I følgende afsnit vil der med udgangspunkt i Tia DeNoras musikanthropologiske observationer fremlægges perspektiver på brugen af musik i hverdagen mhp. at relatere disse til eskapismefænomenet.

Tia DeNora skriver i sin bog 'Music in Everyday Life' (2000) om musikken i hverdagen. Bogen tager udgangspunkt i DeNoras etnografiske studier af kvinder fra musikterapisessioner, aerobickurser og karaokearrangementer i form af kvalitative interviews. Metodisk er DeNora inspireret af strukturationsteori,¹ hvor det søges at belyse den musikalske praksis i selve situationen. Mao. tager DeNora udgangspunkt i selve den musikalske praksis og undersøger således ikke det musikalske artefakt i sig selv, men artefaktets brug i social praksis. Dette forhold kan visualiseres således:

Figur 1 – Strukturationsteorimodel i forhold til DeNoras (2000) musikperspektiv



Musikkens påvirkning (affekt) er således ikke at finde i musikken selv, men i den sociale praksis, hvor et eller flere individer interagerer med artefaktet – musik anses ikke som en stimulus i et socialt vakuum: "[...] *Music is implicated in the self-generation of social agency and how this process may be viewed as it happens, 'in action'*" (DeNora, 2000, s. 47). Forståelsen af musik og dens påvirkning opstår i et reciprok forhold mellem individ og praksis, hvor agens og struktur gensidigt indgår og påvirker hinanden i dannelsen af musikforståelsen i den pågældende praksis. Hos DeNora synes at tillægge

¹ Begrebet uddybes senere under afsnittet om senmodernitet i relation til Anthony Giddens, hvis teori er en strukturationsteori.

større råderum for individets agens end til strukturens påvirkning af det. Ligeledes betones vigtigheden af biografiske og kulturelle implikationer hos individet, når det interagerer med musik.

DeNora beskriver identiteten i relation til musik med inspiration fra Anthony Giddens beskrivelse af identiteten som et refleksivt projekt. DeNora tilføjer, at musik som kulturelt artefakt benyttes til at konstituere identiteten: *“Music may serve [...] as a model of self, a resource for articulating and stabilizing self-identity.”* (ibid., s. 158). Musik er mao. et kulturelt artefakt, som individet anvender til at “skabe sig selv” i relation til den omkringliggende kultur. DeNora anser endvidere musik som *selvets teknologi* – som et *selvreguleringsmiddel*. Det (sen)moderne individ er et *æstetisk refleksivt* individ, der anvender musik som redskab til selvprogrammering og forholder sig refleksivt til egne hensigter i forhold til dets musikalske praksis. Musik bruges både til at påvirke selvet og det omkringliggende miljø i ønskede retninger – socialt, fysisk og emotionelt: *“[...] music is appropriated by individuals as a resource for the ongoing constitution of themselves and their social psychological, physiological and emotional states.”* (ibid., s. 47).

Musik anses ikke blot som et kommunikativt medie men indeholder ligeledes ”ikke-verbale” signifikationer. Musikken bliver brugt i hverdagen og har, som nævnt, implikationer i forhold til individet, kroppen og det sociale i måden, hvorpå individet konstituerer og forstår sig selv i forhold til tid, emotioner og energi:

“Music is not merely a ‘meaningful’ or ‘communicative’ medium. It does much more than convey signification through non-verbal means. At the level of daily life, music has power. It is implicated in every dimension of social agency [...] music may influence how people compose their bodies, how they conduct themselves, how they experience the passage of time, how they feel – in terms of energy and emotion – about themselves.” (ibid., s. 17)

I relation til denne pointe skriver Katrina S. McFerran & Suvi Saarikallio (2014) om unges forventninger til musik og dens påvirkningskraft. I deres undersøgelse af australske unge fra 13-20 år fandt de frem til, at unge benyttede musik til at udtrykke identitet, påvirke humøret, fordre coping og regulere sociale forhold. Desuden fandt de frem til, at unges forventning til musik (funktion og affekt) ikke altid blev indfriet, og at de unges mentale velvære syntes at være en faktor i denne sammenhæng. Mentalt sunde unge var i højere grad i stand til at benytte musik som selvreguleringsmiddel, hvor mentalt sårbare

unge i højere grad dvælede ved samme musik og oftere beskrev, hvordan musikken havde ”kontrollen” over dem (McFerran & Saarikallio, 2014).

Katrina S. McFerran skriver ligeledes sammen med Kelly Baird (2013) om denne dobbelthed ved musik. Her beskrives to unge kvinders brug af musik gennem opvæksten, og det påpeges bl.a., hvordan musik som selvreguleringsmiddel kan have positive eller negative implikationer. Et eksempel kunne være det interpersonelle forhold, hvor musiks positive faktor er socialt engagement, og dens negative er social fremmedgørelse. På samme måde kan humøret, coping-evne og ens motivation og kompetence påvirkes af musik (McFerran & Baird, 2013, s. 121). Desuden bruges musikken her som en flugtmekanisme, en tilbagetrækning til at reflektere over eget liv – en eskapisme:

*”She has used music to express and assert her identity; that it is associated with significant life events that are both positive and negative; it has motivated her to participate and to withdraw; she uses music to **escape** and to think about her life; and she manages her mood with music, both to bring herself up and to take herself down [...]” (ibid., s. 133 – egen fed-markering).*

Vendes der tilbage til DeNora (2000) beskrives tre overordnede beslægtede tematikker om, hvordan det æstetisk reflektive individ interagerer og benytter musik: musik som personligt selvreguleringsmiddel, musikkens kropslige påvirkninger og musik som redskab til at konfigurere sociale sfærer: “[...] music is much more than a decorative art; that it is a powerful medium of social order.” (DeNora, 2000, s. 163). Musik benyttes til at rekonfigurere selvet både intra- og interpersonelt – et artefakt, hvis tjenlighed beforder perceptuel, sansemæssig omstrukturering, personligt, kropsligt og socialt. Individet er, som DeNora beskriver det, dets egen discjockey (ibid., s. 49).

DeNora beskriver ligeledes, hvordan musikken på det personlige plan bliver anvendt som stemnings- og humøraftstemmende i relation til det, individet mener passer til den givne situation eller til at befordre en stemning, som individet ønsker.

”[...] music is an accomplice in attaining, enhancing and maintaining desired states of feeling and bodily energy (such as relaxation); it is a vehicle they [informanterne] use to move out of dispreferred states (such as stress or fatigue). It is a resource for modulating and structuring the parameters of aesthetic agency – feeling, motivation, desire, comportment, action style, energy.” (ibid., s. 53)

Her beskrives musik som en resurse til at modulere og strukturere æstetisk agens – musik som selvets rekonfigureringsmiddel. Ovenstående citat har desuden en underliggende eskapistisk tematik, da musik, som selvets teknologi, er et ”transportmiddel”, som flytter individet ud af ikke ønskværdige mentale tilstande som stress eller udmattelse. Denne pointe ligger i forlængelse af Skånlands (2011) beskrivelse af musik som coping-mekanisme – et redskab, en teknologi som befordre og tilbyder sig som middel til reduktion af mentale stressorer: *”The use of the MP3 player enables [...] to create boundaries around a personal space, and to control their aesthetic and social environment.”* (Skånland, 2011, s. 28).

DeNora beskriver musiks evne til at påvirke det kropslige, bl.a. energi, opførsel, koordination, timing, stemthed (arousal), motivation, udholdenhed, åndedræt, hjerterytme, blodtryk og ikke mindst kropslig selvperception (DeNora, 2000, s. 76).

Eksempler kunne være rengøring eller løbeture, hvor musik tilføjer eller rekonfigurerer kvaliteter til aktiviteten. DeNoras pointe er her, at det æstetisk refleksive individ benytter og udnytter musik i kraft af dens virkning på kroppen: musik som en *protetisk-teknologi* i forlængelse af kroppen. Det sidste felt, som DeNora beskriver, er musiks evne til at påvirke sociale organiseringer i den sociale sfære: *”[...] how music is a device of social occasioning, how it can be used to regulate and structure social encounters [...]”* (ibid., s. 110). DeNora giver et eksempel, hvor en af hendes informanter forklarer, hvordan hun til en fest refleksivt udvælger musik, som konfigurerer festen i en bestemt retning – det soniske miljø reguleres i en ønsket retning, for at *”sætte scenen”*, som DeNora (2000) skriver (s. 159). Denne rekonfiguration af miljøet er ligeledes en af Hosokawas (1984) hovedpointer. DeNora (2000) formår at udvide denne pointe og beskriver dens implikationer i forhold til det moderne individs hverdag – nemlig musikken i et miljø, hvor den er mere altomspændende og lettere tilgængelig end nogensinde før.

Opsummerende beskriver DeNora (2000), hvordan det æstetisk refleksive individ anvender musikken som (selv)reguleringsmiddel i forskellige hverdagssammenhænge – personligt, somatisk og socialt. Dette synes at have relation til eskapismefænomenet, hvor selvregulering er en rekonfigurering af mentale forhold. En regulering ved hjælp af musik synes ligeledes at være en ”flugt”, en mental ”bevægelse” væk fra en uønsket tilstand. DeNoras informant Beatrice udtaler i relation til dette, hvordan hun får afløb for sin frustration efter en konflikt:

“I just go to my room, slam the door, play my music and just sort of feel mad for a couple more minutes... When I turn the music up real loud it fills my room, it’s like I can’t hear anything outside my room [...]” (ibid., s. 56)

Mere eksplicit kan eskapismen ses i følgende citat, hvor en anden af DeNoras informanter, Lucy, siger således: *“[...] I retreat into music when I can’t bear the rest of the world [...] you can go into [music] and have it around you or be in it [...]”* (ibid., s. 42). Musik skaber i begge citater afstand til resten af verden, bliver et medie eller ”rum”, hvis funktion er at ”lukke ude” og samtidig fylde det omkringliggende, hvor det uønskede forlægges, undslippes – musik som en eskapisme, som DeNoras informant Lesley beskriver: *“[Music] keeps you going – almost like nullifying in a way, because you don’t think about what you are doing, you just listen to the music [...]”* (ibid., s. 55).

Dette forhold er, iflg. DeNora, forbundet med en mestring af individets egen livsverden og miljø – en slags konstituering af den ontologiske sikkerhed² gennem det musikalske artefakt, som benyttes til at regulere, skabe sig selv og finde kontrol (mestring): *“Music [...] provides a virtual reality within which respondents are able to express themselves [...] the position of being in control of the symbolic and physical environment.”* (ibid., s. 56).

Tænkes der tilbage til eget eksempel fra indledningen, hvor jeg efter en lang studiedag finder et behov for at ”flygte” ind i musikken for at distancere mig, så kan musikken forstås som netop et ”rum”, en sfære, hvor jeg formår at flytte min mentale, måske endda lidt stressede tilstand mod afslapning – en selvregulering. Måske kan det endda siges, at jeg fandt et refugie i musikken – men sikkert er det, at det var en eskapistisk handling.

Musik kan som selvreguleringsmiddel således indeholde et iboende eskapistisk element i kraft af dens evne til at flytte, rekonfigurere, transformere, rekonstruere eller blot at påvirke individets perception – musik som selvets eskapistiske teknologi.

Narrativ psykologi – Flugten som konstruktion

“[...] music is a key resource for the production of autobiography and the narrative thread of self.” (DeNora, 2000, s. 158) Denne socialkonstruktionistiske tankegang ses indenfor *narrativ psykologi*. Her forstås individet og dets selvfortællinger som transfor-

² Begrebet ’ontologisk sikkerhed’ stammer fra Anthony Giddens og vil blive uddybet senere.

merbare, hvor individet genfortæller og omfortæller dets livshistorie og konstruerer identiteten.

"[...] people living in modern societies begin to reconstruct the personal past, perceive the present, and anticipate the future in terms of an internalized and evolving self-story, an integrative narrative for the self that provides modern life with some modicum of psychosocial unity and purpose." (McAdams, 2001, s. 101).

McAdams (2001) skriver, at disse livshistorier er konstruerede subjektive virkeligheder, som ethvert individ kontinuerligt fortæller om sig selv. Livshistorierne revideres og omfortælles gennem hele livet, så individets forståelse af *sig selv* hænger sammen med fortid, nutid og den retning individet ønsker i fremtiden. Disse historier er (jf. DeNora) forankret og artikuleret i de sociale praksisser med reference til det omgivende miljø og dets kultur: *"Life stories mirror the culture wherein the story is made and told. Stories live in culture."* (ibid., s. 114).

Iflg. McAdams, som er inspireret af Erik E. Eriksons otte livsstadier, er det vigtigt, at individet i ungdommen udvikler en sammenhængende fortælling om sig selv og herigennem danner en selvidentitet. Denne livsfortælling har iflg. McAdams to formål: at skabe sammenhæng mellem individets mange forskellige og eventuelt modstridende fortællinger om sig selv, og at skabe sammenhæng i livshistorien gennem tid. Til sidst nævnte pointe beskrives vigtigheden af, at livshistorien, som en hvilken som helst anden historie, er sammenhængende med en begyndelse, midte og slutning. Det er denne fortælling, der giver mening i tilværelsen. En selvkonstrueret mening som kontinuerligt rekonfigureres.

På denne måde må livshistorien både forstås synkront, altså i forhold til nuet, men også diakront, nemlig i forhold til fortid. Hertil inddrager McAdams begrebet *kerneepisoder*, som beskriver særlige "hjørnestens-beretninger", som af individet tillægges særlig betydning og præger fremtidige konstruktioner af livshistorien (McAdams 2001).

I forhold til foreliggende speciale er narrativ psykologi kort inddraget mhp. dannelsen og konstruktionen af narrativer samt deres forankring i den omkringliggende kultur. I forhold til dette synes musik som kulturelt artefakt at være interessant – som DeNora skriver: *"Musical materials provide terms and templates for elaborating self-identity [...]"* (DeNora, 2000, s. 68). Det er interessant at undersøge, hvilke narrativer musik indeholder

og ”sælger” gennem dets konceptuelle soniske rum, hvilke kulturelt forankrede byggesten den tilbyder til rekonfigurering og omstrukturering, og hvilke idealiseringer musikkens iboende narrativ(er) indeholder.

Ligeledes synes den konstant foranderlige livshistorie at have undertoner af Tuans beskrivelse af eskapisme; idet individet reviderer sin livshistorie, må det flygte fra (gamle) erkendelser, som ikke længere passer ind i den ”nye” konstruktion af livsfortællingen.

Musik som asyl

DeNora (2016) skriver om *musik som asyl* i bogen ’Music Asylums – Wellbeing Through Music in Everyday Life’. Her ses den mest direkte kobling til eskapismefænomenet, hvor DeNora, med inspiration fra sociologen Erving Goffman og senere musikforskeren Michael Bull, beskriver musiks konceptuelle rum som et asyl.

Perspektivet, DeNora (2016) her beskriver, ligger på mange måder i forlængelse af ’Music in Everyday Life’ (2000), hvor musik betragtes som et kontinuerligt gensidigt forhold mellem agens og struktur og ligeledes forstås som middel til selvregulering.

Der tages udgangspunkt i to af Goffmans teoribeskrivelser: den dramaturgiske teori med udgangspunkt i ’Presentations of Self in Everyday life’ (1959)³ og hans beskrivelser og kritik af totalinstitutioner i bogen ’Asylums’ (1961).

Goffmans teori hører til symbolsk interaktionisme, hvor selvidentiteten beskrives som en konstant forhandling mellem individer, hvilket også betyder, at selvidentiteten er konstitueret gennem sociale praksisser. Endvidere opdeles individets identitet eller ”rolle” i en *frontscene-identitet* og en *bagscene-identitet*, som Goffman skriver: “*We often find a division into back region, where the performance of a routine is prepared, and front region, where the performance is presented.*” (Goffman, 1956, s. 152). Individets frontscene-identitet er altså individets rolle i sociale situationer eller i den sociale ’performance’. Individet danner således sig selv i denne rolle gennem omkringliggende tilgængelige kulturelle artefakter, men må samtidig ikke bryde eller misfortolke den sociale konsensus (setting) i den givne situation: “*When an individual plays a part he implicitly requests his observers to take seriously the impression that is fostered before them.*” (ibid., s. 10). Individet kan have forskellige roller i forskellige situationer. Bagscene-identiteten er det rum, hvor individet, så at sige, kan tage ”sin rolle/maske af”.

³ ’The Presentation of Self in Everyday Life’ af Erving Goffman blev i 1959 udgivet i USA, hvor originalen blev udgivet i Skotland allerede 1956.

Her kan individet vise den side af sig selv, som frontscene-aktiviteten fordreder individet at skjule – den side af individet, som det ikke er muligt at vise på ”scenen” for ”publikum”. Bagscenen er det rum, den situation, hvor individet kan restituere og forberede den næste ’forestilling’: *“A back region or backstage may be defined as a place, relative to a given performance, where the impression fostered by the performance is knowingly contradicted as a matter of course.”* (ibid., s. 79). I dette citat synes bagscenen af have eskapistiske implikationer i den forstand, at bagscenen er et slags modsvar, baggrund for den performance som udspiller sig på frontscenen. Et rum, hvor individet kan koble af og få afløb for følelser, som var undertrykt i frontscene-situationen: *“[...] the spaces and places where one can, as it were, let one’s guard down.”* (DeNora, 2016, s. 36). Det er denne idé, der danner grundlag for DeNoras teori om asyl, hvor musik kan befordre et bagscene-rum, et ”musikasyl”.

Endvidere inddrager DeNora (2016) Goffmans idéer fra bogen ’Asylums’ (1961), hvor Goffman præsenterer sine observationer og teoretiserer om institutioner for psykisk syge (mental asylum) – en totalinstitution, hvor individet i vid udstrækning bliver afskåret fra samfundet:

“A TOTAL institution may be defined as a place of residence and work where a large number of like-situated individuals, cut off from the wider society for an appreciable period of time, together lead an enclosed, formally administered round of life.” (Goffman, 1968, s. 11).

Bogen er på mange måder en kritik af sådanne anstalter, hvor individet afskæres fra dets normale liv og pålægges en social rolle som indsat, frataget de kulturelle artefakter, som ellers skulle konstituere selvet hos det mentalt syge individ. DeNora (2016) skriver i denne forbindelse:

“Asylums shows us what happens when the territories of the self (and its playspace) are overly managed by others and thus curtailed, and, by contrast, how the focus on the social situation of the self in a total institution points up to the need to consider just what the term asylum can, might and should mean.”
(DeNora, 2016, s. 44)

DeNora tager mao. udgangspunkt i Goffmans teorier i sin teoretisering om og gendefinition af asylet:

"[...] asylum can be defined as a space, either physical or conceptual, that either offers protection from hostility (a refuge) or, more positively, a space within which to play on/with environment, whether alone or in concert with others. [...] Thus asylum is both a back-stage and play-stage [...] an asylum is a room in which to remake features of one's world, to play in ways that foster change in that world. [...] an asylum is a 'room of one's own' [...]" (ibid., s. 47)

Et asyl er iflg. DeNora et rum, fysisk eller konceptuelt (mentalt), som tilbyder sig som et refugium. Et rum, hvor individet – alene eller i et fællesskab – kan have indflydelse på den sociale praksis, det indgår i. Asylet er ligeledes udtryk for et bagscene-rum, hvor individet får mulighed for at rekonfigurere aspekter af dets egen perceptuelle livsverden – et rum der er individets eget (DeNora, 2016). Det interessante i denne sammenhæng er beskrivelsen af asylet som et "rum", da musik netop synes at befordre et rum, et flygtigt, svært efterviseligt og konceptuelt mentalt rum. DeNora skriver endvidere, at disse "rum" er forankrede i subjektet og kan være vidt forskellige fra individ til individ. Her nævnes bl.a. en cafe, biblioteket eller samværet med et andet menneske. Disse er alle fysisk betingede, hvor DeNora ligeledes, og mere interessant i forhold til pointen om musik som eskapisme, nævner "rummet", asylet uden vægge: *"[...] one may create an asylum on the spot and anywhere by withdrawing into memories, by imagining imagines or by humming to oneself [...] asylums are not necessarily places constructed with bricks and mortar."* (ibid., s. 47-48). Det beskrives desuden, at disse asyl (i sig selv) ligeledes kan være af forbigående natur, men med virkning på individets velvære i form af den omstrukturering eller rekonfigurering af mentale eller fysiske kulturelle artefakter – eller som Goffman ville have skrevet om individets ret til at spille sin rolle: *"[...] asylum may be such that even a fleeting moment can be transfiguring and in ways that enhance one's longer-lasting sense of wellness [...]"* (ibid., s. 48). Dette citat lægger op til at betragte musik som medium for asylet – musik kan i denne sammenhæng måske forstås som et slags "asyl-on-demand" gennem dens lette tilgængelighed (jf. Hosokawa og Bull) og dens evne, som er DeNoras hovedpointe, til at regulere og transformere rum.

DeNora beskriver endvidere to mekanismer i forhold til at søge asylet: *fjernelse* (removal) og *omstrukturering* (refurnishing). Fjernelse beskrives som en komplet distancering fra et fænomen og har ingen direkte påvirkning på det, som individet ønsker at flygte eller

fjerne sig fra: “[...] *removal activities kill time. They also reconfigure time in ways that dispel unwanted times and realities [...] an actor may use fantasy, meditation, displacement activity [...] to transcend or ignore a given environment.*” (ibid., s. 49-50). Interessant nævnes både fantasi og forskydning, som begge indenfor psykoanalysen anses som forsvarsmekanismer – en pointe der udforskes yderligere i diskussionsafsnittet. Endvidere er flugtaktiviteternes mål at transcendere og/eller ignorere det omkringliggende miljø. En pointe, som peger direkte tilbage på Tuans beskrivelse af eskapisme-fænomenet.

Begrebet omstrukturering beskriver en inddragelse af miljøet, en ommøblering af de kulturelle artefakter i den sfære, som individet ønsker at påvirke, ændre og derved undslippe. Mao. en omstrukturering af miljøet, så det i sig selv bliver asyl:

”They are recreating, engaging literally in re-creation, replenishing, refurnishing their environments in ways that, in some way, make them more habitable. Unlike removal, which is in effect a form of retreat from the environment, a given up of space within it, refurnishing is an advance.” (ibid., s. 50)

Både fjernelse og omstrukturering skal forstås i forlængelse af hinanden, da det ene ikke udelukker det andet. Som beskrevet i indledningen, hvor jeg efter en lang studiedag valgte at *fjerne* mig fra den sociale sfære og lytte til musik, kan det påstås, at musikken befordrede en *omstrukturering* af min umiddelbare opfattelse af det omliggende miljø, hvilket tillod mig at ”koble af” – altså er der i dette tilfælde både tale om en fjernelse og en omstrukturering.

DeNora (2016) beskriver dog fjernelse som potentielt negativt, hvor omstruktureringen betones mere positivt. Fjernelsen kan være fremmedgørende og er essentielt en flugt. Omstruktureringen derimod engagerer og forankrer i den sociale praksis. Iflg. DeNora (2016) har både fjernelse og omstrukturering til hensigt at danne et rum, et asyl, som beforder ontologisk sikkerhed, kontrol, kreativitet, validering af selvet, følelsen af at passe ind (af at have ret til sin rolle), flow⁴, komfort, stemthed, fokus og tidslig struktur. Desuden beskrives der potentielle risici ved begge fænomener. Fjernelse kan resultere i

⁴ Flowbegrebet stammer fra Mihaly Csikszentmihalyi, som beskriver en mental tilstand, hvor individet er komplet opslugt af dets aktivitet – en selvforglemmende tilstand, hvor individet kan opnå dyb fokusering.

fremmedgørelse, nedsatte sociale evner og afmagt i forhold til omverdenen. Omstrukturering kan medføre egoisme og risiko for udøvelse af symbolsk vold⁵.

