

## Multimodal emergens via musik – Eksemplificeret ved en reklamefilm og en dokumentarfilm

Anders Bonde

MedieKultur 2010, 48, 61-80

Published by SMID | Society of Media researchers In Denmark | [www.smid.dk](http://www.smid.dk)

The online version of this text can be found open access at [www.mediekultur.dk](http://www.mediekultur.dk)

*I denne artikel præsenteres og argumenteres for en værkanalytisk indfaldsvinkel i forhold til det at undersøge multimodal betydningsdannelse i audiovisuelle medieprodukter såsom reklamefilm og dokumentarfilm, hvor flere forskellige modaliteter eller semiotiske ressourcer samvirker. Som teoretisk ramme anvendes det videnskabsfilosofisk forankrede emergensbegreb, der trods dets primært naturvidenskabelige anknytning med fordel kan appliceres på perceptuelt-æstetiske fænomener, i forhold til hvilke der anlægges en hermeneutisk tilgang. Med udgangspunkt i en interesse for navnlig musikkens ekspressive og semantiske potentiale i forhold til det multimodale betydningshele diskuteres en række centrale forskningsbidrag på området og deres stilling i forhold til en forståelsesramme, der tager afsæt i emergensbegrebets definatoriske kriterier. På denne baggrund foretages analytiske nærstudier af tre forskellige audiovisuelle sekvenser, hvori samme musikalske komposition indgår, men hvor dens arrangering i forhold til de øvrige modaliteter varierer betragteligt.*

### Betydningsdannelse i audiovisuelle medieprodukter

Fra omkring årtusindeskiftet og navnlig siden publiceringen af bogen *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication* (Kress & van Leeuwen, 2001), har betegnelsen 'multimodalitet' stået højt på dagsordenen inden for specialiserede viden-

skabsdiscipliner såsom socialemiotik og diskursanalyse, der med udgangspunkt i Michael Hallidays systemfunktionalistiske lingvistik (Halliday, 1978, 1985) fokuserer på tale- og kropssproget som en strategisk betydningsgenererende ressource (Constantinou, 2005, p. 602). Men interessen for multimodale udtryksformer eller 'multimedier' (digitalt medierede eller ej) er både tidligere og bredere humanvidenskabeligt rodfæstet i bl.a. film- og medievidenskab, kommunikation, psykologi, sprog, kultur- og litteraturstudier samt musikvidenskab. I forbindelse med sidstnævnte repræsenterer Nicholas Cooks bog *Analysing Musical Multimedia* (Cook, 1998) – med en række nærstudier af fire reklamefilm, en musikvideo, en tegnefilm samt en spillefilm – et centralt og originalt bidrag til forståelsen af, hvorledes musik kan danne betydning i samspil med billeder og sprog. Som det indledningsvis anføres i bogen (ibid., v), omfatter betegnelsen 'musikalske multimedier' en række forskellige audiovisuelle og digitale genrer og produkttyper, herunder musikvideoer, film, tv-reklamer og cd-rom'er, hvor musik indtager en større eller mindre rolle,<sup>1</sup> men også mere traditionelle musikrelaterede genrer, f.eks. sange med klaverledsagelse, operaer og balletter, der ikke (eller ikke nødvendigvis) medieres digitalt, falder ind under betegnelsen (ibid.).

At musiks betydning i multimedier netop må forstås som udspringende af et *samspil* mellem forskellige udtrykssystemer (verbale og nonverbale, visuelle og auditive), er en af bogens helt fundamentale pointer, og således anlægger den et perspektiv, der er i overensstemmelse med senere forskningsbidrag på området, der forsøger at begribe multimodal betydningsdannelse som et interaktions- og synteseforhold mellem en række kontekstuelle og kontekstuelle elementer og faktorer (se f.eks. Hull & Nelson, 2005; Langkjær, 2006; Graa-kjær, 2008).<sup>2</sup> En grundlæggende forståelsesramme for de nævnte bidrag er, at betydning ikke er noget, der *er* (dvs. givet på forhånd i det audiovisuelle materiale som summen af ekspressive og semantiske potentialer repræsenteret i de enkelte modaliteter), men noget der *opstår* eller *konstrueres* via kognitiv bearbejdning af sanseindtrykket, dvs. det perciperede samspil mellem forskellige udtrykssystemer på den ene side og tidligere erfaret almen og specifik viden på den anden (Langkjær, 2006, p. 20-21). På denne baggrund bliver det meningsfuldt at operere med multimodalitet som et *emergent* betydningsfænomen, hvor det syntetiserede 'hele' er mere og andet end de konstituerende modaliteter tilsammen, eller som det formuleres af Hull & Nelson (2005): "[A] multimodal text can create a different system of signification, one that transcends the collective contribution of its constituent parts. More simply put, multimodality can afford, not just a new way to make meaning, but a different kind of meaning" (ibid., p. 225).

