

Peter Larsen

Musik og moderne billedfiktioner

Enhver biografgænger eller tv-seer kender det: når to billeder, to indstillinger, er *monteret* («klippet») sammen og vises efter hinanden i et tidsligt forløb, oplever man uundgåeligt, at de også har en *indholdsmæssig* sammenhæng. Man *ser* det umiddelbart – ser f.eks. at de er *metonymisk* forbundne (: måske som dele af ét og samme handlingsforløb), eller man »indser« pludselig, at de »ligner« hinanden, at de lader sig »læse« som to forskellige versioner af samme udsagn osv. – med andre ord: at der er en *metaforisk* forbindelse mellem dem.

Christian Metz har nogle bemærkninger om fænomenet i sin allerførste filmsemiologiske artikel, hvor han – i forbindelse med en diskussion om »filmens narrativitet« – blandt andet skriver: »Det er som om en slags induktionsstrøm forbandt billederne indbyrdes, *uanset hvad man end gør* – som om det oversteg menneskeåndens (tilskuerens såvel som cinéastens) kræfter at afvise, at der er en 'tråd', så snart to billeder følger efter hinanden«. ¹

Induktions-metaforen giver et ganske suggestivt billede af processen: Den første indstilling, det første filmbillede, er, forstår vi, »ladet« med betydning; gennem montagen bringes det i forbindelse med et andet billede, og i kraft af den blotte nærhed flyttes ladningen, betydning induceres, projiceres over i det næste billede, *fremad* langs kæden. Montagen, sammenføjnngen af filmiske signifier, fungerer simpelthen som et de induktionsapparater, man i sin tid fik forevist i barndommens fysiklokaler.

De første filmfolk opdagede med det samme dette særlige samspil mellem montagen og tilskuer-psyken og gik i gang med at udforske fænomenet – i begyndelsen forholdsvis ureflekteret, senere (i perioden efter 1. verdenskrig) mere og mere bevidst eksperimenterende. ² Målet var klart: det gjaldt om at forstå samspillet for at kunne beherske og udnytte det. Som Metz formulerer det: Filmfolkene bestemte, at montagen, billedfølgen, »skulle være deres sag, at de ville føje den efter deres vilje. Men fra starten har deres hænder været bundet af

tilskueren, eller rettere af visse strukturer i menneskeånden, denne forstokkede diakroniker«. ³

I Metz' måde at behandle fænomenet på er der en klar forbindelse tilbage til de første eksperimenterende filmfolk og deres forskellige teorier om montagens hemmeligheder: man kan i hans valg af metafor ligefrem høre ekkoet fra en tid hvor elektricitet ikke alene var synonymt med modernitet men også en indlysende model når det drejer sig om at beskrive og analysere psykiske og sociale processer. ⁴ Og han afslører da også beredvilligt, at metaforen slet ikke er *hans* påfund: han har lånt den hos *Béla Bálazs*, den gamle ungarske filmteoretiker og -praktiker, der igennem hele sit lange forfatterskab igen og igen understregede, at tilskueren *a priori* forudsætter en *intention* i de billeder, man viser ham. Metz citerer ham bl.a. for følgende bemærkning: »Tilskueren forstår dét, han tror montagen vil have ham til at forstå. Billederne er forbundet indbyrdes, internt, af en betydningsstrøms uundgåelige induktion. Montagens kraft eksisterer og fungerer, hvad enten man vil det eller ej.« ⁵

Hver eneste gang Bálazs skriver om montage, dukker induktionsmetaforen eller tilsvarende elektriske billeder op, men det interessante er, at man i den umiddelbare kontekst også hele tiden finder formuleringer, som peger udover den proces, metaforen umiddelbart fremmaner. Det hedder f.eks.:

»De enkelte billeder er ladet med spændingen fra den betydning, der er grundlaget for deres følgen efter hinanden, en betydning der lyser op som en elektrisk gnist, så snart det følgende billede træder frem. De enkelte billeder kan naturligvis også have deres mening og betydning i sig selv, uden at være føjet til de andre billeder. En latter er naturligvis en latter, også når man blot ser den i et isoleret billede. Men *hvad* denne latter *forholder* sig til, hvad der fremkalder den, hvilken virkning den har, og hvori dens dramatiske betydning består – dét vil først blive forståeligt via de foregående og efterfølgende monterede billeder.« ⁶

Hvis vi accepterer induktionsmetaforen som model, må vi altså – ifølge Bálazs – samtidig tilføje, at der altid er *to* induktionsstrømme igang i filmen: det enkelte billedes betydning påvirkes jo, som han skriver, af *de foregående og efterfølgende monterede billeder*. Det første billede kaster betydning *fremad* i forløbet og fylder det næste med betydning. Men det skaber også en forventning i tilskueren, en søgen efter intension og mening; det rejser et spørgsmål, som det følgende billede besvarer. Og på denne måde kaster det nye billede betydning *tilbage* i det (nu fraværende, men stadig huskede) første billede. Resultatet af disse krydsende strømme er, at den totale sekvens opleves som ét sammenhængende syntagma, som en sammenhængende signifiantkæde, der bærer en sammenhængende signifié-kæde.

Bálazs' og Metz' overvejelser over montage og induktion kalder umiddelbart på et par kommentarer. For det første må det understreges, at den særlige oplevelsesmåde, de kredser om i deres beskrivelser, *ikke* – som man skulle tro det ud fra sammenhængen – er specielt knyttet til filmen, til de »levende billeder«. I *Wolfgang Isters* skrifter om den *litterære* oplevelse, finder man f.eks. helt parallelle beskrivelser. Et sted hvor han anvender de *husserl'ske* begreber *retension* og *protension* som betegnelse for henholdsvis »bagudrettet« og »fremadrettet« læsning, hedder det:

»Læserens position i teksten befinder sig i skæringspunktet mellem retension og protension. Hvert individuelt sætningskorrelat præfigurerer en særlig horisont, men denne transformeres straks til baggrund for det næste korrelat og må derfor nødvendigvis modificeres. Eftersom hvert sætningskorrelat retter sig mod noget fremtidigt, vil den præfigurerede horisont give et udsyn, som – hvor konkret det end måtte være – altid vil indeholde ubestemtheder, og som derfor vækker forventninger om hvordan disse vil blive løst. Hvert nyt korrelat vil altså besvare nogle forventninger (enten positivt eller negativt) og vil, på samme tid, vække nye forventninger. [...] I de fleste litterære tekster er sætningssekvensen [...] struktureret på en sådan måde, at korrelaterne tjener til at modificere eller endog frustrere de forventninger, de har vakt. Ved at gøre dette har de automatisk en retroaktiv indvirkning på det man allerede har læst, det fremtræder nu som noget helt anderledes. Det læste skrumper ydermere ind i erindringen og bliver til en forkortet baggrund, men det fremkaldes konstant i en ny kontekst og bliver derfor modificeret af nye korrelater, der iværksætter en restrukturering af de forgangne synteser.«⁷

Hele dette lange citat kan læses som en (lidt omstændelig) udfoldelse af Isters grundsynspunkt på læse-akten, nemlig at relationen mellem tekst og læser er helt anderledes end relationen mellem et objekt og en betragter: »i stedet for en subjektobjekt relation er der et bevægeligt synspunkt som bevæger sig *indenfor* dét, der skal tilegnes«,⁸ skriver han, hvorefter han kategorisk fastslår, at denne tilegnelsesmåde er »unik for litteraturen«⁹ – hvilket, klart nok, er en misforståelse: det oplevende subjekt, der – placeret i »skæringspunktet mellem retension og protension« – gennempløjer værket med et »bevægeligt synspunkt« er ikke eksklusivt bundet til litteraturen (eller for den sags skyld til *moving pictures* – hvad f.eks. Bálazs måske kunne have fundet på at hævde). Det afgørende er, at værket ikke foreligger som et umiddelbart overskueligt objekt, der kan fattes mentalt i én momentan, »punkttagtig« oplevelse, men at det er en *organiseret kæde* af »meddelelser«, der kun kan tilegnes i et *tidsligt forløb*. Heri adskiller det litterære værk sig f.eks. fra maleriet og skulpturen,¹⁰ men jo netop ikke fra ballet, teater, film, tegneserier, musik, gastronomi osv. – hvorfor der da også, udover de umiddelbart indlysende forskelle, er

en række fundamentale ligheder mellem oplevelserne af de forløbsorganiserede kunstarter.