Ovenstående sammenholder DeNora (2016) med musiklytningspraksis: *"To speak about music as creating room, whether by furnishing or through removal, is also to speak about musically inflected space."* (ibid., s. 63). Musik er mao. et artefakt, som kan skabe et konceptuelt rum gennem omstrukturering eller fjernelse – hertil inddrager DeNora Michael Bulls beskrivelser (jf. Hosokawa) af iPod'en og den lyttepraksis, en sådan teknologi befordrer. Her beskrives det, hvordan musikken gennem dens lette tilgængelighed er med til at transformere og arrangere det konceptuelle musikalske rum: *"[...] [music] offers many more possibilities for musically inflecting and managing space and this, in the process, for seeking musical asylums."* (ibid., s. 63). Mao. tilbyder den transportable musiklytningsteknologi sig som redskab til at forme et musikalsk asyl – en praksis, som kan hjælpe individet med at håndtere stress og andre ubehagelige aspekter i en given situation, idet individet mestrer og tager styring over eget soniske miljø. Det beskrives desuden, hvordan praksis samtidig er en privatisering af det auditive miljø og derfor ligeledes en social distancering og fremmedgørelse (DeNora, 2016). Bull (2007) skriver i denne sammenhæng om kroppen og det mentale:

"In tune with their body, their world becomes one with their 'soundtracked' movements; move to the rhythm of their music rather than to the rhythm of the street. In tune with their thoughts – their chosen music enables them to focus on their feelings, desires and auditory memories. [...] it is a culture which universalises the privatization of the public space, and it is a largely auditory privatisation." (Bull, 2007, s. 3-4).

Som hos DeNora (2000, 2016) beskrives musiks evne som rekonfigureringsmiddel, men også som en distancering fra det ellers offentlige – en auditiv privatisering midt i den sociale sfære, som Bull (2007) betoner det: et solipsistisk rum som befordrer kontrol af individets miljø: *"The silencing of the 'other' is a strategy of control, representing a refusal to communicate with others in public."* (Bull 2007, s. 32).

⁵ Begrebet symbolsk vold stammer fra sociolog Pierre Bourdieu, der beskriver det skjulte symbolske magtforhold, som fastholder f.eks. de sociale klasser og deres tilhørende habitus. I relation til Goffmans beskrivelser af totalinstitutioner, kan det siges, at disse på sin vis påførte symbolsk vold mod deres indsatte og reducerede dem til netop dette.

DeNora skriver endvidere, hvordan musik i denne sammenhæng kan forstås som en mental protease, som udvider muligheden for at fantasere om og påvirke opfattelsen af omgivelserne. En musikalsk forstærkningsproces som påvirker miljøet og danner filtre, hvorigennem virkeligheden perciperes (DeNora, 2016, s. 68).

DeNoras antropologiske observationer beskriver musik i hverdagen med udgangspunkt i selve den sociale praksis. Ovenstående belyser, hvordan musik anvendes som selvets teknologi, hvor det moderne, æstetisk reflektive individ benytter musik som kulturelt artefakt til at påvirke, transformere og konfigurere sig selv og omgivelserne. Endvidere formulerer DeNora, med inspiration fra Goffman, et asylbegreb, som netop belyser denne transformation. Her beskrives fjernelse og/eller omstrukturering, som fordrer et musikalsk konceptuelt frirum – et asyl, og således anvendes musik eskapistisk. DeNora (2016) skriver opsummerende:

“[...] asylums can be created through removal; they can offer protection against a distressing social world. As such, the asylum is a place for fantasy, day-dreaming and the recovery of personal time and rhythm. On the other hand, asylums can be created through refurnishing, and here they involve collaborative play that remakes or renegotiates social worlds.” (ibid., s. 55)

Bull (2007) inddrages kort med pointen om, hvordan musikteknologien har givet individet mulighed for en ny lyttepraksis, som er individualiseret, autonom og privatiseret – et solipsistisk rum midt i det offentlige.

Kort sagt belyser ovenstående gennem etnografiske studier, hvordan musik anvendes i hverdagen som en intentionel selvpåvirkning. DeNora (2000, 2016) beskriver og forstår musik i dens praksis, som en social konstruktion, og fokuserer derfor ikke direkte på musik som objekt i sig selv. I analysedelen af dette speciale, vil musik som objekt analyseres i forhold til at belyse dens tjenlighed (affordance) eller befordring som eskapistisk selvreguleringsmiddel – en analyse af, hvordan eskapistiske implikationer manifesteres i det musikalske udtryk og tekst.

Nedenfor vil begrebet tjenlighed⁶ (affordance) blive uddybet. Dette perspektiv danner ligeledes inspirationsgrundlag for specialets metodik, hvor musik anskues, analyseres og fortolkes i forhold til dens tjenlighed, som fremstår (fænomenologisk) i den valgte empiri mhp. at konkretisere, hvordan eskapismefænomenet kan komme til udtryk.

Tjenlighed

DeNora (2000) skriver adskillige gange om individets valg af musik ud fra, hvad den *tilbyder* individet – hvilken tjenlighed (affordance) individet perciperer i musikstykket:

"When respondents are choosing music [...] they are engaging in self-conscious articulation work, thinking ahead about the music that might 'work' for them. These articulations are made on the basis of what respondents perceive the music to afford [...]" (DeNora, 2000, s. 53)

Begrebet stammer oprindeligt fra James J. Gibsons (1979) økologiske perspektiv på visuel perception. Her beskrives perception som en "direkte" adgang til tingenes tjenlighed. "Informationen", som individet perciperer, er på denne måde – modsat informationsproces-kognitionsperspektivet – direkte forankret i det omkringliggende miljø. Individet forstår tingenes tjenlighed direkte uden "yderligere" intern kognitiv proces – tingene forstås direkte ud fra deres tjenlighed. Musikpsykologen Eric F. Clarke (2005), som er inspireret af denne økologiske tilgang, skriver ligeledes, hvordan musik (jf. DeNora) skal forstås i dens praksis i forhold til det omkringværende miljø. Clarke foreslår, at den auditive perceptions opgave først og fremmest er en bestemmelse af, hvad lyd er og herigennem dens tjenlighed:

"Perception is the awareness of, and continuous adaptation to, the environment [...] the perception of musical meaning is therefore the awareness of meaning in music while listening to it. [...] When people perceive what is happening around them, they are trying to understand, and adapt to, what is going on. In this sense they are engaged with the meaning of the events in their environment." (Clarke, 2005, s. 4-7).

⁶ Jeg har her valgt at bruge oversættelsen "tjenlighed", som jeg har lånt fra Lars O. Bondes (2011) beskrivelse af fænomenet. En anden oversættelse kunne være "muliggørelse".

Mao. skal musikperception forstås som et forhold mellem individet og det miljø, hvori musikken eksisterer. Det er i spændingsfeltet mellem individ og miljø, at musiks påvirkning, affekt, betydning og mening opstår – mao. *resonansen* mellem individ og miljø (Gibson, 1979 & Clarke, 2005).

Jeg vil imidlertid afholde mig fra en dybere redegørelse for Gibsons beskrivelser af visuel perception og Clarkes musikkognition og fokusere på tjenlighedsbegrebet (i det omfang det nu kan stå alene).

Gibson (1979) skriver således om tjenlighed: *"The affordances of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill. [...] It implies the complementarity of the animal and the environment."* (Gibson, 1979, s. 127).

Tjenlighed beskriver dét, et objekt tjener til eller muliggør for en organisme. For eksempel er en træstol for et menneske et objekt, som kan benyttes til at sidde eller stå på, hvor det for en termit er mad, eller for en kat en genstand, den kan ligge på eller under. Tjenligheden er altså forskellige fra art til art og beskriver dét, et objekt muliggør for organismen gennem dets perception. Dette kan være forankret direkte i biologien, eller kan være indlært gennem kulturen (Gibson, 1979).

Donald A. Norman (1998) skriver om tjenlighed i form af et økologisk perspektiv på hverdagsdesign. Han beskriver, hvordan menneskets besvær med at anvende genstande ikke nødvendigvis er individets "fejl", men derimod en "fejl" i genstandens design, dens tjenlighed. Norman beskriver endvidere, at gennemskuelighed er en vigtig faktor i et godt design. På denne måde kan individet gennemskue objektets tjenlighed og anvende det (Norman, 1998). Clarke (2005) beskriver med sit økologiske musikperspektiv, hvordan musik kan forstås ud fra dens tjenlighed. Hertil må sociale og kulturelle implikationer forstås som en del af lyden/musikken selv. Som DeNora (2000) ligeledes er inde på: *"This environmental appropriation, which is a reflexive constitution of music's affordances within a context, scene or setting, is how experience come to be made, felt and known to self."* (DeNora, 2000, s. 67).

I dette speciale vil den analytiske metode benytte tjenlighedsbegrebet: hvordan musikens tjenlighed forstås i forhold til at befordre en virkelighedsflugt, og hvordan dette manifesteres i det musikalske udtryk og dets lyrik.

Nedenfor vil et sociologisk samfundsperspektiv inddrages mhp. at belyse samtidens konturer, hvorigennem musikkens tjenlighed kan komme til udtryk og samtidig for at forstå, hvorfor eskapismen er nødvendig.

Senmodernitetens vilkår – Hvorfor er flugten nødvendig?

I dette afsnit vil senmodernitetens vilkår belyses mhp. at teoretisere og senere diskutere samtidens implikationer i forhold til eskapismefænomenet. Afsnittet tager udgangspunkt i sociologerne Anthony Giddens, Zygmunt Bauman og Ulrich Beck & Beck-Gernsheim beskrivelser af det senmoderne samfund.

Senmoderniteten er, iflg. Giddens (1990, 1996), udtryk for en hovedsaglig vestlig samfundsstruktur, som udspringer omkring 1960'erne og stadig gælder⁷. Før senmoderniteten var moderniteten, som opstod i løbet af 1800-tallet, hvor perioden før betegnes som førmoderne tid.

*Førmoderne (før 1800) → Modernitet (1800-1960) → Senmodernitet (1960-nutid)*⁸

Den ”sene” modernitet er udtryk for en senere og intensiverende modernitet med udspring omkring 1960'ernes forandringer og nye eksistensvilkår for individet. Det er disse vilkår, som vil blive belyst. Det skal nævnes, at denne periode også i anden litteratur benævnes med begreber som bl.a. højmodernitet (Bauman) eller postmodernitet (Jean-François Lyotard). I denne sammenhæng vil begrebet senmodernitet anvendes.

Giddens strukturationsteori, som også er udgangspunkt for DeNoras (2000) musikperspektiv, beskriver forholdet mellem *agens* og *struktur*, hvorigennem samfundsordenen med dens iboende sociale orden skal forstås – et forhold som *skabes* i og *skaber* de sociale praksisser. Agens beskriver individets grundlæggende råderum, hvorigennem det intentionelt kan handle i og påvirke dets omgivelser. Som det ses hos DeNora, tillægger Giddens megen agens til individet i den senmoderne tilværelse, hvor det gennem omkringliggende (symbolske) ressourcer kan og må skabe sig selv. Desuden er der strukturforholdet, som beskriver den grundlæggende samfundsorden, som påvirker individet. Iflg. Giddens (1996) er individet, der som nævnt tillægges megen agens, med til at påvirke strukturen, såvel som strukturen påvirker individet. Mao. er individet både skabt

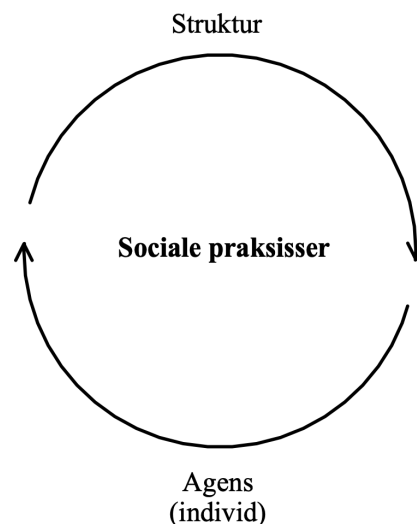
⁷ Giddens, Baumans og Beck & Beck-Gernsheims beskrivelser stammer fra start 1990'erne og er naturligt forankret i den samtid. Alligevel synes deres perspektiver stadig relevante i en nutidig kontekst.

⁸ Perioderne skal forstås som *kontinuerlig udvikling* fremfor abrupte skift.

af og skaber den sociale orden: "[...] *people both create and are created by social order* [...]" (Inglis & Thorpe, 2012, s. 209).

Dette forhold kan beskrives ud fra "samme" figur (s. 11), som blev anvendt i afsnittet om DeNoras teori. Dog er musikforståelsen her udskiftet med konstruktionen af den sociale orden generelt – de sociale praksisser:⁹

Figur 2 – Anthony Giddens strukturationsteorimodel



Reciprokforholdet hænger desuden uadskilleligt sammen med Giddens (1996) forståelse af individets væren og ikke-væren i verden. Det er essentielt for individet at indgå i sociale praksisser og "*holde sig i gang*" (Giddens, 1996, s. 62) for at skabe ontologiske referencepunkter for tilværelsen selv – en konstituering af selvidentiteten (Giddens, 1996).

Bauman (2006) beskriver endvidere individets tilværelse i senmoderniteten ud fra dens *lette og flydende* karakter: "[...] *det er rimeligt at betragte 'fluiditeten' eller den flydende tilstand som dækkende metafor, når vi forsøger at forstå den nuværende, på mange måder fremmedartede fase i modernitetens historie.*" (Bauman, 2006, s. 9). Bauman beskriver, hvordan senmoderniteten ligesom væsker er af flydende karakter. Den er udtryk for opløsningen af de faste strukturer, som var grundlæggende i det førmoderne. Disse grundlæggende strukturer, og det som dannede fundament for det mere statiske i tiden før moderniteten, er, for at bruge Baumans egen metafor, kommet i smeltediglen og har nu mistet form. En struktur i form af væsker som pga. af dens materialitet og flygtige form,

⁹ Jeg har ved tidligere lejligheder beskæftiget mig med Anthony Giddens strukturationsteori. Figuren her er således inspireret og adopteret fra tidligere arbejder (Jørgensen, N. H., 2016-18, ikke udgivet)

iflg. Bauman, danner direkte analogi til samtidens vilkår: *"Væsker er så at sige ude af stand til at fastholde rummet og binde tiden."* (ibid., s. 8). Mao. beskriver dette, hvordan individet i højere grad er overladt til sig selv og sin egen dannelse af struktur, da fundamentet, som førmoderniteten hvilede på, er under opløsning – fortællingernes forfald:

"Den systemiske strukturs fjernhed parret med den ustrukturerede og flydende tilstand, som livspolitikernes umiddelbare omgivelser befinder sig i, har i bund og grund ændret disse betingelser og fordrer en nytænkning af de begreber, som engang dannede ramme om deres 'fortællinger'." (ibid., s. 16)

Senmoderniteten er kendetegnet ved dens formløshed og herigennem den evigt foranderlige form. Dette fører til en evig uvished, og at individet skal kunne rumme at være evigt omstillingsparat, da fundamentet i sig selv er under intensiverende kontinuerlig transformation. Det som var gårsdagens givethed, er for det senmoderne individ op til genfortolkning (Bauman, 2006) Dette forhold skaber en uregelmæssig, uvis dynamik i individets tilværelse, hvor det i høj grad er overladt til sig selv og sin egen selvskabelse og ligeledes en dynamik, som Giddens (1996) beskriver, er forbundet med en lurende baggrundsangst – en ontologisk usikkerhed.

Giddens (1996) betragter senmoderniteten som en "løbsk verden", hvor den sociale forandringsproces er langt større i omfang og dybde end tidligere, en proces som gennemsyrrer alle eksisterende sociale praksisser: *"Den moderne verden er en "løbsk verden": Ikke alene er den sociale forandrings hastighed langt højere, dens omfang og dens dybde, hvormed den påvirker tidligere eksisterende sociale praksiser og adfærdsformer, er også langt større."* (Giddens, 1996, s. 27). De fundamentale grundfortællinger, førmodernitetens givethed og faste strukturer – med deres iboende mønstre, koder og regler – er nu fanget i en accelererende transformeringsvirvel, der har opløst formen. Bauman (2006) skriver: *"Det er den slags mønstre, koder og regler, som man kunne tilpasse sig, udvælge som stabile orienteringspunkter og lade sig styre af, der i stigende grad er en mangelvare i vore dage."* (s. 15).

I forhold til figur 2 (side 26), som visualiserer forholdet mellem agens og struktur, var førmoderniteten i højere grad præget af, at strukturen formede individet, hvor det i senmoderniteten i højere grad er agens, som påvirker strukturen, der er i forfald.

Senmodernitens flygtige essens kan, iflg. Giddens (1996), kendetegnes ved følgende: *adskillelse af tid og rum, udlejring af sociale institutioner og øget refleksivitet hos individet.*

Adskillelsen af tid og rum beskriver, hvordan tid og rum ikke længere er sammensatte instanser. Et eksempel kunne være at samtale med en person, som kommer udenbys fra. Før krævede en sådan samtale, at personerne flyttede sig ind i samme rum/til samme lokalitet. I senmoderniteten er afstandene – med teknologiens fremmarch – opløst: *”Udvikling af »tomt rum« må forstås på grundlag af rummets adskillelse fra stedet.”* (Giddens, 1990, s. 23). Der findes, som bekendt, et utal af teknologier, som i dag muliggør adskillelsen af rummet fra stedet, f.eks. mobiltelefonen. Det ligger desuden i tråd med Hosokawas (1984) pointe om walkmanen, som netop flytter musik ud af dens lokalitet og ind i et konceptuelt individuelt rum. Ligeledes har transportteknologien marginaliseret den tid, det tager individet at flytte sig på tværs af store afstande. Som resultat af denne udviklings- og globaliseringsproces ses, at verdensrummet i en vis forstand er imploderet – verden er så at sige blevet mindre i takt med dens øgede tilgængelighed. Dette ses også inden for musik, hvor førmodernitetens musiktradition i højere grad var forankret i dens kulturelle lokalitet. I dag hører man, specielt i populærmusik, ”eksotiske” relikvier fra vidt forskellige musikkulturer.

For Bauman (2006) er adskillelsen af tid og rum et essentielt karakteristikum ved senmoderniteten. Han skriver: *”Modernitet begynder, når rum og tid løsrives fra den levende praksis og fra hinanden [...]”* (Baumann, 2006, s. 16).

Det essentielle ved senmoderniteten er, iflg. Bauman, nemlig stedets opløsning, hvilket medfører en social distanceret tilværelse, hvor individet uafbrudt må tage stilling. Tilværelsen bliver således præget af en diffus usikkerhed.

Udlejringen af sociale institutioner – udlejningsmekanismer – skal forstås i sammenhæng med adskillelse af tid og rum, hvor de *”[...] sociale relationer ”løftes ud” af lokale sammenhænge og reartikuleres på tværs af uafgrænsede tid-rum-områder. Denne ”løften ud” er netop hvad, jeg mener med udlejring, der er grundlaget for den kolossale acceleration i tid-rum-udstrækningen [...]”* (Giddens, 1996, s. 30). Giddens beskriver endvidere to udlejningsmekanismer: udlejring af *symbolske tegn* og *ekspertsystemer*. Som eksempel på en udlejring af symbolske tegn benyttes penge. Penge som koncept er i senmodernitet flyttet ud af – fremmedgjort fra – deres oprindelige objekt igennem digitalisering. Penge er udtryk for en konceptuel konstruktion, som i sidste instans kun har den værdi, de tillægges – objektværdien er ikkeeksisterende. Ligeledes er symbolet

standardiseret og kan benyttes på tværs af landegrænser, som Giddens (1996) skriver: *"Penge sætter parentes om tiden [...] og rummet [...]"* (s. 30).

Ekspertsystemerne er de systemer, som den senmoderne sociale samfundsorden er organiseret i: *"Med ekspertsystemer mener jeg systemer af teknisk art eller faglig ekspertise, som organiserer store dele af de materielle og sociale omgivelser [...]"* (Giddens, 1990, s. 31). Pointen er, at disse systemer i senmoderniteten er blevet et abstrakt objekt for individet, samtidig med at det må have tiltro til systemernes legitimitet. Et eksempel kunne være den medicin, som lægen ordinerer. Individet er i bund og grund nødsaget til at have tiltro til ekspertsystemet, som er sundhedssektoren, og til ekspertsystemet, som har udviklet medicinen – at det faktisk hjælper individet med at blive raskt, og ikke er andet end det udgiver sig for at være.

Viden er med senmodernitetens frembrud blevet lettere tilgængelig. Men viden er ligeledes blevet mere flygtig, da den konstant tages op til revidering: *"Frembringelsen af systematisk viden om socialt liv bliver en del af systemets reproduktion og fjerner derved samfundet fra traditionernes fastlåsthed."* (ibid., s. 50)

Det tredje karakteristikum, som kendetegner senmoderniteten, er individets øgede refleksivitet, hvor dannelsen af selvet skal forstås som et livslangt projekt. Individets tilværelse er præget af en øget frihed til at vælge og skabe sig selv. Mao. er det senmoderne individ et individualiseret individ. I førmoderne tid havde tilværelsen, som Bauman (2006) betoner det, en givethed – smedens søn vidste, at han skulle være smed – det behøvede han ikke reflektere over. I senmoderniteten er "fremtid'er" talrige, og individet må vælge med fare for at vælge forkert. Dette medfører, at individet må tage stilling til et langt større antal valg og derved skabes dét, Ulrich Beck & Elisabeth Beck-Gernsheim (2000) betegner som et *risikosamfund*. I takt med individualiseringen er individet blevet selvansvarlige og må tage "livet" i egen hånd: *"People are now expected to take their lives into their own hands [...]"* (Beck & Beck-Gernsheim, 2000, s. 1). Ulempen ved denne tendens er, at alle valg bliver forbundet med eventuelle fravalg, og at denne selvskabelse altid vil pege tilbage på individet selv – individet bliver mao. skyldig i sin egen lykke og ulykke: *"The do-it-yourself biography is always a 'risk biography [...]"* (Beck & Beck-Gernsheim, 2000, s. 3).

Giddens skriver om det konstante, livslange identitetsprojekt: *"Modernitet er en post-traditionel orden, hvor spørgsmålet "hvordan skal jeg leve?" må besvares gennem dag-til-dag beslutninger [...]"* (Giddens, 1996, s. 26). Det beskrives, hvordan individet gennem valg af tøj, opførsel, mad må besvare disse spørgsmål. Selvidentiteten er mao., for at bruge Baumans metafor, flydende, kontinuerlig og selvskabt: *"En selvidentitet må*

skabes og mere eller mindre kontinuerligt restruktureres [...]" (Giddens 1996, s. 217). Her ses desuden Giddens betoning af agens hos det senmoderne individ – og det er her DeNora (2000) får inspiration til sit begreb *æstetisk refleksivitet*, og således formulerer om denne refleksive identitetsproces: *"Music can be used as a device for the reflexive process of remembering/constructing who one is, a technology for spinning the apparently continuous tale of who one is."* (DeNora, 2000, s. 63).

Kroppen bliver ligeledes en del af selvrefleksionen og dermed underlagt selvkontrollen, som en formbar konstituering af selvidentiteten. Kroppen er, iflg. Giddens (1996), det medium, hvorigennem individet interagerer med omverdenen. Reflekteres selvidentiteten ikke gennem kroppen, kan der dannes en *falsk krop*. Et individ med en sådan problematik vil miste sin kontakt til og distancere sig fra omverdenen.

Senmodernitetens formløshed og accelererende foranderlighed er, iflg. Giddens (1996), ligeledes forbundet med en gennemgående baggrundsangst, hvor enhver given situation kan være katalysator for et lurende kaos – prisen for senmodernitetens "frihed", refleksivitet og individualisme. Det er her Giddens inddrager begrebet *ontologisk sikkerhed*.

