

underviseren over for et klassisk pædagogisk problem, nemlig at finde ud af hvorledes 'lærebog' og primærtetekster skal bruges sammen.

Kirsten Frandsen, lektor  
Institut for Informations- & Medievidenskab  
Århus Universitet

Ansa Lønstrup:  
*Stemmen og øret – studier i vokalitet  
og auditiv kultur.*  
Århus: Klim, 2004. 210 sider.

Tilbage i 1986 udgav Ansa Lønstrup bogen *Musik, film og filmoplevelse*, der kort introducerede til musik og filmanalyse og omsatte dette i en udfoldet og nær analyse af Bernardo Bertoluccis *Il Conformista* (1972, "Medløberen"). Bogen var inspirerende ved, at den på sine kun 99 sider gav et bud på en mere udfoldet analyse af musikken uden at løse grebet om selve filmen som fortælling og sammensat æstetisk oplevelse.

Lønstrups nye bog udgøres af hendes arbejde igennem de sidste godt 15 år med det auditive i den æstetiske kultur, særligt den syngende stemme i opera/performanceteater og musik i film og tv. Det er således ikke medielitteratur i vanlig og snæver forstand, men nok i en udvidet og egentlig forstand. Indledningsvis slår Lønstrup fast, at selvom den moderne æstetik og mediekultur er visuel, er den så sandelig også auditiv. Særligt har moderne lydteknologier og hverdagens musikfyldte rum gjort lyden svær at overhøre. Dette bliver blot ikke reflekteret i de aktuelt dominerende teorier om det æstetiske, der overvejende angår det visuelle. Hendes projekt er således at inspirere til at lytte reflekteret og give det auditive teoretisk ørenlyd.

Bogens første halvdel kredser om den syngende stemme. Kapitlet "Sonderinger i vokalitet som realt, virtuelt eller metaforisk rum" skitserer sangstemmens historie. Den beskrives i relation til henholdsvis stemmens kropslige kvalitet og dens volumen og rum. Dette understøttes analytisk, bl.a. ved en sammenligning af to nutidige stemmer, henholdsvis Tom Jones 'tyrenakke'-stemme og Nina Perssons anorektiske vokal, der optræder sammen i *The Cardigan's* "Burning Down the House". Desuden diskuteres Roland Barthes artikel om 'The grain of the Voice', hvori han – jf. Julia Kristeva – skelner mellem stemmens kulturbestemte betydninger (fæno-sang) og dens

individuel-kropslige særpræg, dens 'grain' (genosang). Lønstrup synes her at erklære sig enig med Barthes i, at sangstemmer, der har 'the grain', dvs. hvor man kan høre spyt, tunge og vokale særheder mere end store lunger og velartikuleret bel cantostil, fascinerer, fordi de overskrider kulturen ved ikke at betyde noget, men derimod "works for nothing", som Lønstrup formulerer det.

Kapitlet "Stemme og identitet" diskuterer kroppen i stemmen fra et sangpædagogisk perspektiv, og yderligere inddrages K.E. Løgstrups idé om musikken som et lukket "fiktivt rum", der ikke henviser til noget uden for sig selv. Mens synet ser noget 'derude', trækker lytningen verden ind i os. Der argumenteres for, at lytning hermed er et modstykke til såvel rationaliteten som kulturens trang til fastlagte betydninger. Så følger et mindre kapitel om "Stemme og stemmekvalitet" og en komparativ analyse af Aksel Schiøtz' og Lars H.U.G.'s stemmer i kapitlet "Dansk vokalitet", hvor hun fokuserer på de ikke-sproglige, men performative elementer i deres sangstil, herunder deres 'grain'.