Når dette er sagt, må man imidlertid straks tilføje, at dén beskrivelse af *filmisk* betydningsproduktion og *filmoplevelse*, som er blevet antydnet i løbet af den foregående diskussion, hviler på en kraftig forenkling af de faktiske forhold; den »film«, både Bálazs og Metz har i tankerne, når de taler om betydningens induktionsstrøm, er en teoretisk idealtype: en simpel montage, et »rent« billedforløb – dvs. et fænomen, der i virkelighedens verden er yderst sjældent. Som bekendt er de allerfleste billedfiktioner sammensat af mange forskellige signifiant-komplekser, der tilhører indbyrdes forskellige semiotiske systemer. Allerede stumfilmen var et sådant »urent«, heterogent fænomen – skanderet af kunstfærdigt skrevne mellemtekster, ledsaget af musik. Og sagen er ikke blevet mindre kompliceret med fremkomsten af lydfilmen og tv: de moderne billedfiktioner *er* naturligvis *billeder* – men de er også 'naturlig støj' og musik og verbaltekster (som på deres side kan være både talte og skrevne).

I den følgende diskussion af moderne billedfiktioner vil vi, for overskuelighedens skyld, lade 'støjen' og de beskrevne tekster ude af betragtning – men står altså alligevel tilbage med nogle temmelig sammensatte betydningsprodukter bestående af tre signifiant-komplekser – *billeder, tale og musik* – som hver især er organiseret og koordineret i forhold til hinanden og til samme overgribende kronologi; de fremtræder umiddelbart som adskilte signifiant-kæder, men i samme øjeblik de ses på lærredet (eller på tv-skærmen) og høres på lydbåndet, begynder de at interagere. Vi har således på den ene side dét, Bálazs og Metz kalder betydningens induktionsstrøm: den »horisontale« produktion af betydning indenfor én enkelt signifiant-kæde (samt en tilsvarende »horisontal« oplevelse, et »bevægeligt synspunkt« i »skæringspunktet mellem retension og protension«) – og på den anden side en »vertikal« betydningsproduktion: betydningsstrømme der løber mellem de forskellige signifiant-komplekser således som de er koordineret på bestemte steder i den tidlige sekvens (og disse betydningsstrømme spiller igen aktivt ind og former tilskuerens fremadskridende »læsning« af det totale forløb).

I det følgende skal vi undersøge nogle af disse strømme nærmere, og især dem der løber mellem billederne og musikken. Men lad mig først understrege et par basale (og måske også temmelig banale) forhold:

I de moderne billedfiktioner er *billedkæden* sædvanligvis kontinuert: Billederne *er* der, de kan ses, hele tiden; de er der som en stadigt flydende strøm der udmåler det samlede betydningskompleks' tidslig-

ge udstrækning, mens *talen* og *musikken* dukker op, diskontinuert, »punktvist«, som en slags indskud på forskellige steder i forløbet. Tale og musik kan naturligvis være af overordentlig stor betydning for helheden, men er altid i en vis forstand føjet til eller »indlejret« i billederne.¹¹

Føjet til eller »indlejret« i – denne formulering kan specificeres yderligere: Distribueret langs filmens tidslige akse fremtræden talen normalt enten (a) som *voice-over* (dvs. som en tilføjet signifiant-kæde, der i et begrænset tidsrum løber parallelt med den visuelle sekvens) – eller (b) som *dialog* (dvs. som et særligt »auditivt« aspekt af det, der ses på lærredet eller skærmen). Og, tilsvarende, kan musikken fremtræde som (a) *underlægningsmusik*, der løber parallelt med billederne, eller (b) som et aspekt af den visuelle scene (som for eksempel når billederne viser en musikalsk performance, mens lydbåndet bærer den musik, vi ser musikerne spille).

Hvordan fungerer musikken i forhold til billederne og teksterne? For at besvare dette spørgsmål, kan det betale sig først at få en omvej indover et andet, beslægtet felt, og undersøge hvordan man indenfor den klassiske semiologi har beskrevet heterogene betydningskomplekser af tilsvarende art.

1.

I Roland Barthes' indflydelsesrige essay om »billedets retorik« fra 1964,¹² er der et par afsnit, der handler om samspillet mellem *billede og tekst*. Analysen er yderst summarisk og drejer sig udelukkende om billede/tekst-forholdet – alligevel rummer den nogle frugtbare, bredere perspektiver: Hvis Barthes' refleksioner generaliseres og specificeres på forskellig vis, bliver det muligt at se også f.eks. gennemsnitsfilmens kombination af *billede og musik* i et nyt lys. Man kunne f.eks. hævde, at Barthes' to nøglebegreber – *forankring og relæ* (»afsløsning«) – dækker såvel musikkens som tekstens grundfunktioner i en almindelig film eller tv-serie: underlægningsmusikken kan betragtes som en slags »forankring« af billedernes indhold, mens teksten, dialogen, fungerer som »relæ«. Men før vi går ind i en nærmere, mere detaljeret diskussion af dette, er det nødvendigt kort at rekapitulere og diskutere Barthes' pointer.

Hans udgangspunkt er, at billeder indholdsmæssigt set er flertydige størrelser. Et billedes signifianter bærer eller implicerer altid, som han siger, en »flydende signifié-kæde«.¹³ Stillet overfor et isoleret

billede er tilskueren i en vis forstand fri: han kan udvælge nogle af de flydende signifiéer – og vælge at ignorere andre. I lyset af denne fundamentale flertydighed, kan verbalteksten (f.eks. en undertekst, en »titel«) betragtes som et særligt greb, hvormed billedmageren på forhånd forsøger at fiksere billedets mening. Teksten bruges til at organisere og retningsbestemme tilskuerens opmærksomhed og oplevelse.