Ontologisk sikkerhed beskriver individets grundlæggende fornemmelse af, at verden er sikker – at den er "god nok, at man kan føle sig sikker i sin væren i verden: *"Ontologisk sikkerhed har at gøre med det »at være« eller udtrykt fænomenologisk »at eksistere i verden«. Det er imidlertid snarere et følelsesmæssigt end et kognitivt fænomen og er forankret i det ubevidste."* (Giddens, 1990, s. 83).

Giddens (1990, 1996) beskriver endvidere, hvordan denne sikkerhedsfornemmelse er forankret i individets følelse af at have "svarene" på de fundamentale eksistentielle problematikker i tilværelsen: *"At føle sig ontologisk sikker vil sige, at man på et ubevidst plan og et praktisk bevidsthedsniveau har "svarene" på de fundamentale eksistentielle spørgsmål, som alt menneskeligt liv på en eller anden måde stiller."* (Giddens, 1996, s. 62). Giddens arbejder med tre bevidsthedsniveauer: *det ubevidste*, *diskursiv bevidsthed* og *praktisk bevidsthed*. Det ubevidste består af det, som individet ikke har adgang til. Diskursiv bevidsthed er det, individet intentionelt kan reflektere over. Praktisk bevidsthed består af den viden, individet har, som ikke kan artikuleres (tavs viden).

Ovenstående pointe skaber desuden en forbindelse mellem Giddens og Tuans teorier. Giddens beskriver det velfungerende individ som mere eller mindre afklaret med den eksistentielle problematik ved eksistensen, hvor Tuan beskriver, hvordan mennesket flygter fra netop disse eksistentielle vilkår. Måske eskapisten i denne sammenhæng "lider" af ontologisk usikkerhed og derfor må flygte. Måske flugten – jf. Yalom – er ud-

tryk for en distance, en mental ”støj” (vha. musik), som flytter individet ud af denne usikkerhed? Dette vil blive uddybet og diskuteret yderligere i diskussionsafsnittet.

Giddens skriver, at den ontologiske sikkerhed skal forstås i forlængelse af senmodernitetens øgede refleksivitet, da individet har fået blik for de utallige muligheder og ”fremtid’er”, dets valg har eller kan have: *”[...] Enhver given situation kunne være et af de tilfælde, hvor ”tingene går galt.”*” (ibid., s. 213). Individet, der oplever ontologisk usikkerhed, er mao. blevet bevidst om det kaos, som senmodernitetens formløshed befordrer:

”Kaos lurar på den anden side af det, der ligner trivielle aspekter af daglige handlinger og samtaler. Og dette kaos er ikke blot disorganisering, men et tab af fornemmelsen af selve tingenes og andre personers virkelighed.” (ibid., s. 50).

En bevidsthed, som fører til en diffus angst, der i sidste instans kan føre til en fremmedgørelse, hvor individet mister fornemmelse for og grebet om virkeligheden selv. Det ”beskyttende hylster”, som Giddens (1996) selv beskriver det, mod denne ontologisk usikkerhed stammer fra de tidlige års udvikling af *fundamental tillid*¹⁰. Ligeledes er *vaner og rutiner* – det at ”holde sig i gang” – det bolværk mod angsten, som opleves i relation til ontologisk usikkerhed: *”Ontologisk sikkerhed og rutine er meget tæt forbundet gennem vanens vedvarende påvirkning.”* (Giddens, 1990, s. 87) Dette skal desuden forstås i relation til selvidentitetens kontinuitet. Individet må indgå og skabe sig selv i de sociale praksisser for at holde senmodernitetens formløse, diffuse angst på afstand – en fremmedgørende praksis, da dens udgangspunkt er det, som netop er senmodernitetens deficit: de strukturer som de opløste fortællinger nu engang havde (Giddens, 1990 & 1996, Bauman 2006). Afslutningsvis kan man spørge, som Bauman med Paul Valéry gør: *”I sidste instans må vi altså spørge os selv, om det menneskelige sind kan håndtere, hvad det menneskelige sind har skabt”* (Paul Valéry i Bauman 2006, s. 7).

I forhold til eskapismefænomenet synes ovenstående at beskrive et forhold, som både befordrer eskapismen men også skaber dets medium – eskapisme som både resultat og konstituerende af selve senmodernitetens vilkår. Den individuelle, autonome musiklyt-

¹⁰ Et begreb som Giddens låner fra Erik Eriksons udviklingspsykologiske teori.

ningspraksis, som Hosokawa (1984) beskrev, er i dag blevet den gængse realitet, netop igennem teknologiens fremmarch.

Ovenstående vil desuden danne grundlag for analyseafsnittet på den måde, at det vil sammenholde de eskapistisk betonedede træk, som manifesterer sig i den valgte empiri med forhold i samtiden. Hensigten er at forstå eskapismefænomenet som en del af samtidens konturer. Specialets *'hvad'*, med en beskrivelse af fænomenet selv, efterfølges af et spørgsmål om *'hvordan'*, hvor DeNoras etnografiske studier inddrages. Endelig er ovenstående samfundsperspektiv inddraget for at kunne sammenholde og fortolke et *'hvad'* og *'hvordan'* med et *'hvorfor'*.

Metode

I dette afsnit præsenteres specialets empiri og de metodiske overvejelser, som danner grundlag for analyse- og diskussionsafsnittet. Ovenstående teoretiske grundlag kan med fordel forstås som en tredelt helhed: Et afsnit om eskapismefænomenet generelt, et afsnit om musikkens implikationer i hverdagen og endelig et sociologisk perspektiv.

Empiri

Til eksemplificering af eskapistiske implikationer er valgt fire numre af bandet Radiohead. Jeg har i et tidligere projektarbejde beskæftiget mig med Radiohead, hvor jeg har argumenteret for gruppens politiske aktivisme og samfundskritik med udgangspunkt i tre musikstykker fra deres tredje album "OK Computer" (1997) – Mao. Radiohead som genspejl af samtidens konturer (Jørgensen, N. H., 2016, ikke udgivet). Radioheads musik vil i denne sammenhæng sættes under lup mhp. at påpege eskapistiske implikationer netop som konsekvens af samtidens fremmedgørende virvar.

Følgende musiknumre vil inddrages som empiri mhp. at fortolke og belyse eskapistiske implikationer: *'Daydreaming'* fra *A Moon Shaped Pool* (2016) der er valgt pga. dets umiddelbare "drømmende" og "flydende" lydbillede – og hvis titel 'dagdrømmeri' antyder en distance til "virkeligheden". *'Present Tense'*, også fra *'A Moon Shaped Pool'* (2016), er inddraget, da det tekstlige budskab antyder et ønske om en flugt fra nuet. *'Codex'* fra albummet *'King of Limbs'* (2011) er valgt pga. dets umiddelbare musikalske udtryk og tekstlige narrativ, som synes at have eskapistiske undertoner bl.a. i form af naturlignelser. Endvidere er musiknummeret *'How to Disappear Completely'* fra 2000-

udgivelsen 'Kid A' valgt pga. dets direkte og umiddelbare tekstlige implikationer i forhold til ønsket om at "forsvinde" fuldstændigt.

Lidt om "radiohovederne"

Radiohead kategoriseres ofte som britpop¹¹ i sammenligning med bands som Oasis, Suede, Pulp og Blur fra starten af 1990'erne (Nielsen, 2011). I dette selskab synes Radiohead at være outsideren med dets karakteristiske opgivende, dystre fortællinger om samtiden, som specielt ses på 'Ok Computer' (1997) og de efterfølgende albums.

Bandet blev dannet af fire musikinteresserede skolekammerater, som stiftede bekendtskab på drengeskolen Abingdon College i den engelske by Oxfordshire i 1984. Bandet, som blev undfanget under navnet 'On A Friday', bestod af Thom Yorke (Thomas Edward Yorke) som vokalist, guitarist, pianist og perkussionist, Colin Greenwood som bassist, Ed O'Brien som guitarist, backingvokalist og perkussionist og Phil Selway som trommeslager. Bandets femte medlem, Colins Greenwoods lillebror, Jonny Greenwood skulle først blive officielt medlem i 1991, hvor bandet ligeledes skiftede navn til Radiohead og indgik en pladekontrakt med EMI. På nuværende tidspunkt (2019) har Radiohead udgivet ni albums. Det første, som blev udgivet i 1993, er 'Pablo Honey', hvor bandet specielt med nummeret 'Creep' vandt hurtig succes med deres rå grungelyd, som passede direkte ind i tiden, hvor ungdomsbands som Nirvana havde banet vejen. Deres andet album, som fik kritik for sin mangel på "nytænkning" – 'The Bends', blev udgivet i 1995. En kritik som man kan tænke, bandet tog til sig, da deres tredje album fra 1997, 'OK Computer', må siges at være alt andet end mere af det samme. Her udforsker Radiohead et ironisk, hysterisk, angstpræget, samfundskritisk og musikalsk eksperimenterende univers. Denne tendens kommer til at præge deres fremtidige albums. Deres fjerde album, der er inspireret af krautrockens elektroniske lydlandskab, blev udgivet i 2000 ved navn 'Kid A'. Dette blev 2001 efterfulgt af et album, som bevæger sig i samme lydunivers og kunne have heddet 'Kid B', men fik navnet 'Amnesiac'. Med albummet 'Hail to the Thief' fra 2003 afsluttes deres samarbejde med EMI. Herefter udgives 'In Rainbows' (2007) af bandet selv, hvor prisen for albummet blev et valg, som køberen måtte tage – man kunne betale, hvad man ville. Senere blev dette album og de næste

¹¹ Begrebet *britpop* (britisk popmusik) er et udtryk, som første gang blev brugt i en artikel i musikmagasinet 'Select' i 1993. Siden er udtrykket blevet et varemærke, som betegner britiske rock-/poporkestre fra starten af 1990'erne og frem (Nielsen, 2011, s. 261).

udgivet af det uafhængige pladeselskab 'XL Recordings'. Bandets ottende album fra 2011 går under navnet 'King of Limbs', og titlen på deres seneste udgivelse fra 2016 er 'A Moon Shaped Pool'. Radiohead er svær at kategorisere, når det gælder deres lydbillede, som låner udtryk fra grunge, britpop, postrock, krautrock, ambient, minimalisme og jazz. Radioheads tidlige image var tydeligt en del af den "tabermentalitet", som prægede starten af 1990'erne, som et eftermæle fra amerikanske Nirvana. Dette image blev forankret i forsanger Thom Yorke's "skæve" og specielle udseende, som med tiden blev et kendetegn for Radiohead. I dag har Radiohead opnået kultstatus verden over og er indskrevet i 'Rock and Roll: Hall of Fame'. Et træk synes dog at være gennemgående: deres skæve ideal, som reflekteret og intellektuelt konstant stiller kritiske spørgsmålstejn ved samtiden.

Radiohead, og specielt Thom Yorke, er desuden kendt for deres engagement i politisk aktivisme, hvor Vestens hegemoni, kapitalismens konsumerisme og globaliseringen kritiseres. Ligeledes har Thom Yorke deltaget i sammenhænge med Greenpeace. Radiohead står for en post-punk ideologi, hvor værdier såsom miljø, menneskerettigheder og pacifisme karakteriserer deres offentlige, politiske ideal. Dette kommer også til udtryk musikalsk, men her er "tonen" en anden. Her er deres lydbilleder karakteriseret ved baggrundsangsten, en underliggende kritik af samtiden, et opråb om oprør – men et oprør, som netop drukner i senmodernitetens intense virvar som et genspejl af samtidens konturer, en opfyldt profeti om nutidens dystopi (Jørgensen, H. N., 2016, ikke udgivet).

Fremgangsmåde

I ovenstående teoriafsnit er det kort beskrevet, hvordan de forskellige teorier vil blive inddraget i specialets analyse og diskussion. Nedenfor vil dette blive uddybet.

Analysen består af en undersøgelse og fortolkning af de fire ovennævnte musiknumre udgivet af Radiohead i perioden 2000 til 2016. Analysen vil have fokus på strukturelle og harmoniske implikationer og efterfølges af en undersøgelse af musiknumrenes teksturelle implikationer. Herefter vil dette sammenholdes med musiknumrenes lyriske budskab mhp. at konkretisere og fortolke, hvilke tematikker, narrativer og idealer som fremstår. Gennemgående med et fokus på, hvordan eskapistiske tendenser kan manifestere sig i artefaktet.

Mao. fokuseres der på at belyse tre overordnede rum/gestalter i den valgte empiri:

- *Det musikalske rum*, med en undersøgelse af det musikalske materiale mhp. at afdække strukturelle implikationer.
- *Det virtuelle akustiske rum*, hvor musikstykkets lydbillede sættes i fokus mhp. at belyse musikstykkers teksturelle implikationer.
- *Det samlede betydningsrum*, hvor musikkens tekstlige og lydlige narrativ, idealiseringer og tematikker fortolkes og sammenholdes med de strukturelle- og tekstuelle implikationer.

Kort beskrevet foretages en undersøgelse af, hvilke lydrum Radiohead formår at skabe og dernæst, hvordan disse med deres iboende tematikker, idealer og narrativer kan have ekstramusikalske implikationer i relation til eskapismebegrebet i en senmoderne realitet. Efterfølgende vil analyseresultaterne og specialets teoretiske grundlag diskuteres mhp. at forstå musikkens væsen i relation til eskapismefænomenet for dermed at give et bud på, *hvordan* og *hvorfor* musikken kan tjene som hverdagsrefugium i den senmodernitet realitet.

Videnskabsteoretisk ramme

I teoriredegørelsen ses forskellige videnskabsteoridannelser indenfor musikforståelse. DeNora og McAdams tager udgangspunkt i et socialkonstruktionistisk¹² perspektiv, hvor subjektets forståelse af verden opstår og manifesterer sig igennem sociale praksisser – kort sagt er ”virkeligheden” en social konstruktion:

”Et socialkonstruktivistisk standpunkt mht. et givet fænomen hævder, minimalt, at det pågældende, der normalt betragtes som »naturligt« og uafhængigt eksisterende, i virkeligheden er menneskeskabt og bærer aftryk af sin menneskelige oprindelse [...]” (Collin & Køppe, 2014, s. 419).

Objekternes ”virkelighed” opstår således som en social konstruktion og er essentielt ikke udtryk for objektets fremtræden udenfor perceptionen. På denne måde er socialkonstruktionismen anti-essenstalistisk, da individet – som det ses hos både Giddens og DeNora –

¹² Der skelnes til tider mellem *konstruktivisme* og *konstruktionisme* – selv om de bygger på samme teoretiske grundlag. Konstruktivismen peger tilbage på Jeans Piagets skemateori og beskriver forholdet mellem individ og omverden, hvor konstruktionismens fokus ligger tættere op ad forholdet mellem individer i forhold til omverdenen.

er determineret gennem de sociale konstruktioner. Modsat ses de mere naturvidenskabelige perspektiver som positivismen og empirismen, der foreslår at erkendelsen af objekternes virkelighed (objekterne i sig selv) kan gennemskues direkte gennem observation.

Socialkonstruktionismen beskriver altså, hvordan den perciperede virkelighed er en menneskeskabt virkelighed – som Vivien Burr kort skriver i forhold til musik med pointen om, at genreopdeling er en menneskeskabt konstruktion, der ikke fortæller noget om musikkens natur i sig selv:

”Just because we think of some music as ‘classical’ and some as ‘pop’ does not mean that we would assume that there is anything in nature of the music itself that means it has to be divided up in that particular way.” (Burr, 2015, s. 3).

I forhold til en musikforståelse betyder dette, at musikken ikke kan forstås som en stimulus i sig selv men netop (jf. DeNora) skal forstås i den praksis, hvori den benyttes. I dette perspektiv analyseres den musikalske praksis fremfor musikken som objekt.

Det økologiske perspektiv, som blev præsenteret i forbindelse med Gibsons tjenlighedsbegreb, synes vanskeligere at kategorisere indenfor en bestemt videnskabsteoretisk retning. Ved første øjekast synes det at have en nærmest naturvidenskabelig, empiristisk tilgang til objektets tjenlighed – og så alligevel ikke, da objektets tjenlighed netop ikke ”viser sig” i sin ”rene i-sig-selv-form”, men som et objekt i relation til organismen (menneske, dyr, osv.). På denne måde skaber perspektivet tråde til fænomenologien, som beskriver den erkendelse, at mennesket opfatter sin verden gennem fænomenerne, som viser sig for bevidstheden, og derfor ikke har direkte adgang til tingene i sig selv. Endvidere er det essentielt at forstå fænomenologien i forhold til omverdenen, som Heidegger benævnte ”væren-i-verden” (Collin & Køppe, 2014, s. 193), da fænomenerne, ligesom Gibsons tjenlighed, opstår i relation til den perciperede verden. Dog er der en forskel mellem fænomenologien og tjenlighedsbegrebet, nemlig beskrivelsen af fortolkningsprocessen. Fænomenologien er interesseret i den umiddelbare erkendelsesproces – hvordan fænomenet fremstår for individets bevidsthed. Tjenlighedsbegrebet beskriver handlemuligheder (tjenligheder), hvordan objektet kan benyttes og udnyttes – som en direkte erkendelse af objektets tjenlighed, der opstår i forholdet mellem miljø og organisme. Fænomenologien tager mao. udgangspunkt i den umiddelbare – subjektive

eller intersubjektive – opfattelse af fænomenet – et fokus på tingene selv “[...] *Det var et krav om, at man som fænomenolog skulle vende sig mod sagerne selv og ikke fortabe sig i spekulationer og teoretiske konstruktioner.*” (Collin & Køppe, 2014, s. 192). En pointe som ligeledes synes at give genlyd i Gibsons uddragelse af videre beskrivelse af den kognitive processering af perceptionen, der beskrives som en direkte forståelse af tingenes tjenlighed(er) i sig selv.

Analysen i dette speciale tager afsæt i DeNoras antropologiske beskrivelser af, hvordan musik benyttes i hverdagen, men vil ikke tage udgangspunkt i et socialkonstruktionistisk perspektiv. Analysen vil lægge sig op ad et fænomenologisk fundament mhp. at fortolke og påpege eskapistiske implikationer i det musikalske artefakt: en undersøgelse af, hvordan den valgte musiks tjenlighed kan forstås som redskab til at befordre flugt, eskapisme eller blot som refugium i senmoderniteten. I denne sammenhæng inddrages hermeneutikken, da analyser søger at forstå det musikalske artefakt mhp. at fortolke dets mening: *”Hermeneutik betegner den opfattelse af humanvidenskaberne, at kernen i disse videnskaber er fortolkning af noget, der har mening.*” (Collin & Køppe, 2014, s. 225). Endvidere beskriver hermeneutikken, hvordan man må fortolke helheden, hvori det enkelte fænomen optræder. Altså må artefakterne, som analyseres, forstås i forhold til tidligere erfaringer og erkendelser.

Analyse

Daydreaming – Den selvcentrerede refleksion

’Daydreaming’¹³ er udgivet som andet nummer på Radioheads album fra 2016 ’A Moon Shaped Pool’ og er med dets længde på 6 minutter og 24 sekunder albummets længste. Daydreamings lydlandskab er et godt eksempel på den retning, som Radiohead tog med ’A Moon Shaped Pool’, hvor de tilsyneladende droppede Jonnys Greenwoods gennemtrængende, toneangivende guitarmotiver til fordel for et svævende, drømmende og tankeforførende lydunivers, hvor der lånes elementer fra både minimalismen og instrumentation fra klassisk musik.

¹³ Musikstykket er tilgængeligt på Spotify:

<https://open.spotify.com/track/1uRxyAup7OYrlh2SHJb80N?si=neirKL6TQn2ocaP-mBQ9WQ>

Titlen 'Daydreaming' skaber direkte associationer til eskapismefænomenet, da både Tuan (1998) og Evans (2001) beskriver dagdrømmeri som en eskapisme – et mentalt fravær eller en flugt fra nuet. I Politikens Nudansk Ordbog (2005) under "dagdrømmer" findes følgende forklaring: "*en person der flygter fra virkeligheden gennem dagdrømme = eskapist, drømmer*". Endvidere beskrives dagdrømmeri, indenfor det psykoanalytiske perspektiv, som en forsvarsmekanisme, der ofte ses i forbindelse med fornægtelse og fantasering. En forsvarsmekanisme er en ego-mekanisme, som kan forstås som selvvedligeholdende og problemløsende. Dagdrømmeren distancerer sig fra eller fornægter virkeligheden ved at fantasere og dagdrømme sig væk (Ewen, 2014). Fremstillingen omkring begrebet dagdrømmeri synes endvidere at passe godt ind i Radioheads offentlige image, hvor de ofte anses for at være introverte. En dagdrøm er forvildelse i sig selv, et perspektiv som peger indad på individet selv, en tilstand, hvor tankestrømmen får frit spil imellem det bevidste og ubevidste og imellem det vågne og det drømmende. Strygerelementerne i musikstykket er indspillet i et samarbejde med London Contemporary Orchestra.

Strukturelle implikationer¹⁴

Musikstykkets metrik er på sin vis flertydigt. I A-stykkernes klavermotiv (figur 3, s. 39) er en 3/4.-dels metrik gennemtrængende, hvor B-stykkerne peger på en 6/8.-dels metrik. I den gennemgående basfigur dannes der endnu et muligt perspektiv, nemlig en 4/4.-dels forståelse, hvor bastonen betoner alle 4.-delene. Klavermotivet i A-stykkerne må således tydes som trioler (3:2), og arpeggioerne i B-stykkerne som sekstroler (6:2). Denne flertydighed dannes gennem musiknummerets strukturelle enkelhed og få rytmiske skift og har implikationer for, hvordan stykkets metrik og form forstås. Metrisk har klavermotivets 3/4.-dele og bassens 2/4.-dele samme taktlængde (3:2 i A-stykkerne og 6:2 i B-stykkerne). Forstås stykket derimod udfra 4/4.-dele, halveres musikstykkets taktlængde.

For klarhedens skyld er analysen og dens transskriptioner noteret i 3/4.-dele. Disse rytmiske implikationer skaber det abstrakte og svævende lydbillede, hvor der kan sættes spørgsmålstegn ved selve det strukturelle grundlag. musikstykkets BPM (forstået som 3/4.-dele) er gennemgående omkring 137.

¹⁴ Strukturoversigt er vedlagt som bilag – se bilag 1.1, s. 88-89

Introen er strukturløs med dets gennemgående ambiente baggrundslyde, der kan beskrives som støjfyldte, døsige, roterende lyde [0:00]. Den roterende lyd indleder musikstykket, som en defekt pladespiller, hvis ujævne tempo danner grundlag for det distancerede, fremmedgjorte lydlandskab, hvorfra A-stykkets klavermotiv udspringer [0:21]. Endvidere kan der høres klokker og svagt i baggrunden, det som kunne lyde som en synthesizer. Harmonisk synes introen at kredse om og foregribe fonogrammet kontinuerlige tilbagevenden til tonen a.

A-stykkerne består alle af en 44-takters periode (16+16+12), dog er der harmoniske forskelle. A1- og A2-stykkerne består af to fuldkomne 16-takters perioder, som indeholder akkorderne A_{sus}^4 , F^6_{add9} , C_{maj}^9/E og Dm^9/F , hvor hver akkord har en periode på fire takter. Den tredje gentagelse er ikke en fuldkommen 16-takters gennemgang, men afsluttes efter 12 takter, således at sidste akkord undlades. Ved gentagelsen i A2-stykket [3:12] fades klaveret delvist ud og overlader motivet til et mere forvrænget klaver, der nu klinger en oktav højere. Det oprindelige akustiske klaver tager igen over i det efterfølgende B2-stykke. A'-stykket er forskelligt fra de efterfølgende A-stykker og fungerer som introduktion. Her præsenteres det harmoniske materiale med en udvidet akkordprogression, som består af samme 16-takters rotation, dog fades der ind på Dm^9/F -akkorden som begyndelsesakkord [0:22]. Dvs. at akkordprogressionen her bliver forskubbet: Dm^9/F , A_{sus}^4 , F^6_{add9} , C_{maj}^9/E . De sidste 12 takter i A'-stykket [1:04] består af $Bbmaj^9/D$, G^{add4} , G^{7add4} , G^{add4} , G^{7add4} og er en overgang til det efterfølgende A1-stykke, da G-akkorden er dominant til A-stykkets førsteakkord. Akkorderne i A'-stykkets overgang har hver en periode på to takter. Den afsluttende, vekslende G-akkord synes desuden at være udtryk for en harmonisk ambivalens, da den veksler mellem at have og ikke at have septimen med. Frasen afsluttes med en trinvis opgang fra tonen b til tonen a.