Hermed indkredser jeg nærværende artikels problemstilling: Det er almindeligt anerkendt og ligeledes eftervist i eksperimentelle receptionsstudier af film og tv-reklamer,<sup>3</sup> at *musik* har stor indvirkning på, hvorledes det multimodale betydningshele opfattes, og hvilken udsigelseskraft det rummer. Hertil knytter sig imidlertid en række overordnede spørgsmål, hvis svar næppe er entydige. For det første: Hvilke faktuelle elementer i musikken "indgår i en opmærksomhedsstrukturering" (Langkjær, 2006, p. 22), hvormed de kan siges at udgøre et ekspressivt eller semantisk potentiale i den kontekstuelle sammenhæng, og hvordan har disse

elementer nærmere bestemt indflydelse på konstrueringen og medieringen af multimodal emergens? Og for det andet: Hvorvidt er det muligt ud fra en idiografisk og hermeneutisk funderet erkendelsesinteresse at klarlægge, hvilke nødvendige og tilstrækkelige betingelser der skal være opfyldt, før der potentielt kan være tale om et *emergent* betydningsfænomen?

Det sidste udgør i sig selv en kompleks problemstilling, som jeg imidlertid vil kaste lys over i form af tre nærstudier, hvor jeg vil redegøre for, hvorledes organiseringen af samspillet mellem visuelle, verbale og auditive (herunder musikalske) udtryk potentialiserer emergent betydningsdannelse. De tre studieobjekter er repræsenteret ved en svensk produceret reklamefilm for SkandiaBanken med titlen *Killarna* ('Drengene'), som er eftersynkroniseret på dansk og vist første gang på TV 2 i november 2001,<sup>4</sup> samt to scener fra Christoffer Guldbrandsens danske dokumentarfilm *Fogh bag facaden* (2003), der omhandler Danmarks tidligere statsminister Anders Fogh Rasmussens håndtering af EU-formandskabet, herunder forhandlingerne med ti nye ansøgerlande. De to valgte scener, som indtræffer i tidsrummene 6:53-7:43 og 11:21-11:54, omtales i det følgende som henholdsvis 'elevatorscenen' og 'stabsmødescenen'. Såvel reklamefilmen som de to scener i dokumentarfilmen indeholder materiale fra én og samme musikalske komposition, nemlig første del af Sjostakovitjs "Vals nr. 2", hvilket gør filmsekvenserne interessante at sammenligne – ikke mindst, fordi valsens strukturelle udformning og stilistiske udtryk i sig selv konstituerer et semantisk potentiale, der i alle tre tilfælde udnyttes aktivt i relation til sekvensernes visuelle og verbale udsigelse. Inden jeg kommer nærmere ind herpå, vil jeg dog vende tilbage til førnævnte spørgsmål vedrørende musikkens faktuelle elementer (dvs. de strukturelle bestanddele) og deres potentiale til at 'gøre opmærksom på noget' inden for den kontekstuelle sammenhæng: Hvad er det da ved musik i almindelighed, der kan påvirke den multimodale og emergente betydningsdannelse, og hvordan kan dette foregå?

## Musikkens betydningspotentiale

Ovenstående 'hvad'- og 'hvordan'-spørgsmål berører et velkendt musikfilosofisk skisma med rødder tilbage til forrige århundredeskiftes debat mellem hovedsageligt to positioner: på den ene side Hanslick (1854) og hans 'autonomi-æstetiske' opfattelse af musik som "tönend bewegte Formen" (ibid., p. 32), og på den anden side en 'musikalsk hermeneutik' repræsenteret ved Kretzschmar (1902) – også identificeret som en 'heteronomi-æstetik' (Nielsen, 1992, p. 66) med fokus på musikalsk betydningsdannelse i samspillet mellem musik og samfund. De to positioner er ikke, som det ellers ofte udlægges, kontradiktoriske hvad angår spørgsmålet om, hvorvidt musik kan afstedkomme følelser og heraf generere betydning hos tilhøreren; blot repræsenterer de forskellige erkendelsesinteresser i relation til musikalske fænomener (Cook, 1998, p. 87-88), der hver især også bidrager med væsentlige indsigter i forbindelse med analyse af audiovisuelle medieprodukter. Således er det i nærværende artikel en grundlæggende forståelsesforudsætning, at musik ikke i sig selv har et specifikt betydningsindhold, men da musik i praksis netop *aldrig står alene* (ibid., p. 91), dvs. altid er