Jeg skal ikke i denne sammenhæng komme nærmere ind på Barthes' noget diskutabel brug af de glossematiske termer *denotation* og *konnotation*. Det er tilstrækkeligt at sige, at billedet – som ethvert andet betydningskompleks – kan analyseres og beskrives som et hierarki af betydninger, og at verbalteksten tilsvarende kan interagere med hvert af de mulige niveauer i hierarkiet. Tekstlig forankring kan således forme sig som en simpel *identifikation* – i så tilfælde besvarer den blot tilskuerens spørgsmål: »Hvad er det?« – men den kan også fungere som en *fortolkning* af billedet, dvs. som en fortolkning af visuelle betydninger, der produceres på »højere« niveauer. I dette sidste tilfælde er teksten, ifølge Barthes, »en slags skruestik, der hindrer de konnoterede meninger i at strømme«. ¹⁴

Hvis Barthes' begreber skal anvendes til analyse af samspillet mellem musik og billede, må de – som sagt – generaliseres. Når det gælder forankring, er dette temmelig ligetil: tekstlig forankring er et specialtilfælde af et velkendt, generelt fænomen, nemlig dette at ét signifiant-kompleks artikulerer et andet indhold. Man kan – som Barthes selv gør det – lade sig inspirere af *Louis Hjelmslev* og sige, at det første kompleks i en vis forstand »beskriver« eller »taler om« det andet: det første kompleks fungerer som *meta-sprog* i forhold til det andet, som på sin side er det førstes *objekt-sprog*. ¹⁵ I Barthes' eksempler er verbalteksten således en signifiant-kæde, som bærer sit eget signifié-kompleks, men den er også en *deixis* der – pegende mod billedet – benævner og fortolker det afbildede, – og denne pegen bliver mulig, fordi der blandt billedets flydende signifiéer er nogle, som »svarer til«, er identiske med tekstens. I løbet af denne deiktiske proces »overtager« teksten så at sige billedets indhold, dets betydning; den fremtræder som en ydre autoritet, der garanterer, at billedet faktisk har en (og måske netop kun én) mening. Kort sagt: den bliver de visuelle signifiéers *andet udtryk*, deres signifiant. Barthes anvender sit andet nøglebegreb, *relæ*, når tekst og billede, som han siger, står

»i et komplementært forhold; ordene er så fragmenter af et mere generelt syntagma på samme niveau som billederne, og meddelelsens enhed realiseres på et højere niveau:

som historie, anekdote, diegese [...] Hvor det er sjældent i det faste billede, bliver dette afløsningsord meget betydningsfuldt i filmen, hvor dialogen ikke har en simpel belysningsfunktion, men hvor den virkelig får handlingen til at skride frem ved at fordele meninger, der ikke findes i billedet, i rækkefølgen af meddelelser.«¹⁶

Også dette begreb kan generaliseres. Det dækker de tilfælde, hvor to forskellige slags signifikanter er placeret på samme semiotiske niveau indenfor en mere kompleks totalitet, og hvor hver af dem tilføjer fragmenter af informationer, der først får deres fulde betydning, når de betragtes i forhold til et højere niveau – der f.eks., som antydnet i citatet, kan være *fortællingens* niveau. Mens forankring er en deiktisk relation mellem to tegn-sæt, hvor det ene fungerer som signifiant for det andet, dér er relæ en relation mellem to tegn-sæt, der begge fungerer som individuelle signifikanter, men som afløser hinanden og tilsammen producerer et overgribende kompleks af signifiéer.

Før vi forsøger at anvende de generaliserede begreber, forankring og relæ, på forholdet mellem billede og musik i film og tv, er der imidlertid et par problemer, der må ryddes af vejen. Lad os vende tilbage til begrebet forankring:

Når Barthes diskuterer forankring er hans udgangspunkt forholdet mellem et billede og en *kort* undertekst. Billedet dominerer i en vis forstand det totale felt; det er »større«, fyldt med flere betydninger end teksten, – der på sin side, som »titel« eller »undertekst« griber »punktuel« ind i helheden. Men hvis vi tænker på hvordan billeder sædvanligvis anvendes, nemlig som *illustrationer* til længere tekster, bliver forholdene straks noget mere komplicerede, – i det mindste bliver det sværere at overse, at der også sker noget med tekstens »egne« betydninger. I disse tilfælde forankrer teksten (den være sig lang eller kort) nok billedet, men betydningsstrømmen løber også i den modsatte retning: Billedet tilføjer umiddelbart en række aspekter til tekstens meddelelse; det *viser* os, helt bogstaveligt, hvordan ting og personer ser ud, – noget som teksten kun er i stand til at benævne eller beskrive på en forholdsvis abstrakt måde; billedet *forankrer* altså en vis måde teksten – ved at *identificere* visse af dens elementer. Og det kan også hjælpe læseren med at vælge blandt tekstens mange mulige, konnoterede betydninger: billedet kan *fortolke* teksten – og altså fungere som en slags skruestik, der forhindrer de *tekstlige* betydninger i at yngle.

At en sådan skruestik skulle være nødvendig, burde faktisk ikke komme som nogen stor overraskelse. Tekster er, hvad enhver lingvist eller litteraturhistoriker kan skrive under på, lige så flertydige som billeder. Verbalsproget indeholder ganske vist et stort antal elemen-

ter, teknikker og greb, beregnet på at fikserer de givne meddelelsers betydning, – for slet ikke at tale om alle de konventioner og signaler, der er optaget i genrekategoriens regelsæt. En nærmere betragtning vil imidlertid vise, at tilsvarende styringsmuligheder også findes indenfor de forskellige perioders visuelle 'sprog'.¹⁷

I stedet for hårdnakket at ville opretholde et på mange måder kunstigt skel mellem den »entydige« verbaltekst og det »flertydige« billede, er det mere frugtbart at arbejde videre med begreberne metasprog/objektsprog og sige, at betydningerne i et givet semiotisk kompleks kan fikseres ved hjælp af såvel »interne« som »eksterne« midler. De forskellige former for forankring, som Barthes beskriver, kan betragtes som eksempler på »eksterne«, metasproglige fikseringer. Og vi kan specificere dette yderligere: som antydet ovenfor er forankring ikke en proces, hvor ét sæt signifikanter (f.eks. en verbaltekst) fungerer som induktionsapparat og projicerer betydning over i et andet sæt. Processen må beskrives som et interferensfænomen mellem to flydende signifikæder. Eller mere præcist: Når to sæt signifikanter kombineres indenfor ét og samme syntagma, foregår der en selektion af identiske eller »matchende« signifiéer. Som det ofte er blevet understreget indenfor den strukturelle semantik – bl.a. af *A. J. Greimas* – er betydning et spørgsmål om overlappende signifiéer, om redundans, om *isotopi*.¹⁸ Selv det mest simple tilfælde af tekstlig forankring kan således vendes på hovedet og beskrives fra modsat hold, fra billedets position: når teksten bliver metasproglig signifiant for billedets objektsprog, kommer billedet i en tilsvarende proces til at fungere som tekstens metasproglige signifiant.

Vi må også diskutere relæ-begrebet endnu engang. Lad os forestille os en gennemsnitlig spillefilm: Billederne viser os de narrative agenter; vi *ser* dem handle; vi *ser* dem tale – mens vi samtidig *hører*, hvad de siger. Her har vi altså et eksempel på relæ i barthes'sk forstand: I fællesskab producerer billeder og dialog et narrativt syntagma, hvis signifiéer er distribueret på to forskellige udtrykssubstanser. Men denne relæ-funktion og den resulterende produktion af narrative signifiéer implicerer nødvendigvis en underliggende forankring: Også i dette tilfælde peger teksten deiktisk mod billedet; den påpeger, at dét vi hører faktisk er forbundet med de personer vi ser – og på tilsvarende måde peger billedet mod teksten.

Også i denne sammenhæng bliver teksten således billedets signifiant: den repræsenterer helt bogstaveligt de signifikantkæder der produceres under de afbildede tale-handlinger – mens billedet, igen helt bogstaveligt, er tekstens signifiant, nemlig en visuel repræsentation af de udsigelsessubjekter, som ligger implicit i enhver tekstlig sekvens.

Og kun fordi denne gensidige forankring, denne forbindelse mellem de visualiserede talehandlinger og de implicerede udsigelsessubjekter, er etableret, kan den tekstlige signifié, udsagnetns indhold, fungere som relæ på fortællingens niveau.