Figur 3 – Harmonisk udvikling/klavermotiv i A-stykkerne

The musical notation for Figure 3 is as follows:

System 1:

- Measure 1: A_{sus}^4
- Measure 2: F^6_{add9}
- Measure 3: C_{maj}^9/E
- Measure 4: Dm^9/F

System 2:

- Measure 5: $Bbmaj^9/D$
- Measure 6: G^{7add4}
- Measure 7: G^{add4}

Der er sang i både A1- og A2-stykket, som melodisk er præget af nedadgående bevægelser fra c til a. A-stykkerne peger på et A-æolisk fundament, dog har A'-stykket en fremmed Bbmaj⁹-akkord, som kunne pege på et D-æolisk fundament. En tonal "forvirring" (tonal slørethed) som fortsætter i B-stykkerne. Et harmonisk grundlag, måske med undtagelse af A'-stykkets overgang, som ikke synes at pege i en bestemt "retning", hvilket netop skaber det "svævende", "drømmende" og til dels statiske klangbillede med dets mange udvidede akkordklange. Musikstykket er karakteriseret ved dets trinvis toneskift, som bevæger sig omkring stykkets kontinuerlige grundmotiv og dets klangflader. Grundmotivet lyder kontinuerligt gennem hele fonogrammet som et slags rytmisert orgelpunkt bestående af en brudt kvartakkord (eller kvintakkord om man vil) (figur 4).

Figur 4 – Grundmotiv fra A-stykke



B-stykkerne består ligesom A-stykkerne af en 16-takters akkordprogression: Dmaj⁹, Dm⁹, Bm⁹, Bbmaj^{7#11} og Dm⁹/C, hvor hver akkordperiode er på fire takter med undtagelse af Bm⁹ og Bbmaj^{7#11}, som begge har en totakters periode. Ved gentagelsen tilføjes bas [2:38], hvilket ændrer akkordprogressionen således: Dmaj⁹/A, Dm⁹/A, Bm⁹/A, Bbmaj^{7#11}/A og Dm⁹/F. B1-stykkets 16-takters progression gentages én gang og i B2-stykket to gange. Det er interessant, at gennem alle de forskellige arpeggios i B-stykkerne er første, tredje og femte ottendedel konstante i hver harmonik, hvilket er grundmotivet med tonerne a, d, e (figur 4). På denne måde ligger grundmotivet bogstavelig talt i hver eneste takt i B-stykkerne, hvor de resterende omkringliggende toner bevæger sig trinvis og skaber nye tætliggende femklangs-akkorder, hvor blot en eller to toner ændres med en halvtone fra akkord til akkord, dog med en enkelt undtagelse ved skiftet fra Bbmaj^{7#11} til Dm⁹, hvor der forekommer et heltoneskift fra Bb til c.

Figur 5 – Arpeggios og harmonisk udvikling i B-stykkerne

The musical score for Figure 5 is written in 3/4 time and consists of two systems of five measures each. The first system features the following chords: Dmaj⁹/A, Dm⁹/A, and Bmaj⁹/A. The second system features Bbmaj⁷(#11)/A and Dm⁹/F. In each measure, the right hand plays a descending eighth-note arpeggio, with the notes marked by red dots. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

(Iboende grundmotiv er markeret med rødt)

Ligesom det ses i A2-stykket, udskiftes klaveret i B2- og B'-stykket med en mere forvrænget udgave, som klinger en oktav højere [3:13]. Dette skaber et lydbillede, som modsat det mere akustisklydende klaver, ligger tættere på og smelter sammen med de mange baggrundslyde. Klaveret distanceres fra dets egen akustiske klang og bliver til noget "andet". På samme måde fades grundmotivet ind over B'-stykket [4:59], eller sådan fremstår det, da der udtages enkelte toner i ottendedelsarpeggioerne, hvilket slører linjerne mellem A- og B-stykkerne, samtidig med at baggrundslydene, der gennem hele stykket har ulmet underliggende, nu træder frem i lydbilledet. Det hele på én gang. Dette afbrydes af det afsluttede A''-stykke [5:41], hvor strygerne markerer skiftet med et langt glissando fra a til g, der igangsættes af vokalen [5:44]. Samtidig vender klaveret fra A-stykkemotivet igen tilbage med dets akustiske klang. Til slut fades klaveret ud, og lytteren er efterladt med en tung, dyb, døsigt og uforståelig mumlen [5:51].

Teksturelle implikationer

I 'Daydreaming' skabes et lydbillede, som er præget af enkelhed men samtidig af harmonisk kompleksitet gennem dets tætte akkordprogressioner. Et klangideale, som tilnærmelsesvis ligner det, som kendetegner den musikalske impressionisme, hvor fokus er på klanglige farvenuancer og stemninger på bekostning af rytmisk og melodisk udfoldelse. F.eks. indeholder 'Daydreaming' hverken trommer eller andre slagtojsinstrumenter. Alligevel har fonogrammet en vis rytmisk fremdrift, som især kommer til udtryk ved ind-

førelsen af ottendedelsarpeggioerne i B-stykkerne. Endvidere henter musikstykket inspiration fra minimalismen gennem de minimale, tætliggende akkorder og de få enkle rytmiske variationer.

Begyndelsesvis i musikstykket høres støjende, døsig og ambiente baggrundslyde, hvorpå A'-stykket [0:21] fades ind. Her befinder lytteren sig i et formløst, svævende, perifert og til dels fremmedgjort lydbillede, hvor lydene ikke kan konkretiseres, men derimod danner en svævende, "let" og uforpligtende stemning. Midt i dette fades klavermotivet ind [0:21] med en forskudt periode med start på tredjeakkorden i progressionen, som først forløses i A1-stykket [1:19]. Dette er med til at understøtte det "(dag)-drømmende" lydideal, med dets sus-, maj- og 9'er-prægede harmonik, som skaber en slags harmonisk svævende ambivalens, der ikke rigtig vil finde ståsted, men derimod nærmere danner en kontinuerlig, cirkulerende strøm af klangflader – en harmonisk progression uden fast fundament.

I A1-stykket introduceres en klagende, opgivende, melodisk nedadgående vokal i forgrunden, hvorpå der tilføjes korte udefrakommende vokaleffekter, som fades ud og ind af lydbilledet, hvilket giver indtryk af et individ, som lider [2:07]. En jamren som ikke rigtig slår igennem. Disse vokaleffekter, som vi senere skal se i forhold til lyrikken, røber at den ellers rolige, klagende og opgivende vokal ikke har det godt – et blik ind i protagonistens følelsesunivers. Lytteren inviteres mao. ind i hovedet på dagdrømmeren (eller også skabes illusionen af, at lytteren selv er dagdrømmeren).

Ubehaget opløses brat med B1-stykkets indtræden [2:17], hvor ottendedelsarpeggioernes "lethed", sammen med det ulmende, distancerede lydlandskab, træder i forgrunden. Dette skaber en opløftende kontrast til A-stykket, samtidig med, at det kredser omkring A-stykkets grundmotiv. Her ledes lytteren på en rejse gennem klangflader af mere opløftende karakter. Måske protagonisten her har drømt sig væk fra A-stykkernes mere dystre tone – væk fra virkeligheden og ind i dagdrømmens forførende, uforpligtende verden.

Dette efterfølges af A2-stykket [2:59], som grundlæggende har samme karakter som første A-stykke. Dog, som tidligere nævnt, indføres et forvrænget, diskant klaver. Denne disposition fremmedgør lydbilledet, som nu ligger tættere på baggrundslydende. Et billede på at bevidstheden bevæger sig over i det ubevidste – over i dagdrømmens domæne, hvor grænserne mellem virkelighed og fantasi sløres. Denne sammensmeltning når sit højdepunkt i de afsluttende B-stykker (B2 og B'), hvor baggrundslydene nu ikke længere er baggrundslyde, men flyttes til forgrunden med det øvrige lydbillede i et sammensurium. Ottendedelsarpeggioerne klinger også her en oktav højere, og det under-

liggende grundmotiv fra A-stykkerne antydes i et virvar af baggrundslyde, som nu indeholder snorkelyde og et jamrende vokalmotiv [4:41] (uden tekst), der efterfølgende overtages af strygerne [5:01] og således får mere lyrisk karakter (figur 6).

Figur 6 - Vokal-/strygermotiv (to variationer)



Dette virvar afbrydes af det afsluttende A''-stykke, hvor den klagende vokal indleder et forløsende glissando overtaget af strygerne – som en indånding, der forløser B'-stykkets virvar [5:41]. Nu består kun det oprindelige akustiske klaver og en tung, døs og uforståelig mumlen med et budskab, som ikke trænger igennem.

Det samlede betydningsrum¹⁵

Det begrænsede lyriske materiale forekommer i A1- og A2-stykket. I A1-stykket synges der indledningsvis ovenpå det lette, svævende lydbillede: *"Dreamers/ They never learn/ They never learn"* (verselinje 1-3). Her hentydes til dagdrømmerne, som aldrig tager ved lære, måske fordi de er dagdrømmere og derfor ikke forholder sig til virkeligheden. Det grundlæggende spørgsmål i denne sammenhæng må være, hvem *drømmerne* er. Er det lytteren, protagonisten eller noget helt tredje? Det kunne f.eks. forstås som en kritik af en politisk dagsorden, som ikke har forankring i virkeligheden – f.eks. de miljøproblemer som Thom Yorke bekendt forholder sig til. Ligeledes kan det, gennem dets abstraktion, pege på lytterens eget liv, da det blot nævner personer, måske heriblandt lytteren selv, som dagdrømmer – personer, som lever afskåret i en fantasiverden. Efterfølgende lyder det: *"Beyond the point/ Of no return/ Of no return"* (verselinje 4-6). Uanset hvad er der ingen vej tilbage, der er nået til et punkt, måske i livet, hvor tingene er uigenkaldelige. Dette udvides i efterfølgende verselinjer, hvor de tidligere nævnte ind- og udfadende vokaleffekter afslører en ambivalens og ubehag med budskabet: *"And it's too late/ The damage is done/ The damage is done"* (verselinje 7-9). Her antydes det mere triste og

¹⁵ Se bilag 1.2, s. 90 med transskription af lyrik fra 'Daydreaming'

opgivende aspekt af budskabet, da det beskrives, at skaden allerede er sket. Dette understøttes af vokalens opgivende, klagende karakter – som en desperation, i forlængelse af erkendelse af at *det er for sent*. Herefter følger B1-stykkets opløftende, ottendedelsarpeggios – som billede på dagdrømmen selv, protagonisten falder hen, tingene får karakter af fantasi som akkordprogressionen, hvori grundmotivet farves af tætte, omkringliggende toneskift.

I efterfølgende A2-stykket, andet vers, lyder det: *"This goes/ Beyond me/ Beyond you"* (verselinje 10-11) Her udtrykkes det, at det går ud over både din og min forstand og indflydelse, et udtryk for en fanget, handlingslammet og hjælpeløs tilstand.

Dernæst lyder det: *"The white room/ By a window/ Where the sun comes /Through"* (verselinje 13-16). Denne frase er specielt interessant, da dagdrømmeren, måske lytteren selv, befinder sig i et hvidt rum. Dette kunne være en reference til bandet Creams kendte 'White Room' fra 1968, hvis lyrik omhandler et hvidt rum med sorte gardiner, hvor solen ikke kan komme ind – en farveløs tilværelse uden udsyn. Modsat lyder det i 'Day-dreaming', måske som metafor for den handlingslammelse og fremmedgørelse som opleves i senmoderniteten (jf. Giddens), hvor tilværelsen er blevet luftig, let, drømmende og uvirkelig – det reflektive individ kan sagtens se ud, men virkeligheden er uhåndgribelig og flydende, den ses medieret af vinduet, fanget i det farveløse, men rene rum. Med Tuans beskrivelse af eskapisme in mente, kan det hvide rum forstås som metafor for vores "rene", fremmedgjorte og "lette" tilværelse, hvor drømmeren længes efter det, som er på den anden side af vinduet – drømmer sig tilbage til naturen (solen), det autentiske. Måske det er dette, som realiseres i B-stykkernes mere fremdrevne og opløftende lydbillede. Men som i en dagdrøm må der i sidste ende altid vendes tilbage til virkeligheden – som A-stykkerne gør efter hvert drømmende, instrumentale B-stykke. Slutteligt lyder teksten: *"We are/ Just happy to serve/ Just happy to serve/ You"* (verselinje 17-20). Her optræder både et "vi" og et "dig", og spørgsmålet er igen: hvem er hvem? Dette kunne pege tilbage på en metarefleksion omkring Radiohead selv, der som bekendt giver udtryk for anti-konsumeristiske og anti-kapitalistiske holdninger. Her reflekteres måske tilbage på Radioheads dengang 23 år lange karriere, hvor de i sidste instans må indse, at de selv har bidraget til konsumerismen, hvor der ironisk synges *"vi er bare glade for at tjene dig"*. "Dig" henvender sig således til lytteren. Radiohead er, når alt kommer til alt, bare en del af det store "cirkus". Det er for sent. Skaden er sket.

Men lyrikken synes, ligesom musikken, at kunne forstås ud fra et impressionistisk ideal, hvor der fades ud og ind af forskellige stemningsscenerier og refleksioner, som en dagdrøm, hvor tankerne får lov at bevæge sig frit. F.eks. kan frasen *"The white room/ By a*

window/ Where the sun comes /Through” (verselinje 13-16) blot forstås som en ”stemning”. En situation, hvor der blot kigges ud af et vindue, solen skinner og alt udenom er ligegyldigt – hvidt og tomt. Der dagdrømmes.

Gennemgående temaer er opgivelse, fantasi, distancering og dagdrømmeri. Dagdrømmen er i sig selv en distancering – en eskapisme, hvor der flygtes fra en fastlåst situation, hvor der ikke kan gøres noget. Samtidig med at dagdrømmen peger indad, er den også et udtryk for en selvcentrerethed og et narcissistisk udgangspunkt. Musikstykket kan således forstås som en kritik af den selvcentrerethed, som kendetegner senmoderniteten.

Den gennemgående opgivende karakter, som understøttes af vokalens klang, er beroligende, da den i sig selv fordrer, at der ikke kræves handling. Dagdrøm dig blot væk, det hele er alligevel lige meget. Til denne pointe tilbyder sig en anden fortolkning af de sidste fire verselinjer: *”We are/ Just happy to serve/ Just happy to serve/ You”* – Radiohead er bare glade for at kunne tilbyde musikken som dagdrøms-befordrende eskapisme til *dig*.

Kort sagt formår Radiohead, med deres enkelte form og udvidede, tætliggende harmonik, at skabe et rum, hvor motiver, vokal og baggrundseffekter træder frem og tilbage i lydbilledet og skaber en svævende, let og statisk klang med momentum – som tankestrømmen ved dagdrømmeri. Det tekstlige budskab har en gennemgående dystopisk, selvcentreret og opgivende tematik, som nærmest opfordrer lytteren til at gøre det samme. Musikstykkets skaber mao. illusionen om dagdrømmen og kan måske tjene til at skabe et samlet lydum, som indfanger den dagdrømmende, uforpligtende essens, og derfor forfører lytteren ind i dagdrømmeriets stagnerende fordærv.

Present Tense – Dansen som forsvar mod nuet

Musikstykket *’Present Tense’*¹⁶ er, ligesom *’Daydreaming’*, udgivet på Radioheads niende album *’A Moonshaped Pool’* (2016). Dog har Thom Yorke optrådt med akustiske udgaver af sangen ved adskillige lejligheder helt tilbage fra 2009. Jonny Greenwood har desuden anvendt en nærmest identisk akkordprogression i musikstykket *’Ii ko Dakara Damattete’* (*’Shut Up Like A Good Boy’*), som er komponeret til den japanske film *’Norwegian Wood’* (*’Noruwei no mori’*) fra 2010 instrueret af Trần Anh Hùng.

¹⁶ Musikstykket er tilgængeligt på Spotify:

<https://open.spotify.com/track/4eruRiSfDY1jdT03hji0i?si=vWeejg4HRRc-9aQx6iqGUg>

Titlen 'Present Tense' – som betyder *nutid* eller *præsens* – henviser helt bogstaveligt til *nuet*. Endvidere er 'Present Tense' atypisk i dens lydbillede, der henter inspiration fra sydamerikansk musik, nemlig bossanova.

Det skal nævnes, at albumudgaven, som analyseres her, er en halv tone højere end det, som spilles live af Radiohead, der også på YouTube har udgivet en alternativ version, som er en halvtone under albumversionen.

Strukturelle implikationer¹⁷

Musikstykkets metrik er gennemgående 4/4.-dele og har et tempo på omkring 92 BPM. Musiknummeret lægger sig grundlæggende op ad en G#-æolisk harmonik, hvor der specielt i A-stykkerne forekommer variationer i modus – en tendens, som desuden er typisk for Radioheads kompositioner.

I første A-stykke [0:00], A1, præsenteres akkordprogressionen: G#m (i), C#m (iv), D#/F× (V), B#m (#iii), B (III), E (VI), A (bII), F#m (vii^(b3)) og B (III). Hver akkord er en periode på én takt, dvs. akkordprogressionen er ni takter lang, i alt 18 takter, da den gentages (9+9). A-stykkerne kan, som nævnt, forstås med udgangspunkt i G#-æolisk, fjerdeakkorden, B#m, refererer til G#-ionisk med dens ophævede tredje trin (terts), i forhold til den æoliske skala som har et sænket tredje trin. De efterfølgende akkorder, B og E, passer igen ind i G#-æolisk, hvorefter A og F#m refererer til et G#-frygisk skalagrundlag med dets sænkede andet trin, a, hvor G#-æolisk som har tonen a#. Den foregående E-akkord, såvel som den efterfølgende B-akkord, fungerer således som overgange, da de både forekommer i æolisk og frygisk modus. Frasen, fra B til B, kan desuden også forstås som E-ionisk, da den ikke indeholder G#-akkorden, men derimod en E-akkord, hvilket giver frasen en ionisk klang. Mao. forholder harmonikken sig ikke til et fast traditionelt skalaunivers, men er præget af et mere frit og arbitrært grundlag, hvor der lånes akkorder og toner fra forskellige modus.

Der forekommer desuden periodiske kvintskridtsekvenser: G#m → C#m, B → E → A og F#m → B. Harmonisk er A1- og A2-stykket identiske, men adskiller sig dog fra hinanden, da A1-stykket er en intro uden vokal modsat A2-stykket, der fungerer som et vers.

¹⁷ Strukturoversigt er vedlagt som bilag – se bilag 2.1, s. 91

Figur 7 – A-stykkets harmonik og akkordprogression¹⁸

(G# Æolisk)

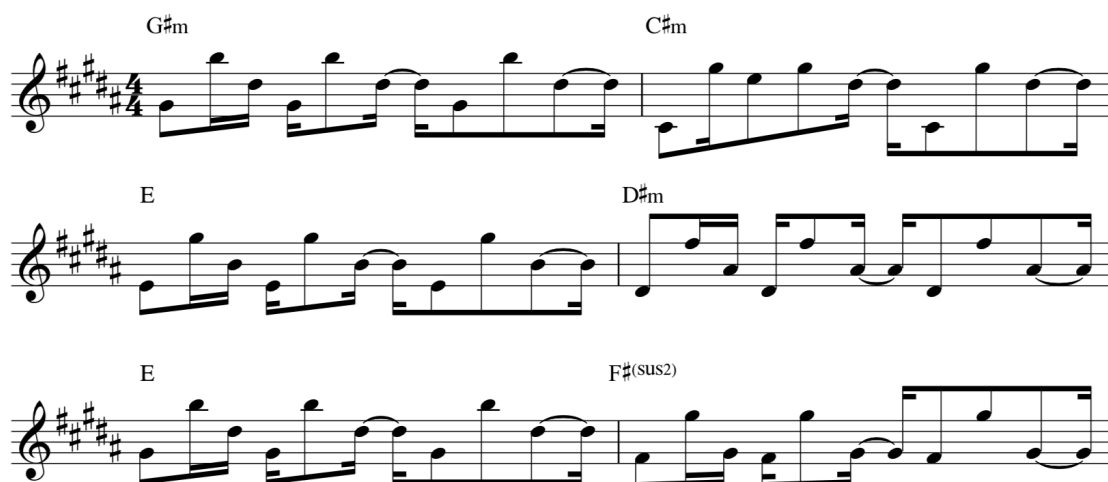
MI: Ionisk-----|

MI: Frygisk-----|

B1- og B2-stykket er grundlæggende harmonisk identiske, dog er der forskel i deres progression. B2-stykkets akkordprogression består af en gentagelse af en vekslen mellem: G#m, C#m og C#^{sus2}, hvoraf G#m har en periode på én takt og C#m, C#^{sus2} deler en takt, der spilles på to anslag hver. Dette efterfølges af en vekslen mellem E og D#m, der ligeledes gentages, og som hver har en en-takts-periode. Ved anden gentagelse skiftes E-akkorden ud med F#^{sus2}, således at progressionen bliver F#^{sus2} til D#m. Dette slutter med følgende 12-takters progression: G#m (i), C#m (iv), C#^{sus2} (IV^{sus2}), (iv), G#m (i), C#m (iv), C#^{sus2} (IV^{sus2}), E (VI), D#m (v), E (VI), D#m (v), E (VI), F#^{sus2} (VII^{sus2}). Ved gentagelsen af denne progression i B2-stykket gentages E og D#m ikke, hvilket gør, at perioden bliver 10 takter lang. B2-stykket er således 22 takter langt (12+10). B1-stykket består af en gentagelse af G#m, C#m, C#^{sus2} fire gange (otte takter i alt), hvorefter E til D#m gentages én gang, hvor E til F#^{sus2} tilføjes afslutningsvis. Således er første periode i B1-stykket på 12 takter. Ved gentagelsen af perioden gentages G#m, C#m, C#^{sus2} kun én gang (4 takter) og har efterfølgende samme slutning som B2-stykket: E, D#m, E, D#m, E, F#^{sus2}. B-stykkerne holder sig indenfor en G#-æolisk modus.

¹⁸ "MI" står for *modal interchange*. På dansk modal udskiftning, hvilket beskriver en kortvarig modal forandring i skalagrundlaget, hvorpå akkorden er opbygget/stammer fra.

Figur 8 – B-stykkets harmonik og akkordprogressionsdele



C-stykkerne består af akkordprogressionen: G#m (i), F# (VII), B (III), E (VI) og C# (IV^(#3)), hvor hver akkord, på nær B-akkorden, har en periode på én takt. B-akkorden har en periode på to takter (figur 9). Denne progression er, frem til C#-akkorden, tilsyneladende G#-æolisk, men C#-akkorden, da den er dur, er lånt fra G#-dorisk. Alle akkorder på nær E passer desuden også ind i et dorisk perspektiv. Melodisk findes der ikke en afgørelse på denne flertydighed, da den ikke indeholder hverken e eller e# (som er sjette trin og eneste forskel mellem æolisk og dorisk modus). Akkordprogressionen på seks takter gentages, så C-stykket bliver 12 takter langt.

Figur 9 – C-stykkets akkordprogression



Musikstykket indledes med en enkelt synkoperet trommerytme, som giver den typiske bossanova-fornemmelse. Et andet aspekt, som skaber konnotationer til den latinamerikanske musik, er den gennemgående brug af cabasa på alle 16-delene (figur 10, s. 49).