Herefter følger tre kapitler, hvor performance-teatret Hotel Pro Formas forestillinger står centralt. Lønstrups pointe er, at deres stramme scenografiske udtryk giver plads til at lytte til deres musikalske omarbejdning af genrer og eksisterende værker. Her tømmes sang og instrumental musik for samlet betydning ved at isolere, udhæve og gentage bestemte elementer. Således består Hotel Pro Formas arbejde i præsentation frem for re-præsentation, en de-automatisering af referentialiteten med nærværet som effekt. Desuden inddrages teoretikere såsom Lacan, Barthes (igen), Poizat, Kittler, Wagner, Adorno, Frith m.fl., særligt i kapitlet "Breaking the Words". De synes samlet at blive brugt af Lønstrup til at argumentere for stemmen som emblematiske for det personligt-unikke og betydningsmæssigt ubestemte, heraf også stemmens særlige fascinationskraft.

Midtvejs i bogen rettes nu fokus imod film og siden tv, om end Lønstrups optagethed af de-automatiseringsgreb, særligt hos Hotel Pro Forma, går igen. Jean Jacques-Beineix' *Diva* fra 1981 udgør det første eksempel i kapitlet "Filmen om stemmen". *Diva* tematiserer eksplicit stemmens originalitet i sit plot og fungerer derfor som tematisk link mellem det vokale og det filmmusikalske fokus. *Divas* 'excentriske' stil og brug af klichéer suppleres af en leg med musikkens status. En gentagen effekt fremkommer, når det, som vi først hører som underlægningsmusik, viser sig at optræde som en del af fiktionens univers (en båndoptager,

en walkman). Omvendt bruges musikken også – som i musikvideoen – til at samle en ellers visuelt fragmenteret sekvens. Samtidig peges på, at reallydene i en række sekvenser musikaliseres som rytmiske indskud i musikdominerede sekvenser. Således handler *Diva* ikke bare om musik, men den *gør* det også med musik: den får os til at lytte.

I kapitlet “Filmen om øret” analyseres David Lynchs (og komponisten Angelo Badalamenti) *Blue Velvet*, særligt hans evne til at underliggøre sine filmuniverser. Samtidig med at musikken ofte optræder som en del af fiktionen, kommer den også på urovækkende vis til at fungere som underlægning og kommentar til filmens handlinger, som da hovedpersonen Jeffrey på et tidspunkt går ned ad trappen akkompagneret af underlægningsmusikken til en gyserfilm, som forældrene ser på tv. Yderligere peger Lønstrup på den på én gang dæmpede og påfaldende lydside, der fremstår mærkeligt konstrueret og ikke rigtig forankret i filmens umiddelbare virkelighed. Lyden peger ubestemt mod et andet rum eller en anden virkelighed bagved eller under den umiddelbart givne virkelighed.

Denne pointe udfoldes ligeledes grundigt og overbevisende i det efterfølgende kapitel, “Hvad gør musikken i *Twin Peaks*”, endnu engang med Lynch og Badalamenti som kreatører. Åbningsteamaets langsomhed, repetitive karakter og tonale stræben nedad åbner op for tv-serien som en også auditiv-musikalsk søgen indad. Det er netop agent Cooper og Audrey, som begge formår at lytte intuitivt, musikalsk og indadvendt drømmende, der nærmer sig det ubestemmelige kraftfelt, som seriens handling og dens sært dragende univers er gjort af. Musikken tvinger os til at lytte anderledes, og denne anderledes lytning udgør en stor del af seriens fascinationskraft. Det gælder både det egentlig musikalske og det på én gang lydligt tilbagetrukne og påfaldende konstruerede ved lydsiden. Afslutningsvis følger to korte kapitler: “Det musikalsk-poetiske fjernsyn” fremstår – trods interessante iagttagelser – noget spredt i sin argumentation for, at lytningen er blevet mere central i en lang række faktuelle tv-genrer, mens “Der skal to til en god forførelse” handler om musik og betydning.