Disse overvejelser fører os endnu engang tilbage til forankringsbegrebet. For hvis vi hævder, at relæ-funktionen altid implicerer en underliggende forankrings-funktion, er det nærliggende også at vende hele spørgsmålet om forankring på hovedet og sige, at selv det mest enkle tilfælde af forankring altid implicerer en relæ-funktion: Når teksten anvendes som blot og bar undertekst til et billede, producerer redundansen mellem de to sæt af tegn nok en fiksering af betydning – men der er også altid en forskel imellem dem; de er aldrig totalt identiske, aldrig totalt redundante; deres samtidige tilsynekomst indenfor ét og samme syntagma efterlader altid et overskud af betydning som ikke er indeholdt i det enkelte sæt.

Lad mig opsummere de foregående overvejelser: Når vi beskæftiger os med én enkelt signifiant-kæde – f.eks. en tekst, et »rent« billedforløb eller en musikalsk sekvens – kan vi bruge Balazs' og Metz' induktions-metafor som model og beskrive betydningsproduktionen i et dobbelt perspektiv – dels *prospektivt* (: betydning produceres i et flow, i en sekvens; hvert segment i kæden tilføjer nye signifiéer til den totale meddelelse samtidig med at det påvirker og fikserer det følgende segments signifiéer) – dels *retrospektivt* (: hver ny signifiant kaster betydning tilbage i kæden og ændrer det hidtidige signifié-kompleks). At gøre præcist rede for disse krydsende strømme, kan være besværligt nok (og vi har endda slet ikke taget hensyn til, at kædens betydninger sædvanligvis er organiseret i hierarkier, – at den horisontale betydningsstrøm altså i princippet også rummer en vertikal dimension). Men når vi beskæftiger os med mere sammensatte betydningsprodukter som film osv., udvides feltet betydeligt. I samspillet mellem flere forskellige signifiant-kæder skabes der en kompleks struktur, hvor betydning ikke blot produceres indenfor de enkelte kæder, men også *mellem kæderne* – i kraft af redundanser og forskelle mellem de enkelte tegn. Også i denne sammenhæng kan vi bruge induktions-metaforen som model, men vi må så i det mindste bøje den en smule mere i freudiansk retning og sige, at når flere forskellige signifiant-kæder koordineres, etableres der et *ladet* betydningsfelt, – et felt hvor energier hele tiden *forskydes*, fordi identiske eller matchende signifiantter tiltrækker hinanden og skaber *fortætninger*, betydningsgninger, på tværs af kæderne. Set på denne baggrund får Barthes' to nøglebegreber en lidt anden status end hidtil: de må opfattes som deskriptive

termer, der afstikker nogle bestemte signifiantbaner, men langt fra alle.

2.

Fortællingen er en særlig organisation af signifiéer. Når den fremtræder i billedmedierne, i form af film, tv-serier osv., præsenterer billederne primært *de narrative agenter* og deres *fysiske handlinger i det narrative rum*, mens dialogen – indlejret i billederne – giver de nødvendige informationer om hvad disse agenter siger til hinanden (: indholdet i deres *talehandlinger*). Musikken optræder sædvanligvis umiddelbart som noget »tilføjet«, som »underlægning«, som en sekvens, der løber parallelt med billeder og dialog. Og i de fleste tilfælde ville fortællingen da også være forståelig, selvom musikken ikke var der – hvad der ikke er det samme som at sige, at musikken er betydningsløs.

I den sparsomme litteratur om musik og billedmedier er grundsynspunktet ofte netop dette: musikken er en »betydningsfuld tilføjelse« – underordnet fortællingen, men også et væsentligt supplement til den. Man siger f.eks., at musikken understøtter filmens generelle »atmosfære« eller hjælper med til at placere handlingerne i tid og rum (: sækkepiber konnoterer Skotland, musette-vals Paris osv.), – at den understreger billedernes »psykologiske og emotionelle indhold« (: visse typer musik konnoterer »glæde«, andre »melankoli« osv.) – at den i visse sammenhænge ligefrem kan »mime« de afbildede handlinger (: tænk på de såkaldte »mickey-mouse«-effekter i tegnefilmene) – at den tjener til at skabe *continuity* eller til at inndele og afslutte bestemte narrative sekvenser, osv.¹⁹

Det der slår én ved læsningen af den slags fremstillinger, er deres heterogene karakter: generelle funktioner (f.eks. *continuity* og segmentering) listes side om side med eksempler på specialeffekter. Der er naturligvis ingen grund til at benægte, at musik f.eks. bærer konnotationer, og at disse kan udnyttes meget effektivt af filmkomponisten. Spørgsmålet er imidlertid om det ikke er mere hensigtsmæssigt at starte med en diskussion af *det generelle forhold* mellem billedforløb og musik, før man behandler de måske umiddelbart mere iørefaldende specialtilfælde.

En sådan generel analyse kunne tage udgangspunkt i det udvidede forankrings-begreb, vi har diskuteret i det foregående: Når musik og billede koordineres i ét og samme syntagma, opstår der interferenser mellem flere forskellige sæt flydende signifiéer. Relationen mellem

billede og musik er, ligesom relationen mellem billede og tekst, baseret på redundans eller lighed: på et vist niveau bærer filmfortællingens billeder og dialog så at sige samme signifiéer som musikken. Og hvis det har mening at hævde, at musikken forankrer, dvs. identificerer eller fortolker, betydningen af en given filmisk scene, så er det fordi den selv, i en modsatrettet proces, er objekt for beskrivelse og fortolkning, – fordi betydningsstrømmen løber i mange forskellige retninger på én gang, frem og tilbage mellem musik, billede og tekst.

Den implicite forudsætning er her naturligvis, at musikken faktisk har *en egen betydning*, at den bærer signifiéer som *kan* interagere med billedets eller tekstens. Dette betyder ikke, at musik, billede og tekst er totalt identiske fænomener på alle semiotiske niveauer, at hver af dem skulle være udstyret med præcist samme udtryksmuligheder. Pointen er blot, at der er nogle vigtige betydningsområder, hvor de lapper ind over hinanden. *Fortællingen* er et af disse områder.

Hvad er en fortælling? Vi kan følge *Claude Bremonds* basale definition og sige at en fortælling er »en diskurs, som integrerer en følge af begivenheder, udstyret med menneskelig interesse, inden for én og samme handlings enhed.«²⁰ Fortællingen kan beskrives på flere forskellige niveauer. I analyser der forholder sig tæt til den faktiske manifestation, står den »menneskelige interesse« i forgrunden; sekvensen af begivenheder beskrives som en kæde af menneskelige *handlinger* båret af *antropomorfe* (menneskelige eller menneske-lignende) agenter. På dybere niveauer forsvinder denne antropomorfe karakter; under analysen ribbes handlinger og begivenheder for semantisk indhold og en mere formel struktur bliver synlig: fortællingen kan beskrives som en kæde af *situationer* og *transformationer*, organiseret i en *tidlig* såvel som i en *kausal* sekvens.²¹ Videre kan fortællingen beskrives *retrospektivt*, fra slutningen, som et lukket system, hvori den sidste signifiant giver alle de foregående deres endelige betydning. Men den kan også beskrives *prospektivt* (i et perspektiv, der minder om *Isers*, når han diskuterer »læseakten«): Efterhånden som fortællingen udfoldes, åbner hver ny situation et omfattende felt af muligheder, forventninger, spændinger – og hver følgende transformation er i én og samme bevægelse en lukning af feltet (en udløsning af spænding) og en åbning af et nyt, og så fremdeles indtil den sidste signifiant (»de levede lykkeligt til deres dages ende«) definitivt standser bevægelsen.