Motivet, som tilsyneladende spilles på stortrommen, skaber ligeledes, måske pga. cabasaen og den enkle rytme, konnotationer til bongotrommer.

Figur 10 – Cabasa og trommer før [2:24]



Den enkle trommerytme og konnotationen til bongotrommer forløses dog midt i B2-stykket [2:24], hvor en ny mere kompleks trommerytme tager over (figur 11). Dog vendes der afslutningsvis tilbage til den enkle trommerytme i B3-stykket [4:53], som er det sidste, der består i lydbilledet, før musiknummeret afsluttes.

Figur 11 – Cabasa og trommer efter [2:24]



Teksturelle implikationer

Med 'Present Tense' skaber Radiohead et atypisk – for dem – ”dansende” lydbillede præget af et latinamerikansk lydideal, dog, som vi skal se, stadig med Radioheads sædvanlige forskruede, obskure og underliggende virkemidler.

Begyndelsesvis i A1-stykket høres den enkle trommerytme (figur 10), hvorpå synkoperede akkordbrydninger (arpeggios) spilles på akustisk guitar (figur 7, s. 47). Allerede her slås det latinamerikanskinspirerede lydbillede fast gennem den akustiske instrumentation og de synkoperede rytmer og akkordbrydninger. I samme formled kan høres en distanceret vokal, hvor der synges ”uhh” med delay-effekt. Dette giver lydbilledet dets lette og svævende præg, en kontrast til det rytmiske. Denne sammensmeltning, udover at

være typisk Radiohead, skaber en uforpligtende stemning samtidig med, at vokalen til tider synes at have en underliggende klagende og jamrende karakter.

B1-stykket [0:47] indledes med en vekslen mellem G#m og C#m, som ligger en kvartafstand fra hinanden. Denne vekslen afløses af E og D#m, hvis afstand blot er en lille sekund, hvilket skaber en tættere klang. Denne tæthed, som høres i anden del af B1- og især B2-stykket, understøttes af klagende vokaleffekter. I B2-stykket [1:45], tilføjes en guitarfigur, hvis 16.-delsprægede ”kontrasterende” motiv nedbryder det ellers ”dansende” og ”lette” lydbillede. Et tungt og til dels forvirrende lydbillede, som konstant truer med helt at nedbryde musikkens momentum. Denne kontrast til det dansende, lette og uforpligtende understøttes desuden i lyrikken, hvis melodi i første del præges af nedadgående fraseringer og i anden del af tætte fraseringer (figur 12).

Figur 12 – Udklip af melodi fra B1-stykke

The figure shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The top staff is in 4/4 time and contains two measures. The first measure has a G#m chord above it and the lyrics "This dance" below. The second measure has a C#m chord above it and the lyrics "This dance" below. The bottom staff is also in 4/4 time and contains two measures. The first measure has an E chord above it and the lyrics "is like a wea - pon" below. The second measure has a D#m chord above it and the lyrics "is like a wea - pon" below. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Dette tunge modspil i lydbilledet forløses med C1-stykket [2:42] og en tilbagevenden til G#m. Her forsvinder (fades) alle de klagende, kontrasterende og tunge lydeffekter, og lytteren står tilbage med en klar vokal, der lyder: *"In you I'm lost"*, akkompagneret af akustisk guitar og trommer, hvis dansende, nærmest naivt optimistiske klang igen står tydeligt i lydbilledet. Men der er igen noget *"andet"*, underliggende på spil, da der forekommer en skinger men samtidig forløsende synthesizer-lignende lyd med lo-fi-karakter, der tilføjer et transcenderet, mystisk og samtidigt naivt og nostalgisk "glansbillede"-præg i udtrykket.

Dette efterfølges af endnu et vers, A2, nu med A-stykkets akkordprogression, hvor de tunge, klagende lyde er udskiftet med koret fra første A-stykke, nu flerstemmigt. Stykket fremstår, modsat versene i B-stykkerne, klart og højtideligt – som en forløsning fra ambivalensen, som forekom i versene i B-stykkerne, og efterfølges af C2-stykket [4:00], som er af samme karakter som forrige C-stykke. Musikstykket afsluttes med B3-stykket, hvor instrumenterne fades ud og slutter, hvor det begyndte – med den enkelte bossanova-inspirerede trommerytme. Dansen er nået til ende.

Det samlede betydningsrum¹⁹

Første vers findes i B1-stykket, hvor der midt i de ”dansende” guitarbrydninger og den enkle rytme synges: *”This dance/ This dance/ Is like a weapon/ Is like a weapon”* (verselinje 1-4), efterfulgt af *”Of self-defence/ Of self-defence/ Against the present/ Against the present/ The present tense”* (verselinje 5-9). Dansen, som det udtrykkes, er som et våben, et forsvar mod det foreliggende, imod nuet selv – men hvad *er* dansen? Musikalsk peger dansen direkte tilbage på det latinamerikanske bossanovagrundlag, og her er det fristende, med specialets problemstilling in mente, at fortolke dansen som musikken selv, som et forsvar imod nuet – en eskapisme. En slags selvbevidst refleksion over Radioheads egen musikpraksis, og det den *er* for forbrugeren, men måske også hvad den *er* for Radiohead selv. Som beskrevet ovenfor, bliver lydbilledet tæt og tung i fraserne med den tætte akkordprogression E til D#m. Her gælder det fraserne *”Is like a weapon”* (verselinje 3-4), *”Against the present”* (verselinje 7-8) og *”The present tense”* (verselinje 9). Her hjem søges vokalen af klagende delay-effekter – måske protagonisten fanges i nuet, og ligesom i lydbilledet modarbejdes og nedbrydes den eskapistiske ”dans”.

I det efterfølgende vers lyder det: *”No I won’t get heavy/ Dont get heavy/ Keep it light/ Keep it moving/ I am doing/ No harm”* (verselinje 10-15). Det lyriske jeg minder sig selv om, måske netop for at opretholde ”dansens”, ikke at være tungsindig, lade sig gå på eller at dvæle ved *nutiden* men derimod at holde *den* (dansen) ”let” og ”i bevægelse” – en gestisk metafor, som understøttes af det bossanovainspirerede lydbillede. Efterfølgende lyder det: *”As my world/ Comes crashing down/ I’ll be dancing/ Freaking out/ Deaf, dumb and blind”* (verselinje 16-20). Jeget erkender her, at verdenen omkring styrter sammen/er i forfald, men samtidig at det blot vil danse videre og vælge at være skræmt, døvt, dumt og blindt – frakoblet fra men samtidig bevidst om virkelighedens vilkår, der negligeres. Et tema, som ligeledes ses i ’Daydreaming’, hvor individet oplever verden gennem et vindue – en afkoblethed. I denne del af verset samt i frasen: *”Keep it light/ keep it moving”* (verselinje 12-13) er lydbilledet særligt ustabilt, tungt og tæt pga. af tilføjelsen af det ”modspillende” guitarmotiv og de klagende, jamrene vokaleffekter. Igen kommer jeget måske for tæt på virkelighedens udfordringer, og dansen såvel som lydbilledet halter, illusionen nedbrydes, og jeget påminder sig selv: *”Keep it light/ keep it moving”* (verselinje 12-13). Dansens lethed og momentum må bestå for at opretholde illusionen og distancen til nuet, ligesom musikken selv.

¹⁹ Se bilag 2.2, s. 92-93 med transskription af lyrik fra ’Present Tense’

Herefter følger nummerets hook: *"In you I'm lost/ In you I'm lost"* (21-22) som en kærlighedserklæring til et *dig* – men hvem eller hvad hentyder dette *dig* til? Det kan igen pege på dansen, musikken, eskapismen, en forelskelse i den forførende lette, dansende og uforpligtende tilværelse, hvor virkelighedens og nutidens problematikker skubbes til side. Men her synes også et mere ligetil narrativ at tilbyde sig: kærlighedsklichéen – *"I dig er jeg fortabt"*. Dansen kunne i dette perspektiv være en pardans, men som Tuan skriver, er menneskets konstruktion af kærlighedsfænomenet blot udtryk for en eskapisme i sig selv – en menneskeskabt instans, skabt til at flygte fra de iboende naturlige drifter – flugten fra, romantiseringen af det iboende dyriske. En konnotation som understøttes i det transcenderede, mystiske, naive og nostalgiske lyd-glansbillede med tilføjelse af synthesizerens klang [2:42], som lyden til en gammel smalfilm.

Næste vers, som nu er over A-stykkets akkordprogression og derfor har mere harmonisk fremdrift, lyder således: *"I won't turn around or the penny drops/ I won't stop now/ I won't slack off/ or all this love/ will be in vain"* (verselinje 23-27). Her beskrives igen vigtigheden af at holde "dansen" i bevægelse med metaforen om en roterende mønt, der som bekendt falder, hvis den mister sit momentum. Endvidere bliver konteksten her mere personlig, da jeget beskriver, at hvis det ikke tager sig sammen og opretholder dansen, vil det hele være forgæves. Efterfølgende ses igen den opgivende karakter, som Radiohead ofte inddrager.

Anden del af tredje vers lyder: *"Stop from falling/ Down a mine/ It's no one's business but mine/ Where all this love/ Has been in vain"* (verselinje 28-32). Her beskriver jeget, som måske forholder sig til virkeligheden (hvad den så end indebærer), at faldet (ned i minen) må stoppes, da det hele faktisk *har været* forgæves – et opgivende klarsyn, som også understøttes gennem A-stykkets mere forløsende klangbillede, fremfor B-stykkets til tider tætte og tunge fraser. Illusionen om den kontinuerlige (kærligheds)dans nedbrydes, men jeget falder hurtigt tilbage i denne illusion, som forført af musikken selv, i efterfølgende C-stykke [4:00], hvor det igen lyder: *"In you I'm lost/ In you I'm lost/ In you I'm lost/ In you I'm lost"* (verselinje 33-36). Dansen fortsætter, og jeget lader sig henfalde til den "dumme, døve og blinde" eskapistiske tilværelse, som dansen, musikken og kærligheden nu engang er – sødmen ved selvforglemmelsen.

Tematisk ligner 'Present Tense' og 'Daydreaming' hinanden med temaer som opgivelse, distancering (afkoblethed) og selvcentrerethed, hvortil 'Present Tense' tilføjer kærlighedsklichéen. Endvidere ligger der, med budskabet om at opretholde "dansen" som forsvar mod nuet, en kritik af netop nuet, hvor det er nødvendigt at distancere sig, da det essentielt er narcissistisk, et fokus på det individuelle (jf. Giddens).

Samtidig tilbyder den abstrakte lyrik en bred fortolkningsmargin, hvor dansen (hvad den så end står for) lægger op til en individuel fortolkning og derfor peger på individets egen livsverden. Her med budskabet om at flygte sig fra noget, som, hvis man skal tage Tuans ord for pålydende, må omhandle noget essentielt menneskeligt. På denne måde berører Radiohead med 'Present Tense' en grundfortælling, som vedkommer det alment menneskelige – med den gennemgående refleksion over: Hvordan distancerer du dig fra nuet? Hvad er dit våben? Hvad er din *dans*?

Codex – Jump off the end

'Codex'²⁰ stammer fra Radioheads ottende album, 2011 'King of Limbs'. Albummets titel har reference til naturen, da den stammer fra navnet på et gammelt træ tæt på, hvor bandet optog det forrige album 'In Rainbows' (2007). "*King of Limbs is the name of a particularly venerable tree (thought to be around thousand years old) in the ancient Savernake Forest in Wiltshire.*" (Doheny, 2012, s. 191-192).

Titlen 'Codex' har ligeledes en forbindelse til naturen. I 'Politikens Nudansk Ordbog med etymologi' (2005) står der, at kodeks, udover at henvise til uskrevne regler og en gammel papirbogform, stammer fra latin "*cōdex*" eller "*caudex*", som bl.a. kan betyde træstamme. Dette synes at have shamanistiske og overnaturlige undertoner, hvilket understøttes af albummets omslagskunst, hvor der kan ses afbildninger af naturlignende genfærd i mørke, dybe skove. Tænkes tilbage på 'OK Computer' (1997), som skildrer menneskenes kulturelle, fremmedgjorte virvar, ses der med 'King of Limbs' en kontrast. Denne kontrast findes ligeledes i lydbilledet, der nu er mere tungt og eksperimenterende – en udvikling som har været undervejs siden.

Udover den oprindelige besætning har Radiohead med indspilningen af 'Codex' inddraget strygere fra The London Telefilmonic Orchestra og to flygelhorn, som spilles af henholdsvis Noel Langley og Yazz Ahmed.

²⁰ Musikstykket er tilgængeligt på Spotify:

https://open.spotify.com/track/4sLGaMI33I6mcsk7u4xHAU?si=v1YmL8nTRd2NCX6i0IE_vg

Strukturelle implikationer²¹

Musikstykket er i 4/4.-dele på nær C-stykket, som er i 9/8.-dele. Harmonisk er nummeret i D-æolisk, men der forekommer undtagelser i A-stykkernes melodik. C-stykket adskiller sig med dets tritonus-klange. Rytmisk forekommer en enkel trommerytme kontinuerligt gennem hele stykket, som er 60 BPM.

Stykket begynder med et A-stykke, som indeholder akkordprogressionen: C (VII), Bb^{add9} (VI^{add9}), Dm (i), som efterfølgende bliver udvidet i B-stykket. C og Bb^{add9} har en periode på en halv takt hver, hvor Dm først har en hel takt og anden gang to takter (figur 13). Dette gentages tre gange, så introen strækker sig over 15 takter. Indlednings-akkorden C antyder et C-mixolydisk skalagrundlag, men efter gentagelsen af Dm i slutningen af akkordprogressionen slås et D-æolisk fundament fast.

Figur 13 – Akkordprogression i A-stykker

The figure displays two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass staff. The first system is labeled with chords C, Bb^{add9}, and Dm. The second system is also labeled with C, Bb^{add9}, and Dm. The notation shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the bass and chords in the treble.

Akkordprogressionen spilles blot én gang i andet A-stykke. I begge A-stykkerne forekommer et motiv (figur 14), som i første A-stykke, A1, der fremføres af vokalen [00:42], hvor der i A2-stykket tilføjes to flygelhorn [2:17] med fraseringsvariationer. Vokalens motiv er, med få variationer, identiske i både A1- og A2-stykket med nedgang på tonerne ab, g og f. Flygelhornene spiller unisont med vokalen bortset fra, at de holder g-tonen, hvor vokalen fraserer til f, hvilket skaber en tæt, skrøbelig og dissonant klang. Tonen ab tilhører ikke D-æolisk, og dens forekomst på Dm-akkorden kan forstås som en blå tone,

²¹ Strukturoversigt er vedlagt som bilag – se bilag 3.1, s. 94

hvilket giver en tæt, klagende klang pga. det sænkede femte trin. En dissonant klang, som hurtigt opløses i konsonans, da melodien bevæger sig til g, som er femte trin i C-akkorden, og efterfølgende til f, som er kvinten i Bb og terts i Dm.

Figur 14 – Flygelhorn og vokal i A2-stykket

Figure 14 shows the musical score for the Flygelhorn and Vokal parts in the A2-stykket. The score is in 4/4 time and B-flat major. The Flygelhorn part has a melody starting on G4, moving to F4, then E4, and finally D4. The Vokal part has a melody starting on G4, moving to F4, then E4, and finally D4. The chords are C, Bb(add9), and Dm. The Vokal part has lyrics 'Uh' under the first two notes and 'Uh' under the last two notes.

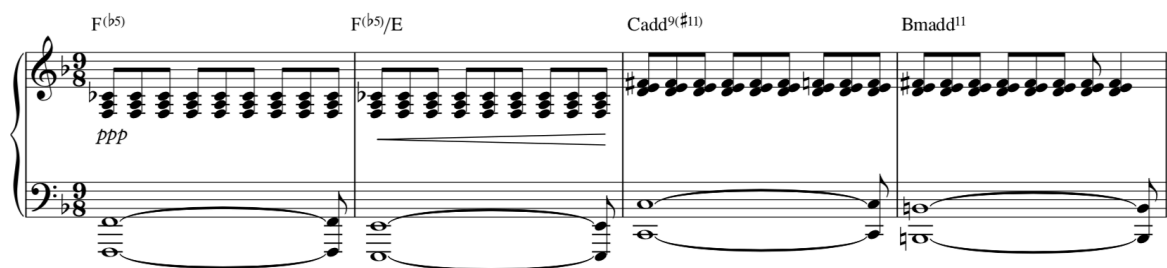
B-stykkerne, der fungerer som vers, udvider akkordprogressionen: C (VII), Bb^{add9} (VI^{add9}), Dm (i), F (III), Gm (iv), Am (v), Bb (VI), Am⁷ (v⁷), C (VII), Bb^{add9} (VI^{add9}), C (VII), Bb^{add9} (VI^{add9}), Dm (i). En progression, som indledningsvis ligner A-stykkets, men som udvides med en opadgående bevægelse tilbage til Dm med akkorderne F, Gm, Am, Bb og Dm. Denne progression gentages to gange i A1-stykket (18 takter), men i A2-stykket sker der noget andet. Her spilles gentagelsen fra femte takt, således at perioden blot bliver 15 takter lang.

Figur 15 – Akkordprogression i B-stykker

Figure 15 shows the chord progression in the B-stykker. The score is in 4/4 time and B-flat major. It shows a sequence of chords: C, Bb(add9), Dm, F, Gm, Am, Bb, Am7, C, Bb(add9), C, Bb(add9), Dm. The chords are written in a grand staff with treble and bass clefs.

B2-stykket efterfølges af C-stykket [3:34], som harmonisk står i kontrast til resten af stykket med sine tætte tritonus-klange: $F^{(b5)}$, $F^{(b5)}/E$, $C^{add9(\#11)}$, Bm^{add11} . C-stykket skaber rytmisk kontrast, da hver periode består af ni ottendedele, altså 9/8.-dele (figur 16). Midt i perioden sker et kvintspring fra $F^{(b5)}$ til $C^{add9(\#11)}$, som giver frasen en opløftende bevægelse midt i det ellers fremmedgjorte, mystiske rum. Frasen afsluttes med Bm^{add11} -akkorden som efterfølges af et halvtonespring til B'-stykkets førsteakkord Bb , hvilket forløser tritonusintervallet.

Figur 16 – Akkordprogression i C-stykke



B'-stykket [3:53] har akkordprogressionen: Bb , Am^7 , C , Bb^{add9} , C , Bb^{add9} og Dm , hvilket svarer til de sidste fem takter i akkordprogressionen, som ses i B1- og B2-stykkerne. B'-stykket skiller sig endvidere ud, da det ikke indeholder lyrik og derfor ikke fungerer som vers, men som outtro. Slutteligt fades instrumenterne ud, mens Dm -klangen holdes på klaveret. Afslutningsvis høres fuglekvidder.

Teksturelle implikationer

I 'Codex' ses et roligt, døst og langsommeligt lydbillede med minimal brug af percussioninstrumenter, ligesom i 'Daydreaming'. Et drømmende lydideal, der skabes af tætte akkordskift og Thom Yorkes melankolske, nedadgående fraseringer, der giver anledning til eftertanke midt i det umiddelbare – det under overfladen, det fra dybet.

Indledningsvis høres en vokal ganske kort, brat overtaget af klaveret [0:03], hvis klang drukner i sig selv, som om sustain-pedalen har sat sig fast, imens klaveret synker til bunds i en sø. Klaverets klang er mao. distanceret og forvrænget i lydbilledet, som om lytteren eller klaveret befinder sig under vandet. Måske det "aah", som indledningsvis høres, er en indånding, før lydbilledet dykker ned under overfladen. Helt fra begyndelsen høres det enkle tromme-beat som en rolig puls, hvorpå stykkets sløve, rolige, uforpligtende og langsommelige lydlandskab udfoldes med dets kontinuerlige (bortset fra i C-stykket)

virvar af ambiente, kromatiske og distancerede lyde, der truer i baggrunden. Efterfølgende præsenteres vokalmotivet [0:42]. (figur 14, s. 55), hvis formindskede femtetrin skaber en underliggende uro i klangbilledet. En uro, måske ligeledes fra dybet eller fra det indre, ubevidste.

Efterfølgende indledes B1-stykket [1:04] med lyrik og en udvidet akkordprogression, hvorpå en klar vokal tilføjes til det distancerede og tunge lydbillede. Vokalfraseringerne er her af nedadgående karakter og strækker sig over en oktav fra d2 til d1 (figur 17), hvilket bidrager til musikstykkets melankolske, opløsende karakter. Samtidig er melodien, som er baseret på en Dm-pentaton skala, præget af konsonans, hvor melodien overvejende bevæger sig omkring akkordernes tertser og kvinter. En kontrast og forløsning til det tætte vokalmotiv, som høres i A-stykkerne.

Figur 17 – Vokalfrasering fra B-stykke

The figure shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains the lyrics "Slight of hand" and "Jump off the end". The second staff contains the lyrics "In-to a clear lake" and "No one around". Chords are indicated above the notes: C, Bb(add9), Dm, F, Gm, Am, Bb on the first staff; Am7, C, Bb(add9), C, Bb(add9), Dm on the second staff.

B1-stykket efterfølges af A2-stykket [2:17], hvor vokalmotivet fra første A-stykke høres igen, nu sammen med flygelhornene, hvis runde og blide klang tilføjer blid konnotation til den ellers nedadgående melodi i vokalen. Samtidig er det også et svar til vokalen, et sammenhold, nogen som forstår og "synger" med – en slags flerstemmighed. Flygelhornene forsætter ind i B2-stykket [2:37] og spiller et bueformet motiv, som sætter et højtideligt og samtidigt rundt og beroligende præg på lydbilledet. Flygelhornene fades ud i anden del af B2-stykket [3:07], og lytteren står tilbage med det distancerede, tunge undervands-lydlandskab.

I efterfølgende C-stykke [3:34] tilføjes strygere med en mystisk, hvirvlende og håbefuld karakter. Herunder lyder en tungt knagende kontrabas – som et gammelt træ, der giver efter for vinden af strygernes hvirvlen. Samtidig høres den tætte F^(b5)-akkord svagt på ottendedelene. Strukturen er "mystisk" og fremmedgørende, da perioderne nu består af tilføjet ottendedele (9/8.-dele). Akkordskiftet til C^{add9(#11)} [3:44], et kvintspring, giver en opløftende, opadgående fornemmelse. Herefter høres B'-stykket [3:53], nu med strygere

forsat fra C-stykket, hvor de sidste fem takter af B-stykkernes høres på det ”druknende”, distancerede og fremmedgjorte klaver, hvis Dm-klang holdes, indtil en fuglekvidren overtager hele lydbilledet, som en tilbagevenden til verden over vandoverfladen.

Det samlede betydningsrum²²

I B1-stykket lyder første vers oven på det tunge, langsommelige lydlandskab med en klar vokal i forgrunden: *”Sleight of hand/ Jump off the end/ Into a clear lake/ No one around”* (verselinje 1-4). Udtrykket *”Sleight of hand”* bruges om korttricks eller andre ”illusioner”, hvor performeren får noget til at forsvinde foran øjnene på tilskueren – et forsvindingsnummer, en illusion og et bedrag. Herefter lyder teksten nærmest anvisende, hop over kanten, tag springet ud i den klare sø, hvor ingen andre er. Frasen beskriver et ønske eller en fantasi om at forsvinde eller at udføre/overveje et forsvindingsnummer, hvor genstanden for illusionen er én selv. Et spring over kanten ned i en klar, ren sø – en renselse. Frasen *”Jump off the end”* får gennem det musikalske udtryk en forløsende karakter på F-akkorden fra tredje takt i B-stykkerne, da F-akkorden, set med funktionsharmoniske briller, er Dm’s tonikaparallel. I denne sammenhæng forløses den gennemgående æoliske molklang og den konstante tilbagevenden til Dm med et skift til F [1:12], hvilket giver frasen det opløftende præg – måske protagonisten længes efter at hoppe ud over kanten – noget andet.