Lønstrups stil er ofte personlig og engageret. Hun er præcis i de nære analyser af *Hotel Pro Forma* og af filmmusik, og hun er allerbedst i sin analyse af musikken til *Twin Peaks*. Hun beskriver det hørte med en kombination af formelle bestemmelser (toneart, harmonik m.m.) og mere semantiske størrelser (musikkens ‘rum’, bevægelse m.m.), ofte gennem en fin lydhørhed over for musikkens

klanglige elementer og dens *sound*, som på meget frugtbar vis overskrider den formalisme, som ellers ofte præger musikalske analyser. Disse afsnit vil forhåbentlig inspirere andre til mere lyttende film- og tv-analyser. Således er Lønstrup tro mod sit erklærede pædagogiske projekt: at få folk til at lytte reflekteret. For hun lytter ikke blot, men viser også at det kan betale sig, at der findes indsigter i lytningen.

Lønstrups bog er sammensat af artikler, der tidligere er udkommet i forskellige former. Det giver en lidt ujævn længde og tyngde i de enkelte kapitler. Der er en tematisk sammenhæng, men ikke altid en videnskabsmæssig progression, hvilket fører til en del gentagelser. F.eks. introduceres Roland Barthes artikel om “The Grain of the Voice” adskillige gange, hvilket også er tilfældet med K.E. Løgstrup (musikkens fiktive rum) og R. Wagner (om *Gesamtkunstwerk*). Mens de nære og gennemførte analyser virker ganske overbevisende, er jeg mere i tvivl om en række af bogens generelle påstande. F.eks. hævdes det med Barthes, at stemmens ‘grain’ overskrider kulturens meningsorden. Men samtidig bruges han på en ikke helt klar måde som afsæt til at analysere relationen mellem national sprogtone og sangstil i kapitlet om ‘dansk vokalitet’ og til andre steder at fremlytte ‘kroppe’, der i høj grad er kulturelt meningsbesatte (f.eks. ‘den anorektiske’).

Det er dog på den egentlige kulturdiagnoses niveau, at jeg et par steder må erklære mig uenig, som når Lønstrup med afsæt i Hanne Tofte Jespersen hævder følgende: “Den store og voksende interesse for sangstemmen vil jeg opfatte som en del af denne sanselighedens og sansningens genkomst efter århundreder med rationalitetens og intellektets samfundsmæssige dominans” (side 27). For det første ved jeg ikke, om interessen *aktuelt* er stigende. Særligt radioen har i det 20. århundrede gjort sit til, at såvel de talende som de syngende stemmer er blevet omgærdet med stor interesse. For det andet finder jeg det urimeligt at sammenfatte de foregående århundreder på en så simpel måde, og derved forsvinder påstandens præmis. Lønstrup kan derimod have ret i, at det lydlige er blevet mere pågående som æstetisk faktor i mediekulturen, og at det kalder – eller direkte råber – på at blive reflekteret i lige så høj grad, som det visuelle er blevet det.

Samlet set er bogen derfor inspirerende og ofte instruktiv, særligt i den svære kunst at beskrive musik og stemmer som både klang og betydning samt i de næranalyser, der fremhæver æstetiske de-automatiseringsgreb. Endvidere gør den det klart, at

medieforskningen i noget nær pinlig grad mangler øre for, at flertallet af alle medier også er auditive.

*Birger Langkjær, lektor  
Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab  
Københavns Universitet*

Johannes Riis:

*Spillelets kunst – Følelser i film.*

København: Museum Tusulanums Forlag,  
2003. 264 sider. 248 kroner.

Den er altså ikke let at få greb om, denne reviderede prisopgave fra 1997 af Johannes Riis, nu lektor på Film- og Medievidenskab ved Københavns Universitet. Jo, overfladisk set er der ingen problemer. Johannes Riis' bog fortjener at blive læst fordi han her henleder opmærksomheden på et felt som oplagt har været underbelyst siden beskæftigelsen med film blev videnskabeliggjort, nemlig skuespillernes bidrag til den fortællende helhed i en fiktionsfilm.