Fortællingen, den narrative signifié-sekvens, kan artikuleres i mange forskellige udtrykssubstanser; den kan f.eks. bæres af tekster eller billeder – eller af kombinationer af begge, som det er tilfældet i spillefilm, tv-serier o.l. Sammenlignet med teksten og billedet synes musik-

ken for en umiddelbar betragtning at være et meget begrænset semiotisk system, i det mindste med hensyn til narrativt potentiale. Musikken er, klart nok, ude af stand til at bære en fortælling – hvis vi ved fortælling udelukkende forstår den antropomorfe overfladestruktur. Derimod er det ikke vanskeligt at finde lighedspunkter, hvis udgangspunktet er fortællingen betragtet som formel struktur: også den musikalske sekvens består af situationer og transformationer, den er en sekvens af begivenheder organiseret i forhold til en kronologi, og hver del af sekvensen, hver situation, hver transformation, er samtidig forbundet med de andre dele i kausale kæder – i det mindste hvis vi tænker på musikken fra barokken til og med senromantikken. I visse aspekter er den musikalske sekvens således alligevel en fortælling, eller rettere: visse af det musikalske forløbs strukturer »svarer« til fortællingens formelle strukturer.²² Det er denne basale korrespondens, denne isomorfi, som har været grundlaget for musikkens funktion som »underlægning« igennem det meste af billedmediernes historie. Men netop kun et *grundlag* for »underlægnings«-funktionen – for denne har på sin side, som bekendt, konkretiseret sig i mange forskellige, historisk specifikke skikkelser. I den konkrete detalje er der betydelig forskel mellem f.eks. 40-ernes Hollywood-musik og den musik, der ledsager de aktuelle tv-serier – for slet ikke at tale om musikkens rolle i rock-videoerne.²³

Det ligger udenfor denne fremstillings rammer at forsøge at beskrive hele dette historiske forløb, men lad os i det mindste illustrere de fremsatte synspunkter med én enkelt kort analyse. Vi gør det let for os selv ved at vælge en film fra Hollywoods guldalder, fra dén periode hvor *filmfortællingen* havde fundet sin endelige, »klassiske« form: vi skal se på en stump fra *Howard Hawks* filmatisering af *Raymond Chandlers* krimi *The Big Sleep* (1946), og vi skal diskutere hvordan *Max Steiners* storladne, typiske »guldalder«-musik fungerer i denne sammenhæng – med andre ord: et meget *tydeligt*, pædagogisk eksempel, hvis klare, oversigtlige narrative struktur gør det muligt at præsentere og diskutere en række typiske former for samspil mellem fortælling og musik.²⁴

3.

Forteksterne til *The Big Sleep* er forbi. Fortællingen begynder. Den allerførste narrative sekvens er let at parafrasere, – den er tydeligt leddelt, en lille overskuelig række af indbyrdes forbundne begivenheder. Det hele synes at ligge i billeder og dialog:

- (1) En mand ringer på døren hos familien Sternwood. Døren åbnes af en butler. Manden præsenterer sig – han hedder Marlowe – og butleren meddeler, at herren i huset, generalen, har ventet ham.
- (2) Marlowe kommer ind i en stor hall:
 - (a) han venter;
 - (b) mens han venter, møder han en pige (vi får senere at vide, at det er miss Carmen Sternwood), som – temmelig klodset – forsøger at forhøre og forføre ham;
 - (c) de afbrydes i en lidt pinlig, akavet situation, da butleren kommer tilbage, og
- (3) fører Marlowe ind i et stort drivhus, hvor han endelig møder generalen, en gammel, lam mand. – Et nyt narrativt syntagma kan begynde.

Analyseret retrospektivt og forholdsvist formelt er denne sekvens blot fortællingens *åbning*: Marlowe ankommer og møder – efter nogen forhaling – den gamle general, som har tilkaldt ham. Altså simpelt- hen *Ankomst/Forhaling/Møde*. Men sekvensen er bestemt ikke uvæsentlig for den prospektive betydningsopbygning: her introduceres et par af de vigtigste narrative agenter, og samtidig etableres der et muligheds- og spændingsfelt: Hvem er Marlowe? Hvad skal han hos familien Sternwood? Og hvem er de forresten? Hvem er denne underlige Carmen? Hvad er hun ude på? osv., osv. Nogle af disse mange ubestemtheder og spændinger udløses på stedet, andre udløses i den følgende, temmelig lange, sekvens, hvor generalen sætter Marlowe (og os) ind i den sag, resten af fortællingen kommer til at dreje sig om – og et par af dem (: dem der er knyttet til Carmens person), udløses faktisk først i filmens og fortællingens allersidste øjeblikke.

Også Max Steiners musik, som høres under disse indledende begivenheder, danner en sammenhængende sekvens. Og også denne sekvens er organiseret i let genkendelige segmenter: den forløber som en serie af distinkte musikalske begivenheder, en kæde af ubestemtheder, spændinger og udløsninger, som er koordineret med billedfortællingen.

Man kunne »gå ned« i denne musikalske sekvens, beskrive dens tematik, harmoni og rytmik i detaljer, og eventuelt ledsage fremstillingen med uddrag af partituret osv. Men ligesom vi afstår fra at foretage en detaljeret, »teknisk« analyse af billedforløbet (f.eks. med nøjagtig angivelse af kamerabevægelser, synsvinkler, klip osv.), vil vi i det følgende også afstå fra den »tekniske« musikanalyse, og i stedet blot, i jævn prosa, gøre rede for nogle hovedpunkter i forløbet, således som de opleves af en opmærksom, analytisk indstillet tilskuer.

Det første man kan bemærke om musikken er, at den – hørt idag – faktisk har dét, der i sekundærlitteraturen omtales som »atmosfære«; den placerer umiskendeligt filmen i en bestemt tid og i et bestemt rum; men det er vel at mærke ikke handlingsforløbets »indre«, narrative tid og rum, der signaleres, det er et sæt »historiske« konnotati-

oner, som ikke lå i musikken dengang den blev hørt første gang i efterkrigstidens biografer: for en nutidig *filmbuff* signalerer den simpelthen »klassisk Hollywood« (: stort orkester, overlæst symfonisk sats i skæringspunktet mellem senromantik og Mantovani osv.). Disse konnotationer må vi i sagens natur lade ude af betragtning. Og vi vil heller ikke gøre noget videre ud af de signaler om »heroisk ouverture«, der klinger i den pompøse, fanfare-agtige musik under forteksterne, men må dog nævne, at der her, før den egentlige film starter, etableres en art forståelse mellem musik og tilskuer/lytter: Det musikalske idiom præsenteres og fastlægges; fra nu af vil al efterfølgende musik blive hørt og forstået i forhold ét bestemt (: senromantisk) stilideal.

Mod slutningen af forteksterne bevæger musikken sig mod en udløsning, men vi skuffes: den forventede afslutningsakkord udebliver, i stedet vælges en anden mulighed, og et nyt »anderledes« musikalsk syntagma begynder – netop som vi i nærbillede ser Marlowes finger trykke på Sternwoods ringeklokke: rytmen bliver langsommere; den nye musikalske begivenhed er harmonisk og tematisk ubestemt; den har alle en »introduktions« karakteristiske træk. Vi forventer klart nok, at den vil bevæge sig, men vi kan kun gætte på hvilken retning den vil tage. Det musikalske felt er relativt åbent.

Denne musikalske usikkerhed og vores ubestemte forventning om en fortsættelse, understreges yderligere af to klart adskilte toner i de dybe strygere: de antyder en mulig retning, men koagulerer ikke til en melodi – og de høres mens Marlowe tøvende går et lille stykke længere ind i den store hall. Musikkens usikkerhed forankrer – understreger, udpeger – altså den usikkerhed, der også visualiseres i de første billeder.