indlejret i en bestemt sociokulturel, diskursiv og situationel kontekst foruden – hvad der navnlig er tilfældet i audiovisuelle medieprodukter – en multimodal kontekst (svarende til 'kotekst'), bliver det meningsfuldt at anskue musik som ikke blot et ekspressivt virkemiddel, men også et semantisk ressourcepotentiale.

Jeg anvender her som tidligere betegnelsen 'potentiale' i overensstemmelse med Cook (1998, p. 96) og van Leeuwen (1999, p. 9-10) for netop at understrege, at en musikalsk *semantik* med basis i musikkens formale strukturer såvel som en musikalsk *pragmatik*, der medtænker relationen mellem afsender, tekst og modtager, rettelig må forstås som en række *mulighedsbetingelser for betydningsdannelser*, der nok har indflydelse på, men ikke må forveksles med *kontekstuelt betinget betydningsrealisering*. Et og samme musikstykke er med andre ord potentielt genstand for mange forskelligartede betydningsdannelser, der hver især afhænger af, *hvem* der lytter, samt i *hvilken kontekst* der lyttes, og i den forstand er det forståeligt, når van Leeuwen (ibid.) betoner, at kontekstens væsentlighed vanskeligt kan overdrives i analysen af lyd og herunder musik. Dermed ikke være sagt, at kontekst er *alt*; betydningspotentialer må gå forud for betydningsrealisering, og således må den 'tekstnære' fokus i analysen af audiovisuelle medieprodukter (og i nærværende artikel specifikt kortlægningen af musikken i *relation* til de øvrige udtrykssystemer) forblive det essentielle grundlag.

Langkjær (op.cit.) peger i den henseende på to overordnede 'opmærksomhedsstrukturerende' forhold ved selve musikken, der kan være anledning til bestemte betydningsdannelser: musikkens *gestiske kvaliteter* og dens *diskursivt og sociokulturelt betingede referentialitet*. Begge forhold afhænger som udgangspunkt af musikkens 'materialitet' (udformning og struktur), men hvor det første vedrører, hvorledes organiseringen af de strukturelle elementer og i det hele taget de "mere alment lydige udtrykskvaliteter" kan skabe "et formelt match med visuelle elementer eller dialogen" (ibid.), hvormed den multimodale betydningsdannelse påvirkes i en bestemt retning, indbefatter det andet, at visse strukturelle elementer kan opfattes som betegnende *i sig selv* – enten som følge af et bestemt stilistisk, genremæssigt eller (musik)kulturelt tilhørsforhold, eller mere konkret i form af intertekstuelle referencer til tidligere etablerede forbindelser mellem musik/lyd på den ene side og visuelle og verbale udtryk på den anden. Det er sidstnævnte forhold, som har optaget Kretzschmar (op.cit.) i hans bestræbelser på at revitalisere 1700-tallets rationalistiske 'affekt lære', og som i nyere tid er blevet videreudviklet af bl.a. Tarasti (1987), Karbušický (1987), Monelle (1991), Tagg (1992), Martinez (1996) og Kühl (2007), der alle i større eller mindre grad har ladet sig inspirere af Peirces tresidede tegnbegreb (ikon, indeks og symbol) som overordnet teoretisk udgangspunkt for at begribe musik som et udtrykssystem med et betegnende indhold. Som det vil fremgå senere, er såvel valsens gestiske kvaliteter som dens referentialitet i spil i den fremanalyserede multimodale og emergente betydningsdannelse.