Endvidere antyder frasen *”Sleight of hand”*, ligesom musikken, en dystre undertone med konnotationen til illusion og bedrag. Men hvilket bedrag? Er protagonisten i virkeligheden en bedrager? Eller er selve forsvindingsnummeret et bedrag, en illusion, en fantasi – en eskapisme? En pointe, som understøttes i musikkens tunge, fremmedgjorte og langsommelige lydideal. Er det et klaver, der høres? Hvad er alle de bagvedliggende ambiente lyde? Hvad giver anledning til det indledende klagende vokalmotiv? Mao. understøttes konnotationen af en underliggende uro om det uvisse, måske ved at tage springet, direkte i det musikalske udtryk.

Efterfølgende lyder det: *”Just dragonflies/ Fantasised/ No one gets hurt/ You’ve done nothing wrong”* (verselinje 5-8). Det står nu klart, at der er tale om en fantasi, en længsel efter at hoppe ud over kanten, et ønske om noget ”andet”. Der fantaseres *bare* om guldsmede omkring den dragende, klare sø, hvor det forvrængede, mystiske klaver lyder

²² Se bilag 3.2, s. 95 med transskription af lyrik fra ’Codex’

fra dybet, imens protagonisten fortæller sig selv eller lytteren: Der er ingen, der kommer til skade, *du* har ikke gjort noget forkert.

Der er ikke noget forkert i at lade sig synke i fantasiens dyb, dykke ned under overfladen, hvor der ikke er andre, og ingen lider skade. Det uforpligtende og beroligende men samtidig melankolske, som høres i vokalens fraseringer, understøttes i lyrikkens brug af formuleringen "*Just dragonflies*", "Bare gulsmøde", men også i konkretiseringen af, at *det* ikke skader nogen, og at *du'et* (måske lytteren, måske en selvhenvisning) ikke har gjort noget forkert – lad dig bare henfalde i det tunge, langsommelige lydbillede – det er okay. I denne del forløses frasen "*Fantasied*" med F-akkorden [1:48], ligesom det betones at være forløsende at hoppe over kanten, er fantasien i sig selv forløsende og dragende.

Dette efterfølges af A2-stykket [2:17], hvor det klagende motiv igen høres, men nu, som tidligere nævnt, følges det af flygelhornenes runde klang, hvorefter det i andet vers, B2-stykket [2:37], lyder: "*Slide your hand/ Jump off the end/ The water's clear/ And innocent/ The water's clear/ And innocent*" (verselinje, 9-14) med flygelhornets højtidelige opadgående motiv i baggrunden, hvilket understøtter vokalens dragende, anvisende og lokkende budskab. "*Slide your hand*", der udover at være et ordspil på "*Sleight of hand*", peger på en handling, en opfordring til at tage springet, vandet er klart og uskyldigt. Her drager det rene, klare og uskyldige, afbilledet i naturen, igen protagonisten, hvilket understøttes af det musikalske udtryk, et kald fra søens dyb, hvor klaveret, samt de ambiente baggrundslyde virker som metafor for det distancerede, fremmedgjorte, mystiske, det "andet" og det ukendte – længslen efter at fortabe sig i fantasien eller tage springet ud over kanten med uvisheden om, hvad der lurder under overfladen.

Naturen er dragende, ren og uskyldig – måske i modsætning til mennesket og kulturen. Protagonisten fantasierer sig tilbage til naturen (jf. Tuan), det rene og uskyldige, da den føler sig besudlet, beskidt – med af hvad? Måske den intensiverende senmoderne samfundsorden (jf. Giddens), som kontrast til den rene, uskyldige natur, som den menneskelig virksomhed netop er med til at nedbryde og forurene. Måske protagonisten i virkeligheden er en skyldig antihelt, som fantasierer sig væk fra senmodernitetens virvar, tilbage til naturen, det rene og klare. Efter verset i B2-stykket følger C-stykket [3:34], hvor det uvisse, mystiske for alvor overtager lydbilledet gennem dets fremmedgjorte taktart, næsten 4/4.-dele – men så alligevel ikke – pga. af en tilføjet 8.-del i slutningen af hver takt, ligeledes konstitueret harmonisk af tritonuserintervallerne i akkordprogressionen. Samtidig med forekommer konnotationer af håb gennem det opløftende kvintspring midt i perioden, de hvirvlende strygere og den dybe urokkelige kontrabases brummen i bunden

af lydbilledet. Er protagonisten faldet i fantasiens dragende dyb? Eller har den nu har taget springet?

En anden underliggende, mere dystre fortolkning tilbyder sig ligeledes i relation til musikstykkets opgivende og melankolske lydlandskab. Måske forsvindingsnummeret i første vers og den efterfølgende opfordring i andet er fantasien om den endelige opgivelse, den uigenkaldelige eskapisme: *døden*. Hvad er der på den anden side, hvad er der under overfladen? En fortælling om et opgivende individ, som overvejer at dykke ned i søens klare, stilfærdige og uskyldige dyb, draget af tankespillet og musikkens forvrængede, mystiske, beroligende klang, som en dødens sirene, der lokker protagonisten med løfte om det klare og uskyldige – ligeledes et bedrag. Måske fuglenes kvidren i afslutningen af stykket kommer fra paradiset, måske frelsen er i dybet, opgivelsen og aleneheden. Men igen er der noget, som ikke helt stemmer, fuglekvidren bærer præg af mislyde som på en gammel optagelse. Tilbage står man med spørgsmålet om fuglelydene var autentiske eller blot en efterligning, en illusion.

Radiohead skaber med 'Codex' en melankolsk, opgivende naturlignelse med et dragende og beroligende lydtrum. Et indblik i en introvert eksistens, hvis ønske er at forsvinde, at fantasere sig væk, tilbage til naturens uskyld, hvor der ingen andre er til stede. En tematik, som passer direkte ind i Radioheads eget offentlige image. 'Codex' skaber mao. et rum, hvis langsommelige tempo og tunge, mystiske, distancerede klange tilbyder et tungt, svævende, uforpligtende, men samtidig opgivende, opløftende og forløsende lydtrum, hvis lyriske budskab leger med tanken om at fantasere sig væk, tilbage til naturen.

How To Disappear Completely – In a little while, I'll be gone

Musikstykket 'How To Disappear Completely'²³ udkom på Radioheads fjerde album "Kid A" (2000). Nummerets titel var oprindeligt 'How To Disappear Completely And Never Be Found' – en reference til Doug Richmonds bog af samme navn fra 1985, der indeholder instruktioner til, hvordan man kan forsvinde og skabe sig en ny identitet. Titlen har direkte eskapistiske implikationer med ønsket om at forsvinde fuldstændigt – et ophør med eksistensen i selve situationen.

²³ Musikstykket er tilgængeligt på Spotify:

<https://open.spotify.com/track/69pwmeyvQMuHMtkCmpEWhQ?si=PGVh4K-jSc-1bmgCg14xWw>

Historien bag musikstykket er, at Thom Yorke, efter den massive kommercielle succes med albummet 'Ok Computer' (1997), befandt sig på scenen foran 38.000 mennesker til en koncert i Dublin i 1997 med en følelse af sørgmodighed og desorientering over den situation, han befandt sig i. Det er denne situation, midt i rampelyset, som efter sigende skulle have inspireret til musikstykket med ønsket om at være et andet sted (Doheny, 2002). En melankolsk uro, som vi skal se, danner grundlag for stykkets lydbillede generelt – specielt med en enkel effekt, som passer lige ind i 'Kid A's eksperimenterende lydunivers – brugen af en tone, som er "hverken eller", en kvarttone.

Strukturelle implikationer²⁴

Musikstykket er gennemgående i 6/8.-dele – eller er den? Bassens introduktion [0:20] i begyndelsen peger i en anden retning, navnlig på en 4/4.-dels periode under guitarens 6/8.-dele, hvilket skaber et forhold, hvor guitaren kan forstås polyrytmisk i et 3 over 2 forhold (3:2) i relation til basostinatet. Mao. indeholder lydbilledet to rytmiske fornemmelser. Der findes ligeledes flertydighed i nummerets skalagrundlag/toneart, som i første del af stykket tilsyneladende er F#-æolisk. Men så alligevel ikke, da melodien frem til A3-stykket undlader andet trin, g#, hvor vokalen i A3-stykket fraserer på et opløst g (figur 18), hvilket peger på et F#-frygisk skalagrundlag med dets sænkede andet trin. Dette brydes igen i det afsluttende B'-stykke, hvor der igen fraseres på g#, på E-akkorden, og der vendes tilbage til et F#-æolisk skalagrundlag. Igen ses et arbitrært skalagrundlag, som både indeholder molskalaens andet trin, g#, og et sænket andet trin, g, fra F#-frygisk.

Figur 18 – To eksempler på brug af F#-frygisk skalagrundlag

The figure contains two musical staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. It shows a melodic line with lyrics 'I'll be gone' underneath. Above the staff, there are three boxes: '2:22', 'D(add9)', and 'F#m'. Arrows point from these boxes to specific notes in the melody. The bottom staff is also in treble clef with a key signature of two sharps and a 6/8 time signature. It shows a melodic line with lyrics 'Strobe lights' underneath. Above the staff, there are four boxes: '3:33', 'D', 'D(add9)', and 'D'. Arrows point from these boxes to specific notes in the melody.

²⁴ Strukturoversigt er vedlagt som bilag – se bilag 4.1, s. 96

A-stykkerne består af en ottetakters akkordprogression (figur 19): D (VI), D^{add9} (VI^{add9}), D (VI), D^{add9} (VI^{add9}), F#m (i), F#m^{b6} (i^{b6}), F#m (i), F#m^{b6} (i^{b6}). Alle A-stykkerne, med undtagelse af A2-stykket, gentager denne akkordprogression én gang, hvilket giver en periode på 16 takter. I A2-stykket gentages progressionen to gange, således at formleddet bliver 24 takter langt. A1-stykket indeholder ikke lyrik og har funktion som intro. Akkordprogressionen er præget af dens statiske klang, som om selve progressionen er stillestående, en vekslen mellem to punkter, hvoraf ingen af dem føles som "hjemme", hvilket stiller spørgsmålet: er tonearten D-dur (ionisk), F#-mol (æolisk) eller noget helt tredje?

Basostinatet, som har en periode på to takter, spilles gennemgående i alle A-formled og indeholder, ligesom i melodien, hverken g- eller g#-tonen, der ellers ville slå et skala-grundlag helt fast. Melodisk er alle A-stykkerne præget af overvejende bueformede og nedadgående fraser med lange toner. A'-stykket adskiller sig fra de øvrige A-stykker gennem dets intense, tætte og til tider dissonante lydbillede, hvilket understøttes i lyrikken. Der forekommer tætte slægtsforhold mellem akkorderne: D → F#m, hvor toneforskellen blot er d (grundtone i D) og c# (kvint i F#). Seksten i F#m^{b6}-akkorden er tonen d, grundtonen fra forrige akkord. Nonen i D^{add9}-akkorden, tonen e, forekommer kun på denne akkord. Mao. sker der få, tætte toneskift i akkordprogressionen.

Figur 19 – A-stykkets akkordprogression og basostinat

Mellem A2 og A3 findes første B-stykke, B1 [1:37], hvis akkordprogression består af: A (III), A^{add11} (III^{add11}), A (III), A^{add11} (III^{add11}), F#m (i), F#m^{b6} (i^{b6}), F#m (i), F#m^{b6} (i^{b6}). Mao. udskiftes D-akkorderne fra A-stykkerne med A-akkorder i B-stykkerne. Dette giver det ellers molprægede lydunivers en kortvarige forløsning på A-akkorden, et kvintspring fra

A-stykkernes D-akkord. Et virkemiddel som også ses i 'Codex', og som benyttes til at skabe kontrast til Radioheads typisk melankolske og molprægede lydunivers. I B1- og B2-stykkerne gentages progressionen én gang, således at perioden består af 16 takter i alt. B3-stykkets gentagelse er ufuldkommen og består kun af de fire første takter, så formledet bliver 12 takter langt.

Ligesom i A-stykkerne har akkorderne i B-stykkerne et tæt slægtsskab, da de blot er en tertsafstand fra hinanden: $A \rightarrow F\#m$. Akkordernes toneforskelle er $f\#$ (grundtone i $F\#m$) og e (kvint i A), hvor de resterende toner er fælles. Udvidelsen i begge akkorder er samme tone, nemlig d . På denne måde antydes A-akkorden allerede i A-stykkets D^{add9} -akkord, som indeholder a og e , grundtone og kvint i A-akkorden, og omvendt antyder B-stykkets A^{add11} -akkord A-stykkets D-akkord med tonerne d og a , som er grundtone og kvint i D (det man i gængs tale også kalder mediant-forbindelser). Kort sagt er musikstykket præget af en tætliggende harmonik. Basostinatet fortsætter desuden samme figur som i A-stykket – upåvirket af skiftet i guitarens akkordprogression.

Figur 20 – B-stykkets akkordprogression og basostinat

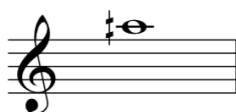
The musical notation for Figure 20 is presented in two systems, each with a treble and bass staff in 6/8 time. The first system shows four measures with chords A, A(add9), A, and A(add9) indicated above the treble staff. The second system shows four measures with chords F#m, F#m(b6), F#m, and F#m(b6) indicated above the treble staff. The bass line is a continuous ostinato pattern across all measures.

B'-stykket adskiller sig fra de øvrige B-stykker. Her er akkordprogressionen en gentagende vekslen mellem $F\#m$ (i), $F\#m^{b6}$ (i^{b6}), som spilles fire gange, hvorefter der skiftes til en E-akkord (VII) i fire takter. Dette gentages én gang, hvor der ved tredje gennemspilning ikke skiftes til E-akkorden men blot veksles mellem $F\#m$ og $F\#m^{b6}$ i seks takter, hvorefter stykket afsluttes. Således er B'-stykket i alt 30 takter langt og har funktion som outro. Skiftet til E-akkorden varsler igen $F\#$ -æolisk og tilføjer et forløsende øjeblik til lydbilledet, i et formled, som ellers er præget af dissonante strygere, der tvinger vokalen i baggrunden.

Teksturelle implikationer

Musikstykket indledes med en iørefaldende, flygtig tone, som i sig selv danner grundlaget, hvorpå lydbilledet udvikles. Ved første gennemlytning synes der blot at være tale om et dissonerende a#, et hævet tredje trin i forhold til F#-æolisk, men der er mere på spil. Tonen passer ikke rigtigt ind, der er noget galt, måske en metafor for den følelse, som Thom Yorke havde på scenen i 1997. Der er tale om en kvarttone (mikrotoner), som på klaveret ville falde ned i revnen mellem a og a# (figur 21).

Figur 21 – Den flygtige dissonante tone ”som ikke passer ind”



Med dette enkle, indledende virkemiddel, spillet på ondes Martenot²⁵ af Jonny Greenwood, formår Radiohead at indfange en flygtig, diffus og dissonant uro, der virker som direkte metafor til ”ikke at passe ind”. Denne tone danner desuden grundlag for det gennemgående A→F#-motiv (figur 22), som stræber efter forløsning af kvarttonens dissonans, med motivets opløsning til skalatonen a i et efterfølgende glissando til grundtonen f#.

Fire sekunder inde i A1-stykket [0:04] indtræder en akustisk guitar, som spiller over en 6/8.-dels metrik, som en anden fællessangsballade, men også her er noget på færde. Akkordprogressionen er ambivalent, statisk og flertydig, en vekslen mellem to tæt beslægtede akkorder, et momentum uden fremdrift, hvis harmoniske udgangspunkt kan være enten eller, men samtidig hverken eller. 14 sekunder inde i musikstykket [0:14] lyder det forløsende A→F#-motiv på ondes Martenoten (figur 22), som et åndedrag eller suk – motivet forekommer desuden i alle efterfølgende formled.

Figur 22 – A→F#-motiv



²⁵ En ”ondes Martenot” er en tidlig synthesizer, hvor et glidebånd strækker sig langs tangenterne. På glidebåndet er monteret en ring, hvor en finger indsættes. Ringens placering bestemmer, med udgangspunkt i placeringen i forhold til tangenterne, tonehøjden (pitch). På denne måde kan der spilles hvilken som helst pitch – inklusive kvarttoner (mikrotoner).

Herunder lyder et basostinat [0:34], som antyder en 4/4.-dels forståelse, hvilket giver guitaren en trioliseret fornemmelse (3:2). Dette skaber en ivrig uro, som skubber lydbilledet fremad på trods af dets statiske akkordprogression. Herefter følger A2-stykket [0:42] med tilføjelsen af en opgivende og trykket vokal, hvis melodi, som beskrevet, består af lange toner og har nedadgående karakter.

Den flygtige, dissonante kvarttone fra A1- og A2-stykket ophører brat med B1-stykkets [1:37] indtræden på A-akkorden, som kort forløser den tætte, skrøbelige uro fra forrige formled. Dette understøttes af en elektrisk guitar med ekko-effekt, der betoner kvinten, e. Lyrikken har, som vi senere skal se, ligeledes et forløsende budskab på denne akkord. A-akkorden efterfølges igen af F#m, som bringer det melankolske og opgivende tilbage i lydbilledet.

Herefter følger A3-stykket [2:15] med tilføjelse af strygere i lydbilledet, men ellers har samme karakter som de forrige A-stykker. B2-stykket [2:52] er mægtigt til det forrige B-stykke, blot med undtagelse af tilføjelsen af en larmende trompet der spiller arpeggios, og som modarbejder og skaber forvirring – måske igen et billede på den ambivalens Thom Yorke oplevede til Dublinkoncerten i 1997.

B2-stykket afbrydes brat med A'-stykkets indtræden [3:30] og har indledningsvis opadgående karakter i melodikken, hvis intensitet nu er mere anspændt end tidligere. Strygerne fader ind med dissonante klange, og den urolige, anspændte karakter i lydbillede er nu total. Herefter slår vokalen i B'-stykket [4:36] over i falset og synger gentagende gange A→F#-motivet parallelt med Ondes Martenot'en, i en frase som er præget af konsonans. Efterfølgende sætter strygerne ind med et glissando-præget, mikrotonalt virvar, som igen modarbejder og danner en tæt tåge omkring vokalen, som nu synger forskudt fra A→F#-motivet (figur 23).

Figur 23 – Vokalmotiver fra B'-stykket (først parallelt og senere forskudt)

The figure shows two staves of music in 8/8 time, key of F# major. The top staff is labeled 'Vokal' and the bottom staff is labeled 'Ondes Martenot'. A box at the top left of the vocal staff indicates the time 4:36. Above the vocal staff, the chords F#m and F#m6 are written. The vocal line consists of long, sustained notes. The lyrics '(I'm not) here' are written under the first two notes, and 'Ah' is written under the last two notes. The Ondes Martenot staff has a similar pattern of long, sustained notes, mirroring the vocal line.

5:06

Vokal

Ondes Martenot

F#m F#m6 F#m F#m6 F#m F#m6

Ah Ah Ah

Pludselig, som et klarsyn, slår lydbilledet [4:55 & 5:24] over i konsonans på E-akkorden, hvor F#’et i A→F#-motivet nu skiftes ud med et G#, tertsen i E-akkorden (figur 24).

Figur 24 – A→G#-variant

4:52

Vokal

F#m F#m(b6) E

Ah Ah

Typisk for Radiohead slutter musikstykket ikke med forløsning. A→F#-motivet vender tilbage og gentages af ondes Martenot’en i en række af F#m-akkorder uden tilføjelse af dissonante strygere og lytteren står tilbage med spørgsmålet: Lykkes det Thom Yorke at forsvinde med E-akkordens forløsning, eller er det virkeligheden, som står for døren med F#m-akkordens tilbagevenden? – Måske svaret findes i lyrikken.

Det samlede betydningsrum²⁶

Første vers forekommer i A2-stykket [0:42], hvor der sammen med kvarttonens dissonante, anspændte uro, bassens ostinat og guitarens akkordvekslen lyder en trist, opgivende vokal: "That there, that's not me" (verselinje 1). Protagonisten, her med stor sandsynlighed Thom Yorke, ser på sig selv som en genstand, en ting, som han (jeget) ikke længere kan identificere sig selv med. Et refleksivt, metasyn på selvet og en overvejelse om hvem han er og vil være – en dualisme, som her ikke stemmer overens. Som Giddens beskrivelse af den *falske krop*, hvor identiteten ikke er sammenhængende med den indre selvforståelse, en dissonans mellem den ydre rolle og den indre identitet. Her tydeligt understøttet af kvarttonens fremmedgørende effekt. En dissonans som A→F#-motivet

²⁶ Se bilag 4.2, s. 97 med transskription af lyrik fra 'Codex'

gennemgående forsøger at forløse, et billede på musikkens rolle, måske endda musikken som Thom Yorkes egen flugt – en slags metaeskapisme. Et ønske om at flygte fra sin (Radioheads) egen succes, om at være ingenting, at kunne forsvinde fuldstændigt. Herefter lyder det med samme betoning: *"I go where I please/ I walk through walls/ I float down the Liffey"* (verselinje 2-4). Her udtrykkes ønsket om at være andetsteds, usynlig, et spøgelse. Ønsket om at kunne gå, hvorhen det skulle være, om at være ingenting, måske igen i relation til rollen som frontmand i et kendt band, ønsket om at undslippe, at kunne vælge selv. Her er desuden en direkte reference til koncerten i Dublin med længslen efter at flyde ned ad floden ved navn Liffey, som netop går gennem Dublin. Bevægelsen at flyde ned ad floden understøttes ligeledes af glissandoet i A→F#-motivet, som lyder umiddelbart efter [1:29].

Herefter følger omkvædet, B1-stykket, med dets opløftende A-akkord, hvor der synges *"I'm not here"* (verselinje 5) nu med en gnist af glæde og forløsning i vokalens før så opgivende klang samtidig med, at kvarttonen ophører. Med F#m-akkordens tilbagevendende mørknes vokalen igen: *"This isn't happening"* (verselinje 6). Denne tendens gentages i de efterfølgende fraser: *"I'm not here/ I'm not here"* (verselinje 7-8), hvorefter andet vers, A3-stykket, følger, nu med tilføjelse af trommer.

Her lyder igen den opgivende, nærmest uengagerede vokal: *"In a little while/ I'll be gone/ The moment's already passed/ Yeah it's gone"* (verselinje 9-12). Måske er der her tale om ønsketænkning: om lidt forsvinder jeget, tiden er allerede gået, det er forbi – et stærkt ønske om at tiden skal gå. Dette vers synes at have en eksistentielistisk undertone med refleksionen over tidens gang, tiden er allerede gået, livet er på lånt tid, om lidt er det forbi.

Den uengagerede, opgivende vokal, det lyriske budskab og 6/8.-dels fremmedgørelsen fra de øvrige instrumenter danner endvidere et billede af et individ, som ikke er "med i musikken". Guitaren spiller kontinuerligt samme rytmiske figur i alle formled, som om performeren har slået over på auto-pilot, ikke er her, er ved at forsvinde – som det røbes i det lyriske materiale.