Så kommer Carmen ind på scenen. Hun går rask ned ad en bred trappe akkompagneret af en »rask«, »nedadgående« melodilinie (en rytmisk regelmæssig *dur-skala*, altså – i overensstemmelse med ordets etymologi – helt bogstaveligt en tone-»trappe«). Et klart eksempel på mickey-mousing, musikalsk mimen af fysiske handlinger, kunne man mene – men ved nærmere eftertanke viser det sig, at det ikke er en præcis beskrivelse: I virkeligheden høres melodien på lyd-båndet, *før* hun gør sin entre i billedet, dvs. mens Marlowe stadig bevæger sig tøvende fremad. *Inden for den musikalske sekvens* fungerer den lille melodi som udløsning (: den spænding og usikkerhed, som første del af syntagmet har skabt, forsvinder), og i *forhold til billederne* tjener den derfor, første gang den høres, som en slags uspecificeret forudgriben; den betyder simpelthen helt formelt, at der nu vil ske noget helt anderledes, også i billederne, – at den ubestemte situation

er ved at forandres, – at begivenhederne vil bevæge sig i en endnu uspecificeret retning. Og denne umiddelbart forestående forandring understreges yderligere af det forhold, at Marlowe nu retter sit blik mod noget, der foregår udenfor billedrammen.

Så først er det vi ser Carmen på vej ned ad trappen: Her er den person, Marlowe kiggede efter i det foregående billede. Usikkerheden i situationen er midlertidigt ophævet, fortællingen har fået en specificeret retning, – ganske vist ikke den retning vi kunne forvente (i stedet for en general kommer der en ung kvinde), men under alle omstændigheder en retning. Hendes tilsynekomst på trappen akkompagneres af det nedadgående temas sidste del, og mens hun går hen over hallens gulv høres endnu en variation af temaet – indtil hun stopper ved et lille bord, samtidig med at melodien stopper og glider over i endnu en ubestemt musikalsk frase, der understreger den nye narrative ubestemthed: De to personer tager nu, helt åbenlyst, mål af hinanden.

Men hvad med det korte afsnit, hvor det nedadgående tema akkompagnerer den nedadgående Carmen? – det må da beskrives som mickey-mousing? Musikken mimer jo simpelthen den visuelle handling. Måske, men en mere præcis beskrivelse ville være at sige, at vi her har et eksempel på gensidig forankring mellem billede og musik: Fordi de visuelle og musikalske begivenheder er koordinerede, rettes tilskuerens opmærksomhed ind mod de aspekter de har til fælles – i dette tilfælde den raske, nedadgående bevægelse; disse aspekter understreges, mens andre mulige aspekter eller signifiéer (i musikken og i billedet) træder i baggrunden.

Der er et helt identisk tilfælde et øjeblik senere, hvor Carmen spørger Marlowe hvad han hedder og får det ironiske svar »Doghouse Reilly«: »That's a funny name«, udbryder hun – mens vi hører en opadgående melodi i de dybe træblæsere. I dette tilfælde er det ikke melodien »stigning«, der selekteres mellem de mange mulige musikalske signifiéer, – det er dens »funny-ness« (: træblæsernes gnækkende, »Anders-And-agtige« lyd). Musikken understreger, forankrer, altså et element i dialogen, men kan kun gøre det, fordi den selv fortolkes og forankres af dialogen.

Dette punkt kan understreges yderligere, hvis vi følger disse to musikalske temaers videre skæbne. De dukker op gang på gang i løbet af filmen, som en slags *leitmotive*, men ikke i termens sædvanlige betydning, – for de er ikke knyttet til en bestemt person, en bestemt emosion eller lignende.²⁵ De benyttes i stedet som en slags *tegnsetning*: de etablerer *continuity* mellem de narrative sekvenser, eller fungerer segmenterende som formelle *skille-tegn* – og *kan* bruges på denne må-

de, fordi de allerede er etableret som genkendelige musikalske begivenheder. Det nedadgående tema bruges f.eks. til at angive og understrege en narrativ *ændring*, der også vises i billederne. Det dukker sædvanligvis op, når Marlowe har fundet et nyt spor og hans undersøgelser bevæger sig i en ny retning. I disse tilfælde – f.eks. når Marlowe pludselig vender om og resolut går over en befærdet gade – har det musikalske tema ikke længere noget at gøre med »nedadgående« bevægelser; nu er det dets »raskhed«, dets »resoluthed«, som selekteres og tilføjes den visuelle scene.

Lad os nu vende tilbage til det sted, hvor det nedadgående tema høres første gang. Pointen er altså, at denne kæde af musikalske signifikanter bærer flere forskellige flydende signifiéer, og at nogle af dem selekteres af den umiddelbare kontekst (– i dette konkrete tilfælde er det billedet af den nedadgående Carmen på trappen, der styrer selekteringen, i andre tilfælde vil andre fremtrædende visuelle træk være styrende). Og fordi der foregår en sådan gensidig selektion og artikulation mellem de to signifikantkæder, bliver musikken ikke et blot og bart akkompagnement til billederne: I dét øjeblik den nedadgående bevægelse understreges på den dobbelte måde, påvirkes både de visuelle og de musikalske signifikanter. På den ene side påpeges det, at Carmens tilsynekomst *i billedet* ikke blot er en simpel udløsning af narrativ spænding; der sker nok noget nyt og anderledes, men det anderledes *specificeres* også: den raske nedadgående bevægelse understreges som et meget centralt træk, et træk der skiller Carmen fra denne Marlowe som langsomt er i færd med at bevæge sig fremad i det horisontale plan. To bevægelser fremstilles altså som vigtige, betydningsbærende modsætninger. På den anden side, og tilsvarende, markerer den musikalske sekvens klart nok en overgang fra vaghed til bestemthed, men også i dette tilfælde understreges en mere specificeret modsætning: indledningens dybe register og langsomme, tøvende rytme modstilles det nedadgående temas høje register og pointerede rytme.

Betydningsstrømmene løber således frem og tilbage mellem billede og musik, men også frem og tilbage indenfor hver af de to signifikantkæder. Man kunne sige, at indledningssekvensens betydninger forskydes frem langs signifikantkæderne, – at de midlertidigt fortættes i Carmen-sekvensen, – og at den fortætning, der produceres gennem den gensidige forankring af musik og billede, er en slags ladet felt, hvorfra der springer nye betydningsgnister, som både føjer betydning til de foregående segmenter og peger fremad.

Da butleren kommer tilbage og siger, at generalen er klar til at mod-

tage Marlowe, vender også musikken tilbage – til indledningens register; de dybe strygertoner høres igen. Og idet Marlowe genoptager sin fremadrettede, horisontale bevægelse og forlader hall'en, – idet han lukker det første narrative syntagma og åbner det nye, – føres den musikalske sekvens på tilsvarende måde til sin afslutning – blot for endnu engang at skuffe vores forventninger: den afsluttende akkord undgås endnu en gang, et nyt, åbent felt etableres, og musikken klinger ud – i dette nye syntagma kommer den til kort, for nu følger den fortællesekvens, hvor generalen giver Marlowe alle de nødvendige informationer om fortidens mysterier, alle de eksakte data om personer, handlinger, særlige menneskelige interesser osv. Og den egentlige historie kan begynde.