Da filmvidenskaben blev til som universitetsfag i løbet af 1960'erne og 1970'erne, følte det vigtigt at trække grænserne op både til teatervidenskaben og til det dannede publikums og anmeldernes måde at se film på. Dermed forsvandt den tidligere interesse for skuespilleren ud til fordel for instruktøren og for hvad vi forstod som det specifikt filmiske: klipning, billedkomposition, kamerabevægelser. Og selv om filmteoretiske og filmanalytiske paradigmer har vekslet en del siden, har denne filmvidenskabelige grundholdning vist stort set holdt sig uændret. Men selvfølgelig er skuespillerne ikke bare marionetter i hænderne på instruktøren, og det er flot at Johannes Riis får mindet os alle om det, og til dels vist os hvordan vi kan tale om skuespillernes indsats.

Det er imidlertid ikke alle dele af skuespillet Johannes Riis interesserer sig for, men specielt spørgsmålet om hvordan skuespillerne får kommunikeret deres figurers følelser til os. Nu er der ret forskellige opfattelser af hvad følelser og følelsesudtryk er for noget, og her trækker Johannes Riis først og fremmest på den hollandske psykolog Nico Frijda og hans bog *The Emotions* fra 1986, men også, dog mere kritisk, på den amerikanske filmforsker og filosof Noël Carroll.

For Frijda er følelser (ifølge Riis) ikke bare indre fornemmelser, men en form for tænkning, en reakti-

on på omgivelserne, en handlingsintention (om flugt eller forsvar eller lignende – eller måske opgivelse, ikke-handlen), og følelsernes udtryk i ansigt og krop skal ikke forstås som tegn til omgivelserne om hvordan man altså føler, men er blot en bivirkning af handlingsintentionen. Carroll får netop kritik for at opfatte følelsesudtryk som kommunikationsmiddel, men han er på linje med Frijda når det gælder opfattelsen af følelser som bestemt af omgivelserne, og mens Frijda stort set ikke har haft noget at sige om film, bruger Carroll denne tænkning i forbindelse med en diskussion af filmfortælling: I krydsklipningen mellem et ansigt og en genstand som personen ser på, giver ansigtsudtrykket os tilskuere indtryk af en bestemt slags følelse (f.eks. frygt) hos figuren, hvorved vi kommer til at se på genstanden på en særlig måde, og dermed præciseres også hvilken særlig variant af følelsen der er tale om i dette tilfælde (frygt for at blive skudt, f.eks. hvis den fangne betragter sin vogters våben).

Johannes Riis følger den slags betragtninger op fra sit eget kognitivt-økologiske grundsynspunkt (med påvirkning fra Torben Kragh Grodal) og har følgelig semiotikken som sin systematiske hovedfjende. Han insisterer således på at det vi gør som tilskuere, ikke er "aflæsning" eller "tolkning" af nogen form for sproglignende "tegn" – f.eks. et bestemt ansigtsudtryk som tegn for en bestemt følelse takket være en slags koder (og denne sidste opfattelse har jeg selv for 30 år siden gjort mig til talsmand for, bliver jeg mindet om her hos Riis). Vi forstår umiddelbart hvilke følelser der behersker skikkelserne i filmen, hævder han, fordi vi spontant "trækker information ud" af det vi ser, på samme måde som vores perceptionsapparat trækker information ud af vores vante omgivelser og specielt af vores medmenneskers gøren og laden (side 105-109).

Dette teoretiske grundlag bruger Johannes Riis så i et stort kapitel hvor han analyserer skildringer af følelser i Bille Augusts *Pelle Erobreren*, et velvalgt eksempel fordi man her jo finder eksempler både på hvad en stor karakterskuespiller som Max von Sydow kan udtrykke, og på hvordan en instruktør kan udnytte en utrænnet skuespiller som Pelle Hvenegård (i rollen som Pelle). Videre har Johannes Riis nogle kapitler hvor han diskuterer hvad henholdsvis realistisk og ikke-realistisk spillestil er – og hvad stil overhovedet er. Endelig runder han af med hvad han kalder "Forslag til analyse af spillet – 32 spørgsmål".

Og det er vel alt sammen fint nok, så hvad er problemet med at få greb om bogen? Jo, fint og til dels øjenåbnende er det, især nogle af de konkrete