Andet vers, A3-stykket [2:15], efterfølges af endnu et omkvæd (B2-stykket), som har samme struktur og lyrik som forrige omkvæd, dog med tilføjelsen af en arpeggieret trompet i baggrunden, der forstyrrer ønsketænkningen og trækker jeget tilbage til "virkeligheden". I tredje vers, A'-stykket, synes protagonisten at forholde sig til koncertsituationen med et lydbillede, som nu er præget af dissonans og høj intensitet: *"Strobe lights and blown speakers/ Fireworks and hurricanes"* (verselinje 17-18). En beskrivelse af situationen, hvorfra jeget ønsker at forsvinde: performancen, lysene, højttalerne og

virvaret – scenen. Dette efterfølges af et omkvæd, B3 [4:08], som er af samme struktur som forrige bortset fra, at det efterfølges af B'-stykket [4:36], hvor vokalen, som nævnt, slår over i falset. Her følger vokalen A→F#-motivet og kæmper med strygernes dissonanser, som opløses brat på E-akkorden, hvor motivet fraserer til g#. Måske igen et billede på ambivalensen og sørgmodigheden fra Dublinkoncerten, hvor strygerne præsenterer virvaret og uroen, som det gennemgående A→F#-motiv, nu hjulpet af vokalens falset, forsøger at forløse, og til tider, på E-akkorden, lykkes med. Men som beskrevet, slutter musikstykket ikke med E-akkordens forløsning. Der vendes slutteligt tilbage til F#m-akkordens gennemgående mørke klang, vokalen fades ud, og A→F#-motivet høres nu kun på ondes Martenot'en. Måske jeget druknede i virvaret, eller måske det forsvandt fuldstændigt.

Med 'How To Disappear Completely' skaber Radiohead en fortælling, som direkte beskriver ønsket om at forsvinde, med et lydrum, som på overfladen blot kan forveksles med en hvilken som helst guitarballade, men den indledende kvarttone og den opgivende, uengagerede vokal røber en underliggende uro og skrøbelighed. En fortælling, som kan forstås i forhold til Giddens beskrivelse af selvidentiteten og refleksiviteten omkring selvet i senmoderniteten. Samtidig med at det stærkt eskapistiske tema om at forsvinde har eksistentielle undertoner.

Radiohead formår igen at skabe et narrativ gennem lydbilledet og det iboende narrativ, som konstituerer deres eget offentlige image, en fortælling om et jeg, som ikke hører til, som ikke kan kende sig selv og tildeler sig selv en anden rolle – offerrollen. Igen peger narrativet, mere eller mindre narcissistisk, på et jeg (protagonisten, Thom Yorke eller lytteren selv) med en fortælling om ikke at passe ind, at føle sig forkert, om at forvinde fuldstændigt. Alt sammen med et underliggende spørgsmål til lytteren, som et genkald fra Goffmans dramaturgiske teori: Hvad er din performance, hvilken scene passer du *ikke* på?

Resultater

På baggrund af ovenstående analyser ses det, med udgangspunkt i Radioheads 'Daydreaming' (2016), 'Present Tense' (2016), 'Codex' (2011) og endelig "How To Disappear Completely" (2000), hvordan disse musikstykker kan forstås og fortolkes mhp. at afdække eskapistiske tematikker.

I 'Daydreaming' findes et døst, drømmende og svævende lydbillede, som skabes gennem tætliggende harmonier, der kredser omkring et tretoners grundmotiv. Stykkets form er præget af enkelhed og tætte akkordskift. I lyrikken findes en fortælling, som en dagdrømmers tankestrøm, der kredser omkring en selvcentreret, dystopisk og opgivende tematik. Den eskapistiske tematik ligger her i forlængelse af dagdrømmen, som af både Tuan (1998) og Evans (2001) beskrives som en gængs eskapisme – en distance til verden udenfor med et blik indad i individet egen tankestrøm. I 'Present Tense' findes et synkoperet, bossanova-præget lydbillede, som er atypisk for Radioheads musik, og nærmest fremstår som dansemusik, men så alligevel ikke. Underliggende findes musikalske virkemidler, som udfordrer det ellers fremdrevne lydbillede – en dualisme, som også ses i lyrikken. Her beskrives dansen som et forsvar mod nuet. Et abstrakt, flertydigt budskab som har direkte eskapistiske implikationer gennem spørgsmålet om, hvad dansen er, og hvordan og hvorfor den er et forsvar mod nuet. Tematisk kredses der også her omkring opgivelse, fremmedgørelse og distancering, men modsat 'Daydreaming' ses desuden kærlighedsklichéen. En tematik, som Tuan beskriver, som eskapistisk i sig selv – en underliggende flugt fra det dyriske.

I tredje musikstykke 'Codex' skabes et melankolsk, tungsindigt og opgivende lydbillede, hvor et lokkende narrativ med budskabet om at "tage springet" danner grundlag for den eskapistiske tematik. I musikstykket er naturen et tilbagevendende tema, hvor der berettes om og lokkes med det klare, uskyldige vand, hvor ingen kommer til skade. Samtidig med at lydbilledet indeholder virkemidler med konnotationer til naturen: det distancerede klaver, hvis lyd er forvrænget på en måde der lyder som om, at det kommer fra under vandet, kontrabassens knagende "trælyde", strygernes susen, som billede på vinden og slutteligt fuglekvidren. Et virkemiddel og en tematik i tråd med Tuans beskrivelser om længsel efter det naturlige, og her, som Tuan ligeledes påpeger, efterligning af den – som en slags musikalsk *mellemlandskab*. Tematisk kredser 'Codex', ligesom de to forrige stykker om distancering, med budskabet om at forsvinde, måske endda tilbage til det autentiske – naturen.

Med 'How To Disappear Completely' ses den mest direkte kobling til eskapismebegrebet, hvis narrativ beskriver ønsket om ikke at være – at forsvinde fuldstændigt. Her skabes en fortælling, som kredser om at føle sig forkert, ikke at passe ind og generelt ikke at føle sig tilpas i situationen. I lydbilledets understøttes denne ambivalens og uro med en mikrotone, som danner udgangspunkt for hele musikstykkets klang, hvor der igen ses en tætliggende og mere eller mindre statisk akkordprogression. Her kan drages en forbindelse til selvet i senmoderniteten, som Giddens beskriver, kan være omkredset af dif-

fus ambivalens, hvis individets ydre identitet ikke passer sammen med dets indre selv. Ønsket om at forsvinde kan her fortolkes som direkte konsekvens af senmodernitetens selvrefleksive, selvcentrerede tendens.

I det strukturelle, musikalske rum ses ligheder i de fire valgte musikstykker. Harmonisk kredser alle stykkerne om æolisk modus og indeholder i akkordprogressionerne dét, som kan forstås som lån fra andre modi. Melodisk er der i alle fire stykker tale om forholdsvis enkle, ofte bueformede eller nedadgående fraseringer, hvilket, sammen med Thom Yorkes karakteristiske vokalklang, skaber den gennemgående, opgivende, selvmedlidende konnotation. En tendens, som peger på et fokus på de harmoniske progressioner, hvorpå det melodiske efterfølgende er baseret. Alle stykkerne er præget af tætliggende akkordforbindelser, hvis progression synes styret af akkordernes forhold til hinanden. Rytmsk inddrages der, i de fire analyserede stykker, bl.a. polyrytmiske virkemidler og metriske skift. Formmæssigt findes der, måske lige med undtagelse i 'How To Disappear Completely', sjældent formled, som strukturelt er helt identiske. Der er i stedet tale om en udviklende progression, både i form og lydbillede.

Lydbillederne er generelt præget af langsommelighed og melankoli, bortset fra 'Present Tense' med dets mere synkoperede, fremdrevne bossanova-karakter, hvor der alligevel underliggende synes at være konnotationer til det mørke, melankolske og selvmedlidende.

Lyrikken konstituerer denne tendens, hvor det ofte omhandler et lyrisk jeg (en protagonist), som gennemgår et refleksivt forløb. I 'Daydreaming' i mellemlandet af en vågen og drømmende tilstand, som synes at være en kritik af "drømmerne" (Dreamers), som aldrig tager ved lære og en kritik i og med, at der er sket en uoprettelig skade, det er for sent. Det lyriske jeg, du og vi afsløres først i andet vers – vi er alle drømmere. I 'Present Tense' ses et selvrefleksivt lyrisk jeg, som kæmper i en dans for at distancere sig fra nuet. Her er det opgivende tema ligeledes tilstede, da det i sidste vers betones, hvordan det hele har været forgæves. I 'Codex' optræder der ikke et "jeg", her synges der direkte til et "dig" med et dragende budskab: tag springet ud over kanten, ud i det rene og uskyldige, du har ikke gjort noget forkert. Et tilsyneladende beroligende budskab, men kigges der under overfladen, som det antydes i musikken, findes der måske et mere opgivende budskab – måske springet er endegyldigt. Endelig ses der i 'How to Disappear Completely' en tydelig opgivende, selvcentreret tematik, hvor det lyriske jeg føler sig forkert, ikke kan kende sig selv og blot ønsker at forsvinde fuldstændigt.

Der er i de fire musikstykker tale om almengyldige grundfortællinger om den menneskelige eksistens, der alle peger tilbage på eskapismetematikken.

Diskussion

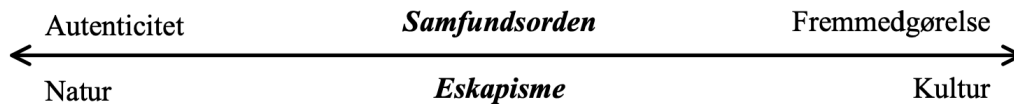
I dette afsnit vil specialets anvendte teorier blive diskuteret i relation til hinanden og eskapismebegrebet. Herefter inddrages og diskuteres empirien, de fire udvalgte Radioheadnumre, mhp. at kaste lys over, hvordan Radioheads musik kan tilbyde sig som eskapisme. Slutteligt følger et afsnit med teoretiske og metodiske refleksioner.

Teori, eskapisme, senmodernitet og musik

Tuans eskapismebegreb, som beskriver den menneskelige kultur som eskapismen selv, en flugt fra eksistentielle og menneskelige vilkår, kan sættes i relation til Giddens (1990 & 1996) beskrivelse af den fremmedgjorte modernitet. Både Tuan (1998) og Giddens beskriver essentielt begge fremmedgørelse. For Tuan er fremmedgørelsen eskapismen, eller sagt på en anden måde, fremmedgørelsen kommer ud af eskapismen i den forstand at eskapisme er en flugt, en distance til de eksistentielle erkendelser, som er grundlæggende for det at være menneske. Yalom (1998/2008) beskriver, hvordan fire grundlæggende eksistentielle erkendelser definerer den menneskelige eksistens: *døden, friheden, isolationen og meningsløsheden*, hvor Tuan omsætter disse i forhold til eskapismefænomenet med begreberne: *afkoblethed* og *ligegyldighed*. Tuan beskriver endvidere, hvordan den menneskelige kultur grundlæggende er en eskapisme, det bolværk, som skjuler disse erkendelser – et slags kulturelt forsvar, men samtidig en fremmedgørelse fra det naturlige og dyriske.

Giddens beskrivelse af fremmedgørelse fokuserer på forholdet mellem individet og samfundsstrukturen. En beskrivelse af, hvordan den menneskeskabte, senmoderne, vestlige orden, defineret af den *øgede refleksivitet, individualisering, adskillelse af tid og rum* og *udlejringen af sociale institutioner*, påvirker og essentielt er fremmedgørende for individet. Hertil kan spørges: Er senmoderniteten et vilkår forankret i kulturen? Og kan senmoderniteten, i Tuans forstand, forstås som den menneskelige fremmedgørelse, den kulturelle eskapisme selv? En ting er sikkert, både Tuan og Giddens beskæftiger sig med forholdet mellem det autentiske, naturlige og det fremmedgjorte, det eskapistiske (figur 25, s. 72).

Figur 25 – Kulturen som fremmedgørende eskapisme



Giddens værn mod ambivalensen og angsten – den ontologiske usikkerhed, som omkredser senmoderniteten – er struktur og rutiner eller fasthed og givethed, som Bauman (2006) måske ville have formuleret det. Men er dette ikke blot udtryk for en distancering, en eskapisme i sig selv, hvor der netop ikke-refleksivt tages ”ikke-stilling” til de mange valg og fremtider som iflg. Beck & Beck-Gernsheim (2000) kendetegner samtiden? Kan Giddens bolværk mod ontologisk usikkerhed forstås som en eskapisme – en eskapisme som modsvar til modernitetens vilkår? Både-og. Giddens synes at henvise til de strukturer og rutiner, den givethed, som karakteriserede det mere strukturelt enkle førmoderne samfund. På den anden side, hvis der tænkes tilbage på Yalom's psykodynamiske teori mhp. de fire førnævnte eksistentielle erkendelser, beskrives det, at mennesket må forholde sig til disse erkendelser som forløsning, og hvis dette ikke sker, vil mennesket blive grebet af eksistentiel angst. Måske det er en lignende angst, Giddens beskriver i forlængelse af senmodernitetens fremmedgørelse. Yalom forklarer endvidere, hvordan medier og teknologier, heriblandt musik, benyttes til at skabe distance til erkendelsen af døden, friheden, isolationen og meningsløsheden. I relation til Giddens beskrivelse af ontologisk sikkerhed, kunne musik forstås som ontologisk sikkerheds-befordrende i den forstand, at musik tilsidesætter (eller overtager) refleksiviteten, flytter fokus fra de mange valg og fravalg (jf. Beck & Beck-Gernsheim), og samtidig et udtryk for noget givet og strukturelt fast. Her kan trækkes tråde til Tuans beskrivelse af religion, som et udtryk for eskapistiske fortællinger der giver ”mening” i tilværelsen – en distance til afkoblethed og ligegyldighed. Religion kan forstås som en førmoderne copingmekanisme, en distance til eksistentielle erkendelser gennem de religiøse beretninger. I senmoderniteten, hvor fortællingerne er i opløsning, kunne man forestille sig, at musik i højere grad har tjenlighed.

Er musik i denne sammenhæng ikke blot en form for *regression*, en flugt tilbage det kendte? Kan musik i det hele taget forstås som en slags eskapistisk forsvarsmekanisme? I et psykoanalytisk perspektiv kan følgende forsvarsmekanismer relateres til fænomenet: *benægtelse, forskydning og fantasering* (herunder *dagdrømmeri*). Benægtelse er en direkte virkelighedsfortrængning, en komplet udelukkelse, fremmedgørelse eller eskapisme. Forskydning er eskapistisk i den forstand, at den knytter en ubehagelig følelse til

noget andet, f.eks. musik som aflastning eller ventilationsmekanisme – eller som DeNora (2000) påpeger, musikken som følelsesregulerende. Fantasering er en direkte analogi til eskapismen, hvor flugten kan tage form som dagdrømmeri. Mao. synes eskapismefænomenet at have direkte relation til de psykoanalytiske forsvarsmekanismer, hvis det da ikke skal forstås som en forsvarsmekanisme i sig selv. Med inddragelse af forsvarsmekanismer tillægges det *ubevidste* aspekt til eskapismen – at individet ikke nødvendigvis er bevidst om dets egen flugt. Det kan tænkes, at musik tjener som katalysator eller medium for mekanismen. F.eks. kan man forestille sig, med DeNora (2000 & 2016) og Hosokawas (1984) beskrivelser in mente, at musikken, som her forstås som selvregulerende artefakt, kan konstituere fantasi og dagdrømmeri gennem dets fortællinger og lydlandskaber. Musikken tilbyder (jf. tjenlighedsbegrebet) mao. noget ”Andet” – en tilføjelse, en re- eller omstrukturering. Måske dette kunne være en del af svaret på, hvorfor så mange lytter til musik – det er en ubevidst flugt gennem et let tilgængeligt medie, der tilbyder noget ”Andet” – et slags virtuelt, mentalt, kortvarigt refugium.

Musik er, som Tuan (1998) er inde på, et styret, struktureret forløb, hvilket grænser op til endnu en pointe: musik til at opnå mestring af og kontrol over det auditive miljø. Hosokawa (1984), DeNora (2000 & 2016) og Bull (2000 & 2007) beskriver alle, hvordan individet, i takt med den teknologiske udvikling, har vid adgang til musik i nærmest alle daglige situationer, hvor musiklytningen er blevet autonom og individualiseret. Det æstetisk refleksive individ kan benytte musik til omstrukturering af dets foreliggende auditive miljø, og derved opnå kontrol, styring og mestring af denne del af sanseapparatet. Men ovenstående synes at have en dobbelt effekt, da det både kan konstituere struktur og rutine, altså ontologisk sikkerhed, men samtidig er en social fremmedgørelse i og med, at lytningen er autonom – eller er den? McFerran & Baird (2013) beskriver et pseudo-socialt forhold i musik, hvor lytteren identificerer sig med idolet og/eller den lyriske fortælling. Hertil kunne det tilføjes, at æstetikken omkring den pågældende genre kunne have en identitets- og gruppetilhørskonstituerende effekt. Et sådant pseudo-socialt aspekt stemmer overens med forståelsen af musik som et modsvar, en eskapisme fra afkoblet-heden (jf. Tuan). Musik er, som DeNora er inde på, identitetskonstituerende, her gennem musikkens narrativ (jf. McAdams), lydbillede og fankultur. Endvidere påviser Mette Steenberg Nielsen (2008) i sit speciale, den interpersonelle (intersubjektive) faktor i teenageres valg af musik – vigtigheden af, hvilke betydningsrum andre tildeler musik. Man kunne tænke sig, at musikkens artefakt benyttes som ”identitetsbyggesten” til at forme og konstituere identiteten, specielt i teenageårene, men også, som Giddens skriver, hele livet – som et livslangt projekt. I dette perspektiv kan individet kontinuerligt benytte

musik som en slags referencepunkter, en givethed i den ellers diffuse senmodernitet. I forhold til McAdams (2001) og de kontinuerligt rekonstruerede livshistorier, kunne dette være et bud på, hvorfor nogle ændrer musiksmag – den skal passe med individets kontinuerlige fortælling om sig selv. En pointe, som passer direkte ind i beskrivelsen af senmoderniteten, hvor individet kontinuerligt må (re)konstruere sig selv – og herigennem distancere sig/flygte fra gamle uønskede identitetskonnotationer.

Iflg. Tuans (1998) beskrivelse af eskapismefænomenet, må musik, som forankret i kultur forstås som en eskapisme, ja måske nærmest en slags grundeskapisme, da man må tro, at alle menneskelige kulturer har sprog og/eller musik. Tuan beskriver samtidig fænomenet om den menneskelige flugt tilbage til det naturlige (back to nature). En flugt som kommer ud af *mellemlandskabernes* ”lette” og fremmedgjorte væren. En pointe om hvilken Evans (2001) skriver:

”Maybe it is the extreme artificiality of our society of plenty that people distrust – the supermarkets with their mounds of food in convenient packages, banishing the slaughter of the abattoirs and the earth used to grow the vegetables to no more than a distant fiction.” (s. 64).

Her er eskapismen en flugt væk fra kulturen, mod naturen, mod det autentiske. Men er musik i denne sammenhæng udtryk for en fremmedgørelse, da den er kultur? Er musik et udtryk for et *mellemlandskab*? I forlængelse af dette ses, f.eks. med elektronmusikkens indtog, en fremmedgørelse af lyden selv. Lyden er blevet afkoblet fra sin oprindelse eller blot genereret, manipuleret eller (menneske)skabt i den virtuelle verden. Et udtryk for en distance til virkeligheden – en slags eskapisme i sig selv. I relation til denne pointe skriver Martin Knakkegaard (2016) om, hvordan den digitalt udarbejdede musik er afkoblet fra virkeligheden. Lydene genereres på et virtuelt plan, en praksis som ikke tager udgangspunkt i virkeligheden men derimod i den virtuelle, digitale, immaterielle verden: *”The digital does not mediate anything but [re-]constructs something; it builds self-contained, substance-less reality that acts in the world as a parallel universe.”* (s. 66).

DeNora (2016) skriver, med udgangspunkt i Goffmans teorier, om musikasylet, hvor musik kan benyttes til at skabe et personligt rum – en bagscene. Musik bliver her en slags mentalt omklædningsrum for *omstrukturering* eller *fjernelse*. En pointe, der trækker tråde til Skånlands (2011) beskrivelser af musik som copingmekanisme.

Begreberne omstrukturering og fjernelse er begge essentielt eskapistiske handlinger, en flugt til noget andet, en direkte forandring af individets miljø gennem musiks affekt. Dette kan relateres til Evans (2001) kategorisering af sund og usund eskapisme: Omstrukturering, som ikke er stagnerende men et forsøg på aktivt at ommøblere miljøet kan forstås som en sund eskapisme. Fjernelse har relation til den usunde eskapisme – eller det Tuan benævner som den suspekke eskapisme. En udelukkelse, distancering og fremmedgørelse fra virkeligheden. Evans (2001) opdeler endvidere eskapismefænomenet i *undvigende, passiv, aktiv og ekstrem*. Hertil kan det, med Tuans teori in mente, være fristende til at spørge: Hvilken eskapisme er ikke undvigende? Er eskapismen ikke netop flugten fra noget til noget andet, en undvigelse? Måske Evans her mener den *bevidst* undvigende eskapisme. Men er der således ikke blot tale om den *aktive* eskapisme? I forhold til musik, synes der både at kunne være tale om passiv og aktiv eskapisme. Men kan musik være en ekstrem eskapisme? Kan musik være stagnerende, virkelighedsforskydende og potentielt fordre psykotiske tilstande i sig selv? Der findes i hvert fald eksempler på, at musik har været associeret med virkelighedsforvrængningsritualer – tænk bare på den psykedeliske musik og dens relation til euforiserende stoffer. Et andet eksempel er ekstrem fankultur. John Lennon, fra The Beatles, oplevede fans, som opsøgte ham, da de identificerede sig så meget med musikken, at nogle fanatiske fans oplevede, at musikken var skrevet om dem selv. Her må musikkens affekt, hvis den ellers er det eneste indblandede, have en sådan indflydelse at den er virkelighedsforskydende. Ligeledes kan der peges på ritualer, hvor musik ofte har en prominent plads – måske netop for dens manipulerende effekt. Endvidere synes musik at pirre det stagnerende og regressive. Jeg kan blot se tilbage på min egen musiklytningspraksis, hvor jeg lytter til Radiohead, som have sin storhedstid i slutningen af 90'erne. Måske det netop er en slags nostalgisk, regressiv eskapisme, en fastholdelse af fortiden, en tilbagevenden til barndommen, og samtidig en flugt eller tilbagevenden til noget sikkert, noget kendt – en flugt fra det nye og ukendte. Musik er flygtig, virtuel og på sin vis uvirkelig i den forstand, at den kun eksisterer og opstår i hovedet på lytteren. Der er uden tvivl grund til at være mistænksom, når musikken spiller.

Radiohead og eskapistiske tjenligheder

Gennem analysen er det påvist, at Radiohead, i de fire udvalgte numre, beskæftiger sig med eskapistiske tematikker. Mao. indeholder alle numre en tjenlighed, hvis fortolkningsmargin tilbyder eskapisme.

'Daydreaming' med sin "drømmende" lyrik og sit svævende, lette lydbillede. 'Present Tense' med budskabet om den eskapistiske dans direkte understøttet af musikkens bossanovainspirerede lyd. 'Codex' med dens dragende fortælling om at forsvinde, at tage springet. Samtidig er der ikke tale om hvilken som helst flugt, men flugten til naturen (jf. Tuan). Og endelig 'How To Disappear Completely' med sit direkte eskapistiske ønske om at forsvinde fuldstændigt.

Iflg. Tuans (1998) beskrivelse af den eskapistiske reaktion på nutidens fremmedgørelse og "lethed", flugten mod det naturlige, det autentiske, kan det påpeges, at alle numrene, på nær 'Present Tense', indeholder naturreferencer. I 'Daydreaming' ses solen gennem et vindue. En medieret, fremmedgjort tilstand, hvor naturen alligevel skinner igennem. I 'Codex', det mest oplagte eksempel, er det netop den tilsyneladende uskyldige, rene natur, som drager og lokker med budskabet om en slags renselse. I 'Codex' er lydbilledet præget af konnotationer til naturen – tydeligst med klaveret, som er forvrænget på en sådan måde, at det lyder som om, dets klang kommer fra under vandet. I 'How To Disappear Completely', hvor det lyriske jeg beskriver, at det ønsker at flyde ned ad floden Liffey. Endvidere fremstilles naturen i alle tre eksempler som ønskværdig og dragende.