Marlowes lille sammenstød med Carmen sættes altså på en måde i parentes. Der er en *visuel parentes*, markeret ved de modsatrettede bevægelser: set retrospektivt fra generalens drivhus, repræsenterer Carmen en afvigelse fra den rette kurs; hun krydser helt bogstaveligt Marlowes vej; hendes bevægelse fører hende på kollisionskurs; hans bane brydes – men han river sig løs og genoptager heorisk sin bevægelse fremad, ind i historien. Og der er også *en musikalsk parentes*: de melodiske fraser, der høres under optrinnet er distinkt anderledes end den omgivende musik med hensyn til rytmik, instrumentation osv. Men netop fordi der i samspillet mellem billede og musik foretages en dobbelt fremhævelse bliver det tydeligt («synligt«, »hørligt«), at optrinnet ikke er en rigtig parentes, ikke en blot tilfældig, »betydningsløs« afvigelse fra den rette kurs. Ved hjælp af denne yderst effektive, visuelle og musikalske, understregning skilles optrinnet ud som noget helt specielt. Faktisk fortæller filmen her, på sin egen subtile måde, at det er Carmen, som er den virkelige, egentlige forhindring i denne fortælling. Men det tager halvanden time før dén pointe også siver ind hos Marlowe.

4.

Det er tid til at konkludere, og det kan gøres ganske kort: det meste er allerede sagt i analysen – for *The Big Sleep* er et godt, næsten overtydeligt, eksempel at bruge, hvis man vil demonstrere, hvordan musik, billede og fortælling kan spille sammen, – eller rettere hvordan de faktisk spillede sammen i en bestemt, historisk periode. I den korte sekvens vi har analyseret, finder man så at sige alle de typer af filmmusikalske funktioner, som opregnes i sekundærlitteraturen: mu-

sikken skaber »atmosfære«, understreger »emotioner«, mimer handlinger, – den forbinder og skiller osv. Hvis man fortsat vil bruge disse termer til beskrivelse af filmmusikalske funktioner, må man imidlertid – som det er fremgået – understrege, at de ikke (eller kun yderst sjældent) opstår ved at musikken så at sige selvstændigt, »udefra«, føjer betydninger eller konnotationer til billedet. Det gennemgående træk er, at musikken indgår i en temmelig kompleks interaktion med billede og tekst, at dens bidrag til den totale betydningsdannelse er et led i dét, vi har kaldt gensidig forankring: i kraft af de forskellige signifikantkæders blotte sammenføjning i ét syntagma, opstår der et ladet betydningsfelt, en *kontekst*, som sætter nogle forskydnings- og selektionsprocesser igang; blandt kædernes mange mulige, »flydende« signifiéer er der nogle, der fortættes, og resultatet bliver en understregning, en fremhævelse, at betydninger der er fælles for kæderne.

Der er et forhold, som ikke har stået særligt centralt i analysen, men som i det mindste bør nævnes her til slut: »Music can help build a sense of continuity in a film. [...] Music can provide the underpinning for the theatrical buildup of a scene and then round it off with a sense of finality«, skriver den amerikanske komponist *Aaron Copland* et sted.²⁶ I vores analyse har vi koncentreret os om at undersøge forankringsmekanismen i detaljer, men som det også er fremgået er en meget væsentlig del af de *konkrete* betydninger, der produceres via musikkens mellemkomst i en film som *The Big Sleep*, netop knyttet til forhold som *continuity*, sceneopbygning, overgange, afrunding og l. Hvilket ikke er så underligt: Musikkens narrative potentiale er, som tidligere nævnt, primært af formel karakter; dens »fortælling« handler især om retningsbestemte bevægelser, oprettelse af ubestemtheder og spændingsbuer, forvandlinger og udløsninger osv. Betragtet på denne måde – fra fortællingens position – dukker der et noget andet billede af musikken op end det, man normalt møder f.eks. i psykoanalytisk orienterede fremstillinger – hvor man sædvanligvis understreger musikkens primærproces-karakter, dens forbindelse med det ubevidste, det irrationelle, det emotive og affektive. Dette er ikke stedet til at diskutere gyldigheden af dette synspunkt. Vi vil blot, her på falderebet, konstatere, at den musik, vi møder i den klassiske spillefilm, snarere synes at være et sekundærproces-fænomen, et produkt af den vågne tanke, der bevidst organiserer omverdenen i stabile tids- og kausalsekvenser.²⁷

Noter

1. *Christian Metz*: »Le cinéma: langue ou langage?«, in *Communications* 4, 1964. Citeret efter *Essais sur la signification au cinéma*, Paris 1968, p. 53.
2. Et af de tidlige – og på længere sigt vigtigste – resultater af disse forsøg var fastsættelsen af »storsyntagmerne« (for nu at benytte Metz' langt senere term), dvs. de særlige forløbsorganiseringer, som fra stumfilmen og fremefter er blevet brugt til at fremstille basale rum- og tidsforhold, og som udgør den klassiske film-*fortællings* fundament, cf. *Chr. Metz*: »Problèmes de dénotation dans le film de fiction«, in *Essais ...*, op.cit. – I de gængse filmhistoriske fremstillinger knytter interessen sig imidlertid oftere til de forskellige sovjetiske montage-teorier fra begyndelsen af 20-erne, og her især til nogle eksperimenter foretaget af instruktøren *Kuleshov*, som monterede ét og samme billede ind i mange forskellige kontekster og dermed i praksis demonstrerede induktionsapparatets funktionsmåde: uanset hvad de givne billeders faktiske indhold er, og uanset hvor tilfældigt deres sammenføjning er kommet i stand, så produceres der *altid* en eller anden betydning – i kraft af selve sammenføjningen.
3. *Metz* op.cit. p. 54.
4. Et par tilfældigt valgte eksempler: *Lenins* politiske retorik (»kommunisme er rådsdemokrati og elektrificering«); *Freuds* forskellige beskrivelser af psykens funktionsmåde; *Benjamins* Baudelaire-studier.
5. *Metz*, op.cit. p. 54. Metz henter citatet i en fransk filmantologi; det stammer oprindeligt fra 1949-udgaven af *Der Film* (se note 6).
6. *Béla Bálažs*: *Der Film*, Wien 1976, p. 103. Bogen er en nyudgave af *Der Film*, Wien 1949, udgivet med afsnit fra *Der sichtbare Mensch*, Wien/Leipzig 1924, *Der Geist des Films*, Halle 1930, og *Filmkultura*, Budapest 1948.
7. *Wolfgang Iser*: *The Act of Reading*, Baltimore/London 1978, p. 111.
8. *Iser*, op.cit. p. 109.
9. *Iser*, *ibid.*
10. Det kan endda diskuteres, hvor stor forskellen egentlig er: Indenfor mange billedtraditioner er der implicit i værkerne anlagt en »læseretning«, og under alle omstændigheder har tilegnelsen altid proces-karakter, den er en *afsøgning*, uanset hvor hurtigt den foregår. Den egentlige forskel er snarere – hvad *Iser* da også antyder (op.cit. p. 109) – at værket faktisk hele tiden er til stede som et ydre objekt, en ydre helhed, at tilskueren, med andre ord, kan vende tilbage til faser i aflæsningen blot ved at bevæge blikket, uden at skulle hente den tidligere oplevelse frem fra erindringen.
11. Formuleringerne her skal læses som en generel, abstrakt beskrivelse af forholdene. En konkret analyse af billedmediernes og billedfiktionernes historiske udvikling ville fremdrage væsentlige nuancer, – først og fremmest nogle betydelige forskelle mellem den klassiske *filmfortælling* og moderne *tv-fiktioner*: I filmen har *billedkæden* en privilegeret status; det er – i den mørklagte biografsal – dén, der konstant holder tilskuerens perceptoriske apparat rettet mod det samlede betydningskompleks. Den lille tv-skærm i den mere eller mindre oplyste dagligstue har ikke samme dragende kraft, og indenfor kommercielle mediesystemer er der da også en tendens til, at *lydbåndet* tildeles en mere og mere central status: musikken og talen breder sig, og lydbåndet fyldes med effekter, signaler, der kan trække den uopmærksomme seer tilbage til skærmen og til det, det hele drejer sig om: reklamerne. En skitse over denne udvikling og analyser af en række eksempler på de lyd-teknikker, der anvendes i indenfor nutidigt kommercielt tv findes i *Rick Altman*: »Television/Sound«, in *Tania Modleski* (ed.): *Studies in Entertainment*, Bloomington and Indianapolis 1986.
12. *Roland Barthes*: »Rhétorique de l'image«, in *Communications* 4, 1964. Citeret efter den danske oversættelse, »Billedets retorik«, in *Bent Fausing og Peter Larsen* (red.): *Visuel Kommunikation*, bd. I, København, 1980.

13. Barthes, op.cit. p. 48.
14. Barthes, op.cit. p. 48.
15. Der kan i sammenhængen kun blive tale om en analogidannelse: I Hjelmslevs definition (*Louis Hjelmslev: Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*, København 1943, p. 106) forudsættes det, at det givne metasprogs beskrivelse af sit objektsprog er en *operation*, dvs. at den er i overensstemmelse med det såkaldte *empiriprincip*. Dette er faktisk Barthes' synspunkt, jfr. op.cit. p. 48, hvad der næppe er holdbart. – Barthes anvender iøvrigt begreberne metasprog og objektsprog første gang (og temmelig uklart) i efterskriftet til essaysamlingen *Mythologies*, Paris 1957. Senere gives det en mere ortodoks behandling i hans »Elements de sémiologie«, in *Communications* 4, 1964, pp. 131-132, samme nummer hvor også »Rhétorique de l'image« er trykt.
16. Barthes, op.cit. p. 50.
17. Man kan her tænke på generelle fænomener som »læseretning«, perspektiv, konventioner for fremstilling af lys- og skyggeforhold og af dimensioner og andre rumlige forhold osv., – men også på de mere specialiserede *ikonografiske* koder, hvor f.eks. de fremstillede figurers identitet fastlægges ved hjælp af forskellige attributter. For en nærmere diskussion af sådanne generelle og specifikke billedsproglige konventioner, se *Bent Fausing og Peter Larsen: Billeder – Analyse og Historie*, København 1982, især pp. 16-98.
18. Cf. A. J. Greimas: *Sémantique structurale*, Paris 1966 (dansk oversættelse: *Strukturel Semantik*, København 1974); A. J. Greimas og J. Courtés: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris 1979, pp. 197 ff. Også i Greimas' beskrivelse af semantiske strukturer i verbaltekster ligger der en forestilling om »flydende« signifiéer. Synspunktet er, at det givne ord (leksem) både indeholder en betydningskerne (en række »kernesemer«) og forskellige løserettede betydninger (»kontekstsemer«, eller »klassemer«), – og at når der etableres betydning i et større forløb (en sætning, en tekst), sker det ved at konteksten *selekterer* mellem de forskellige foreliggende kontekstsemer: I *Dictionnaire* defineres *isotopi* indenfor en syntagmatisk kæde som den »klassemerens iterativitet, der sikrer den udsagte diskurs' homogeneitet (p. 197)«, og *semantisk isotopi* betragtes som det fænomen, der »muliggør en ensartet læsning af diskursen (ibid.)«. Den følgende fremstilling af forholdet mellem musik og billede er i visse henseender en viderebearbejdning af dette synspunkt.
19. Cf. f.eks. Roy M. Prendergast: *Film Music. A Neglected Art*, New York/London 1977, specielt kapitlet »The Aesthetics of Film Music« – der viser sig at være nogle temmelig overfladiske kommentarer til den amerikanske komponist Aaron Coplands tilsvarende overfladiske betragtninger over filmmusikkens funktion. Bogen indeholder imidlertid også en væsentligt mere solid fremstilling af filmmusikkens historie.
20. Claude Bremond: »La logique des possibles narratifs«, in *Communications* 8, 1968, p. 62. Jeg har ved en tidligere lejlighed anvendt Bremonds definition som udgangspunkt for en diskussion af forholdet mellem musik, billede og narrativitet i de moderne rockvideoer, cf. Peter Larsen: »Hinsides fortællingen. Musikvideoer og moderne billedfiktion: Læsning, oplevelse«, in *Argos* 2, 1985.
21. I bemærkningerne om analyseniveauer hentydes der til de forskellige analysestrategier, der normalt samles under fællesbetegnelsen *narratologi*. Som eksempler på beskrivelser, der ligger tæt ved det antropomorfe overfladeniveau kan nævnes *Propps* eventyranalyser (og deres formalisering hos *Greimas*), mens f.eks. *Todorovs* Decameron-analyse, *Bremond's* arbejder omkring fortællingens elementarsekvenser, samt visse af *Greimas'* semantiske analyser repræsenterer (indbyrdes overordentligt forskellige forsøg) på at beskrive fortællingens dybde-niveauer. Cf. V. Propp: *The Morphology of the Folktale*, Bloomington, Indiana 1958; A. J. Greimas: *Sémantique Structurale*, Paris 1966, *Du Sens*, Paris 1970 og *Maupassant. La sémiotique du texte*, Paris 1976; T. Todorov: *Grammaire du Décaméron*, den Haag 1969; C. Bremond: *Logique du récit*, Paris 1973.

22. Ethvert stykke musik høres og giver musikalsk mening i forhold et bestemt idiom, et »musikalsk sprog« (karakteristisk for en given stil, en genre osv.). Når musikkens »narrative« periode her groft sættes fra barokken til senromantikken, skal det naturligvis tages med et gran salt – både før og efter vil man kunne finde eksempler på musik med narrativ struktur; hensigten har blot været at pege på, at i denne periode er kravet om musikalsk »udvikling«, om »gennemføring«, om retningsbestemt harmonisk og melodisk bevægelse gennem et ordnet tonemateriale, et væsentligt moment i de herskende »musikprog«. Det idealtypiske udtryk for dette narrative formkrav er naturligvis den klassiske sonatesats, der i samtiden (og stadigvæk i nutidige lærebøger) beskrives som var der tale om en udviklingsroman (: »hjemme/ude/hjemme«; »Tematisk *konflikt*«; »tonalt *drama*« osv.).
23. Cf. *Peter Larsen*: »Hinsides fortællingen«, se note 20.
24. For en nærmere beskrivelse af Steiners karriere, se *Prendergast*, op.cit., specielt p. 42-45.
25. Dette er for så vidt utypisk for Steiner, der slog igennem som filmkomponist med musikken til *John Fords The Informer* (1935), hvis karakteristiske træk netop var en helt wagnersk brug af *leitmotive*; som han selv udtrykker det: »every character should have a theme. [...] Music aids audiences in keeping characters straight in their minds.« Cf. *Prendergast*, op.cit. p. 42.
26. *Prendergast*, op.cit. pp. 209 og 210.
27. En første version af denne artikel har været præsenteret og diskuteret på et forskeruddannelsesseminar ved *Institutt for Musikkvitenskap*, Oslo Universitet, 21.-22. november 1987. – Det er tanken, på et senere tidspunkt, at supplere den foreliggende version med en analyse af musikbrugen i moderne tv-serier, bl.a. *Miami Vice*.