Alle numre er præget af melankoli og opgivelse, men også af en underliggende narcissistisk, selvmedlidende sødmen. På trods af de dystopiske, og hvad der kan fortolkes som samfundskritiske budskaber, har lydbilledet en rolig, dragende effekt. Dette både understøtter det opgivende i det lyriske budskab, men har også en beroligende tjenlighed i sig selv. Stykkernes kropslighed, gestik og intensitet er ofte af afslappende og beroligende karakter: 'Daydreaming' med dets kvartbaserede klangflader og det langsommelige og gentagende motiv. 'Present Tense', som her igen skiller sig ud med dets mere festlige, synkoperede bossanovaforførmelse, er alligevel præget af bløde klange, især i dets C-stykker (omkvæd). 'Codex' med dets langsommelige rytme og distancerede, rolige lydbillede, og endelig 'How To Disappear Completely', der på overfladen synes at være en gængs guitarballade, hvor enkle virkemidler, som den skurende kvarttone og den sløve vokalføring, skaber uroen og melankolien. Der er mao. ikke, med disse fire Radiohead-numre, tale om lydlandskaber, hvis fokus er på det rytmiske aspekt. Selvom der generelt er tale om *rytmisk populærmusik*, findes her et fokus på det lyriske forløb ofte med inddragelse af strygere fra klassisk instrumentation, et virkemiddel, som desuden ofte ses i The Beatles musik og i efterfølgende britpop.

Tænkes der tilbage på DeNoras (2000) beskrivelse af musik som en kropslig protese, kunne man forestille sig, at disse lydlandskaber netop har beroligende karakter, hvor mere fremdrevne, rytmiske numre kunne have tjenlighed af mere fysisk karakter. Måske

lydbilledernes tjenlighed i de fire analyserede numre i højere grad er tankeforførende, som DeNora (2016) skriver 16 år senere i forhold til musikasylet: musik som mental protese.

I forhold til pointen om lyrikkens fokus på jeget, passer dette direkte ind i senmodernitetens individualiserede tendens, som både Giddens (1990 & 1996), Bauman (2006) og Beck & Beck-Gernsheim (2000) beskriver. Mao. indeholder *det lyriske jeg* en tjenlighed, som peger direkte tilbage på lytteren. Men hvorfor identificere sig med dystopiske, opgivende fortællinger om at forsvinde? Tuan (1998) skriver i denne sammenhæng således:

"Reason and common sense are not certain bulwark against lurid images, triggered by fear, that surge from primitive recesses of the mind. Childishly, when such images do not come unmasked, we miss them and want to revive them for the thrill they provide. As a world made too dully safe by technology drives some people to the visceral excitement of the roller coaster, so modern life's pedestrian and even comely landscapes call for, as needed contrast, pockets of uncanniness and dread." (Tuan, 1998, s. 117)

En søgen efter kontrast, fare og uhygge – *det groteske* – som modsvar til den "lette" og "uvirkelige" tilstand. En slags "tilbage til naturen"-flugt, hvor der søges efter fare, spænding og mening – et modsvar til den eksistentielle *ligegyldighed*. Musik kan mao. tilbyde noget "Andet". En pointe, som må siges at omkranse Radioheads musikalske æstetik generelt. Radiohead anses ofte som introverte, skæve, intellektuelle og reflekterende tabere – eller det gjorde de i 90'erne og 00'erne. Dette ses i det selvcentrerede og opgivende budskab i 'How To Disappear Completely' fra 2000 i modsætning til både 'Daydreaming' og 'Present Tense' fra 2016, hvis lyrik både er af mere abstrakt og eksistentiel karakter – og indeholder mindre tabermentalitet. Dog skal det pointeres, at det opgivende, introverte og skæve må siges at være gennemgående karakteristika i alle de analyserede numre.

Dette bringer os videre til den næste pointe, nemlig tilhørsforhold og idoldyrkelse. Det er ovenfor kort beskrevet, hvordan fankultur og musiklytning i det hele taget synes at have pseudo-sociale implikationer. Musik(lytning) er, som Tuan (1998) har øje for, en social praksis. En slags flugt fra senmodernitetens individualisering og fremmedgørelse – eller som Tuan påpeger en flugt fra *afkobletheden*. På samme måde synes idoldyrkelse at være et ritual, om hvilket Tuan (1998) skriver: "*Participation in a ritual is participation on*

something serious and real; it is escape from the banality and opaqueness of life into an event that clarifies life and yet preserves a sense of mystery." (ibid., s. 23). En pointe, som peger tilbage på flugten til det groteske, uhyggelige og farefulde – det er et meningsgivende modsvar til *ligegyldigheden*.

Man kan forestille sig, at de opgivende, melankolske lyriske budskaber tilbyder en tjenlighed til introverte individer igennem et musikalsk ideal, som stemmer overens – en slags tilhørsforhold eller selvidentifikation med bandets medlemmer og deres musik. Men også en selvophøjelse igennem Radioheads succes med en følelse af, at det er okay at være sådan, da Radioheads medlemmer har det på samme måde eller i hvert fald giver udtryk for det gennem deres musik. En slags aflastende tjenlighed (jf. Skånland) gennem *idealisering* og endda *idolisering* af Radiohead selv. En pointe som igen kan koble eskapismen med psykoanalysens forsvarsmekanismer. Her som *idealisering*, en ophøjelse af Radiohead, og *identifikation*, et ønske om at ligne eller helt at være Radiohead – en flugt fra sig selv.

Således tilbydes en tjenlighed, ikke blot gennem deres musikalske materiale, men også gennem deres offentlige fremtræden som identitets-"byggesten", som individet kan identificere sig med og viderefortælle sin livshistorie med (jf. McAdams). Måske musikken i senmoderniteten i højere grad end før er udtryk for en struktur og givethed, som ellers er under nedbrydning.

Vendes der tilbage til DeNoras beskrivelse af *fjernelse* og *omstrukturering*, synes det svært at give et entydigt svar på, hvordan de analyserede musikstykker skal forstås i forhold til disse begreber, da de, som DeNora (2016) fastholder, er forankrede i den sociale praksis, hvor musikken benyttes. Dog synes musikstykkernes lyriske budskab at pege i retning af fjernelse, i 'Daydreaming' og 'Present Tense' som distance til virkeligheden og mere direkte i 'Codex' og 'How To Disappear Completely' med ønsket om at forsvinde – at fjerne sig selv.

DeNora (2016) beskriver musikasylet med, at musikken skaber et "rum" – et rum, hvor individet kan have adgang sin bagsceneidentitet. I denne sammenhæng kan man spørge, hvilket rum der skabes i relation til de analyserede numre. 'Daydreaming' synes, gennem sit svævende lydbillede, netop at skabe konnotationer til dagdrømmeri – en døsigt, rolig stemning, samtidig med at lyrikken har et dystopisk opgivende præg. 'Present Tense' skaber med sit opløftende latinamerikanskinspirerede lydbillede en "let" og "dansede" stemning, hvis budskab kredser omkring dansen som et forsvar mod nuet – en slags eskapistisk refleksion. 'Codex' skaber et tungt, døst lydrum, hvor naturen har en

fremtræden rolle, der drager med løftet om, at ”du” ikke har gjort noget galt – tag springet over kanten. ’How To Disappear Completely’ skaber med sin mikrotone et harmonisk ambivalent lydunivers, som er præget af uro, hvorpå der synges om at forsvinde og at føle sig forkert i situationen.

Alle musikstykkerne indeholder, som nævnt på forskellig vis, eskapistiske tematikker. Men hvordan kan musik, som omhandler og er en konkretisering af eskapismen, fungere som eskapisme – bryder dette ikke illusionen om et ”rum”, der tilbyder noget andet og peger direkte tilbage på virkeligheden? Er Radioheads musik i virkeligheden anti-eskapistisk? Man kunne forestille sig anden musik, f.eks. dansktop eller schlager-musik, som ofte indeholder ”glansbillede”-fortællinger og enkle ofte dur-prægede musikalske forløb, ville have en større eskapistisk tjenlighed. En musik som virkelig tilbyder noget ”Andet”, som måske i mindre grad end Radiohead peger tilbage på virkeligheden? På den anden side er det måske netop Radioheads mere komplekse musik, både musikalsk og tekstligt, som fænger og dermed tilbyder sig som eskapisme. I denne henseende synes DeNoras (2000/2016) socialkonstruktionistiske tilgang at kunne give et bud på et svar: Det kommer an på individet i den sociale praksis, hvor musikken benyttes. Musikkens funktion er at finde i den sociale praksis selv.

Men skaber musikken virkelig et virtuelt, mentalt forankret ”rum”. Man kunne på samme måde tale om et ikke-rum, *ou-topos* – et sted som ikke *er*, en illusion. På denne måde kan musik forstås som en illusion forankret i det menneskelige sind – en grundlæggende eskapistisk handling, en mental flugt til et sted, som helt bogstavelig talt ikke findes, en kulturel konstruktion, hvis formål (jf. Evans og Tuan) blot er at skabe illusionen om noget ”Andet” – et korvarigt mentalt refugium.

Refleksion over teori og metode

DeNora (2016) beskriver asylet i musikken som “[...]a ‘room of one’s own’[...]” (s. 47), hvilket har inspireret til analysens fokus på eskapistiske tjenligheder i forskellige musikalske rum/gestalter.

DeNora (2000) præsenterer et socialkonstruktionistisk musiksyn, hvor musik forstås i den sociale praksis, hvori den indgår. Musik får mao. sin betydning i forhold til individet i den sociale praksis. Et sådan ikke-essentielt socialkonstruktionistisk perspektiv kan kritiseres for ikke sige noget om det musikalske artefakt i sig selv. Eller sagt på en anden måde, det musikalske artefakt er i dette perspektiv uden kerne, det har netop ingen essens, mening i sig selv, og får først betydning i den sociale praksis.

Dette speciale har, med udgangspunkt i fænomenologi og hermeneutik, et andet fokus – musikkens tjenlighed. Specialet indeholder en undersøgelse af det musikalske artefakt med udgangspunkt i dets musikalske- og virtuelle akustiske rum, der slutteligt sammenholdes i et samlet betydningsrum. Mao. tager dette speciale udgangspunkt i analytikerens livsverden, hvor musikkens tjenlighed tilbyder sig – i denne sammenhæng mhp. at præcisere og teoretisere omkring eskapistiske implikationer i et udvalg af Radioheads numre.

Tuan beskriver kulturen som en eskapisme i sig selv. Musik er derfor, som nævnt, en eskapisme i sig selv. Her kan der argumenteres for at eksemplificeringerne, de fire Radioheadnumre, ikke er nødvendige for at teoretisere omkring eskapismens relation til musikken – da al musik grundlæggende er eskapistisk i dens natur. Der kan argumenteres for, at al musik kunne anvendes. Konkretiseringen i form af Radioheadnumrene, hvis umiddelbare budskab er af eskapistisk karakter, er på denne måde mere eller mindre unødvendig for at kunne påpege eskapistiske implikationer i musikken generelt. Alligevel synes analysearbejdet med de valgte Radioheadnumre, med deres iboende tematikker i sammenhæng med Tuans beskrivelse af eskapisme, at kaste lys over, hvordan eskapistiske implikationer både kan være iboende musikken selv (musikkens tjenlighed), og samtidig kaste lys over senmodernitetens eskapistiske tendenser.

Til videre undersøgelse af eskapismefænomenet i musikken, kunne det være interessant at foretage kvalitative interviews for at indkredse yderligere perspektiver på den valgte musiks tjenlighed(er). Endvidere kunne det være interessant at undersøge, hvilken musik der benyttes som refugium, og hvilke musikalske implikationer der i disse sammenhænge tilbyder noget ”Andet”, skaber et rum eller ikke-rum, som individet kan flygte ind i.

Konklusion

Dette speciale bygger på en undren over samtidens musiklytningspraksis i hverdagen, hvor jeg har bemærket, at mange mennesker tilsyneladende forsvinder ind i deres egen verden, når de lytter til musik i det offentlige rum. En undren, som har ført til dette speciales undersøgelse af musikkens sammenhæng med eskapismefænomenet. Nærmere bestemt undersøger specialet, hvordan eskapismefænomenet kan forstås i relation til musik ud fra dens lydlig og tekstlig indhold, og hvordan dette kan forstås i forhold til samtidens intensiverende senmoderne realitet.

I første del af specialet inddrages en række teoretiske perspektiver til at belyse eskapismefænomenet i forhold til musik. Anden del af specialet består af en undersøgelse af fire udvalgte Radioheadnumre mhp. at påvise iboende eskapistiske implikationer i de musikalske artefakter.

Undersøgelsen af eskapismefænomenet tager udgangspunkt i etnograf Yi-Fu Tuans (1998) og mediepsykolog Andrew Evans (2001) teorier. I forhold til Tuans teori, der beskriver den menneskelige kultur som gennemgående eskapistisk, påpeges det, at musik må anses som et produkt af kulturen og derfor essentielt er en eskapisme. Endvidere påpeges det, hvordan musik kan forstås som en kontrast til – eller en slags bolværk mod – de eksistentielle vilkår: *afkoblethed* og *ligegyldighed*. I relation til Irvin Yaloms (1998 & 2008) pointe om, hvordan distancen til de eksistentielle erkendelser kan føre til grundlæggende eksistentiel angst, påpeges det, at Tuans eskapismebeskrivelse kan forstås som en flugt fra disse eksistentielle vilkår, hvilket er fremmedgørende. Evans opdeler eskapisme i *undvigende*, *passiv*, *aktiv* og *ekstrem*, og endvidere i sund og usund eskapisme. Musik synes at tilhøre alle fire kategorier.

Musikforsker Tia DeNora inddrages i undersøgelsen mhp. at kaste lys over musiks rolle og funktion i hverdagen med beskrivelserne af det *æstetisk refleksive individ* (jf. Giddens) og musik som *selvreguleringsmiddel*. Endvidere beskriver DeNora (2016), med inspiration fra Erving Goffmans teorier, musik som et asyl, et konceptuelt rum, hvor individet kan trække sig tilbage og ind i musikken. En tendens som i sig selv er eskapistisk. Begreberne *fjernelse* og *omstrukturering* sammenholdes endvidere med Evans beskrivelse af sund og usund eskapisme, hvor fjernelse synes at have negative implikationer og omstrukturering positive implikationer.

Sociolog Anthony Giddens (1990 & 1996) inddrages mhp. beskrivelsen af *ontologisk sikkerhed*, hvor der trækkes tråde til Tuans eskapismeperspektiv. I diskussionsafsnittet påvises, hvordan musik gennem dets musikalske struktur og fortællinger kan danne faste *referencepunkter* i en samtid, hvor givetheden og de faste ståsteder er under opbrud (jf. Bauman). Musik konstituerer således både identitetsarbejdet og den ontologiske sikkerhed.

I specialets anden del, analysen, findes der gennemgående eskapistiske implikationer i alle fire Radioheadnumre. De musikalske artefakter indeholder således en eskapistisk tjenlighed. I 'Daydreaming' (2016) findes et døsig, svævende lydideal, hvor det tekstlige budskab beskriver en drømmende tilstand med temaer som opgivelse, afmagt og ligegyldighed. 'Present Tense' (2016), som er det af de fire musikstykker, som lydligt

skiller sig ud, indeholder et ”dansende” bossanova-lydbillede, hvis fremdrift konstant trues af kontrasterende lydeffekter. I teksten findes et budskab om at opretholde dansen, som et billede på en eskapistisk handling. Tematisk kredser ’Present Tense’ omkring opgivelse, men her med et hint til kærlighedsklichéen. I ’Codex’ præsenteres et døst, tungt og fremmedgjort lydbillede, hvis tekstlige budskab, som musikken selv, er af dragende og lokkende karakter. Naturen drager med sin renhed, uskyld og klarhed og med budskabet om at tage springet ud over kanten, som en direkte henvisning til Tuans eskapisme-beskrivelse. Tematisk er opgivelse og fremmedgørelse igen fremtrædende. Slutte- ligt i ’How To Disappear Completely’ (2000) findes en fortælling om et individ, som ikke hører til og ønsker den ultimative eskapisme, at forsvinde fuldstændig, med et lydbillede, hvor der med en enkelt underliggende kvarttone skabes et ambivalent, uroligt univers.

Alle fire numre er præget af tætte akkordskift og overvejende nedadgående melodik, hvilket konstituerer det tætte og melankolske i lydbillederne og det opgivende, dystopiske i de tekstlige budskaber. Endvidere forekommer en underliggende narcissistisk, selvmedlidende sødme. Et fokus som passer direkte ind i samtidens individualisme. En sødme, som er konstitueret af musikstykkernes tilbagetrukne rytmiske aspekt, som er af gennemgående langsommelig og rolig karakter.

Radiohead skaber på denne måde et rum, som omkranser eskapistiske tematikker både i de tekstlige budskaber og i de dragende og langsommelige lydbilleder, og kan på denne måde siges at indeholde en eskapistisk tjenlighed.

Det er svært entydigt at konkludere, hvilken betydning sådanne iboende eskapistiske implikationer har for selve brugen af musikken som eskapisme. Alligevel kan der peges på, at musikstykkerne med deres eskapistiske narrativer, understøttet af lydbilledernes ofte langsomme, tunge og svævende karakter, som det specielt ses med ’Day-dreaming’, ’Codex’ og ’How To Disappear Completely’, tilbyder sig til den, der ønsker at distancere sig og drømme sig væk.

Dog, i forlængelse af Tuans eskapisme-beskrivelse, må al musik forstås som essentiel eskapistisk. Om Radioheads musik i højere grad indeholder en eskapistisk tjenlighed end anden musik er svært at konkludere entydigt, da det i sidste instans peger tilbage på individets brug af musikken i en given situation. En forsat undersøgelse af eskapisme-fænomenet i forhold til musikken kunne derfor tage form som en kvalitativ undersøgelse af individers anvendelse af musikken i praksis.

Med ovenstående in mente konkluderes, at musik har et tæt slægtskab med eskapisme-fænomenet. Gennem musik kan individet omstrukturere eller fjerne sig fra den ellers foreliggende virkelighed. Musik er på denne måde selvregulerende gennem dens perceptuelle forandringskraft, og er endvidere, med dets dragende, endda manipulerende lydbillede samt tekstlige narrativ, et medium, som tilbyder noget ”Andet” – en illusion, et rum, eller et ”ikke-rum”, et rum, som *ikke* eksisterer, men tilsyneladende alligevel har stor effekt.

Litteraturliste

- Bauman, Z. (2006). *Flydende modernitet*. København: Hans Reitzel Forlag.
- Beck, U., & Beck-Gernsheim, E. (2000). *Individualization*. London: Sage.
- Black, S. (2002). *Radiohead: In Their Own Words*. London: Omnibus Press.
- Bonde, L. O. (2011). *Musik og menneske: Introduktion til musikpsykologi* (2. udg.). København: Samfundslitteratur.
- Bull, M. (2007). *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*. Abingdon: Routledge.
- Bull, M. (2000). *Sounding out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. New York: Berg.
- Burr, V. (2015). *Social Contructionism*. London: Routledge.
- Clarke, E. F. (2005). *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Clarke, M. (2006). *Radiohead: Hysterical and Useless*. London. Plexus.
- Collin, F., & Køppe, S. (2014). *Humanistisk videnskabsteori* (3. udg.). København: Lindhardt og Ringhof Forlag A/S.
- DeNora, T. (2016). *Music Asylums: Wellbeing Through Music in Everyday Life*. Abingdon: Routledge.
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Doheny, J. (2012). *Radiohead: The Stories Behind Every Song*. London: Carlton Books.
- Evans, A. (2001). *This Virtual Life: Escapism and Simulation in Our Media World*. London: Fusion Press
- Ewen, R. B. (2014). *An introduction to theories of personality* (7. udg.). New York: Psychology Press.

- Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Giddens, A. (1996). *Modernitet og selvidentitet: Selvet og samfundet under sen-moderniteten*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Giddens, A. (1990). *Modernitetens konsekvenser*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Gitz-Johansen, T. (2014). Fantasiens betydning: et bidrag til barndommens genfortryllelse. *Dansk Pædagogisk Tidsskrift*, vol. 14(3), 46-55.
- Goffman, E. (1968). *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre.
- Hosokawa, S. (1984). The Walkman Effect. *Popular Music*, vol. 4, 165-180.
- Inglis, D., & Thorpe, C. (2012). *An Invitation to Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Knakkegaard, M. (2016). Unsound Sound: On the Ontology of Sound in the Digital Age. *Leonardo Music Journal*, vol. 26, 64-67.
- McAdams, D. P. (2001). The Psychology of life stories. *Review of General Psychology*, 5(2), 100-122.
- McFerran, K. S., & Baird, K. (2013). Is Music Really My Best Friend? Reflections of Two Maturing Women on One's Relationship With Music. *Musical Life Stories. Narratives on Health Musicking Series from Centre for Music and Health*, vol. 6, 117-138.
- McFerran, K. S., & Saarikallio, S. (2014). Depending on music to feel better: Being conscious of responsibility when appropriating the power of music. *The Arts in Psychotherapy*, vol. 41, 89-97.
- Miranda, D., & Claes, M. (2009). Music listening, coping, peer affiliation and depression in adolescence. *Psychology of Music Research*, vol. 37(2), 215-233.

- Molesworth, M. (2009). Adults' Consumption of Videogames as Imaginative Escape From Routine. *Advances in Consumer Research*, vol. 36, 378-383.
- Nielsen, M. S. (2008). *Hot/not: en undersøgelse af teenagers forhold til populærmusik*. Aalborg: Institut for Sprog og Kultur, Aalborg Universitet.
- Nielsen, P. R. (2011). *Rebel & Remix: Rockens historie* (2. udg.). Aarhus: Systime.
- Norman, D. A. (1998). *The Design of Everyday Things*. London: The MIT Press.
- Paytress, M. (2005). *Radiohead: The Complete Guide to their Music*. London: Omnibus Press.
- Skånland, M. S. (2011). Use of MP3 Players as a Coping Resource. *Music and Arts in Action*, vol. 3(2), 15-33.
- Tuan, Y. (1998). *Escapism*. London: The Johns Hopkins Press Ltd.
- Warmelink, H., Harteveld, C., & Mayer, I. (2009). Press Enter or Escape to Play Deconstructing Escapism in Multiplayer Gaming. *DiGRA '09 - Proceedings of the 2009 DiGRA International Conference: Breaking New Ground: Innovation in Games, Play, Practice and Theory*, vol. 5, 1-9.
- Yalom, I. D. (1998). *Eksistentiel psykoterapi*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Yalom, I. D. (2008). *Som at se på solen: At leve med døden*. København: Hans Reitzels Forlag.

Empiri

- Yorke, E. T., Greenwood, J., Greenwood, C., O'Brien, E., & Selway, P. (2016). Daydreaming. På *A Moon Shaped Pool*. London: XL Recordings.
<https://open.spotify.com/track/1uRxyAup7OYrlh2SHJb80N?si=neirKL6TQn2ocaP-mBQ9WQ>
- Yorke, E. T., Greenwood, J., Greenwood, C., O'Brien, E., & Selway, P. (2016). Present Tense, På *A Moon Shaped Pool*. London: XL Recordings.
<https://open.spotify.com/track/4eruRiSfDY1jdT03hjyi0i?si=vWeejg4HRRC-9aQx6iqGUg>

Yorke, E. T., Greenwood, J., Greenwood, C., O'Brien, E., & Selway, P. (2011). Codex. På *The King of Limbs*. London: XL Recordings.

https://open.spotify.com/track/4sLGaMI33I6mcsk7u4xHAU?si=v1YmL8nTRd2NCX6i0IE_vg

Yorke, E. T., Greenwood, J., Greenwood, C., O'Brien, E., & Selway, P. (2000) How to Disappear Completely. På *Kid A*. London: Parlophone

<https://open.spotify.com/track/69pwmeyvQMuHMtkCmpEWhQ?si=PGVh4K-jSc-1bmgCg14xWw>