Jeg har i ovenstående diskussion bevidst undgået at skrive, at musik og andre udtrykssystemer 'bidrager' til multimodal emergens, da emergens som nævnt ikke er at forstå som et *additivt*, men derimod et *transcendent* fænomen (Hull & Nelson, op.cit.), hvor det syntetiserede betydningshele overskrider, hvad man kunne betegne som den 'akkumulerede

sum' af flere individuelle modaliteters betydningsinput (f.eks. billeder + musik + tale). At musiks betydningspotentiale i audiovisuelle medieprodukter ikke blot er betinget af musikken i sig selv (herunder dens gestik og syntaks samt evt. referentialitet), men også af det syntetiserede betydningshele med dets samvirkende udtrykssystemer, er et klart udtryk for en emergent egenskab. I næste afsnit vil jeg knytte nærmere an til dette aspekt samt andre kendetegn for emergente fænomener, hvilke jeg siden applicerer på multimodal betydningsdannelse i audiovisuelle medieprodukter. Foreløbig skal jeg blot anføre, at emergensens transcendent natur har væsentlige epistemologiske implikationer, der ikke altid helt modsvarer i den terminologi, som anvendes inden for film- og reklamemusikforskningen. Et centralt problem i den forbindelse er, at musikken ofte opfattes som en slags 'ledsageelement' uden for diegesen, der så bliver afgørende for den (i diegesen) audiovisuelt realiserede betydning, og dette kan meget let føre til analyser, hvor musikken *a priori* behandles som en 'betydningsautonom' størrelse (Graakjær, 2008, p. 217). Eksempelvis anvender Chion (1994) begrebet "added value", herunder "empathetic music" og "anempathetic music" (ibid., p. 8), hvormed han henviser til, at musik enten kan understrege det visuelt fremstillede eller modsat forholde sig indifferent til samme, men altså under alle omstændigheder tilføje en *merværdi* i forhold til det set:

By *added value* I mean the expressive and informative value with which a sound enriches a given image so as to create the definite impression, in the immediate or remembered experience one has of it, that this information or expression 'naturally' comes from what is seen, and is already contained in the image itself. Added value is what gives the (eminently incorrect) impression that sound is unnecessary, that sound merely duplicates a meaning which in reality it brings about, either all on its own or by discrepancies between it and the image. (ibid., p. 5)<sup>5</sup>

Nok kan det ikke nægtes, at musikken vil "tilføje den samlede oplevelse et noget" (Langkjær, op.cit.), idet der uden musikkens tilstedeværelse selvsagt er tale om et andet produkt og dermed en anden oplevelse, men det er væsentligt her at understrege, at det omvendte i lige så høj grad må være gældende (at den samlede oplevelse tilføjer musikken et 'noget'), og at det så at sige er kombinationen af disse to samtidige og gensidigt påvirkende processer, som danner basis for multimodal og emergent betydningsdannelse. Sagt på en anden måde betegner 'added value' kun én side af sagen og repræsenterer dermed ikke umiddelbart noget velegnet forståelsesredskab til at identificere multimodal emergens.

## Emergensbegrebet og dets applicering på multimodale medieprodukter

Grundidéen bag emergensfænomenet kan spores helt tilbage til Galen (129-ca. 200) og dennes beskrivelse af helheders egenskaber i forhold til de konstituerende delelementer (Caston, 1997, p. 352), men det er først i anden halvdel af det nittende århundrede, at idéen egentlig vitaliseres inden for videnskabsfilosofien, bl.a. i kraft af Mill (1843/2009), der

almindeligvis regnes som den første, der formulerede en videnskabelig teori inden for dette område:

All organised bodies are composed of parts, similar to those composing inorganic nature, and which have even themselves existed in an inorganic state; but the phenomena of life, which result from the juxtaposition of those parts in a certain manner, bear no analogy to any of the effects which would be produced by the action of the component substances considered as mere physical agents. To whatever degree we might imagine our knowledge of the properties of the several ingredients of a living body to be extended and perfected, it is certain that no mere summing up of the separate actions of those elements will ever amount to the action of the living body itself. (Ibid., p. 266).

Det er imidlertid gennem Lewes (1875), at ordet 'emergens' betones (Clayton, 2006, p. 4), idet 'emergenter' stilles over for 'resultanter' (Morgan, 1923, p. 1f). Hvor resultanter er at forstå som effekter eller lovmæssigheder, der i en eller anden forstand kan udtrykkes matematisk og dermed forudsiges i kraft af viden om de konstituerende delelementers egenskaber, er emergenter modsat *ikke* kalkulerbare og forudsigelige ud fra sådanne egenskaber. Af denne *negative* definition af emergens følger nærmest per automatik to andre indbyrdes forbundne (og ligeledes negativt definatoriske) kriterier: at emergenter må opvise egenskaber eller effekter, der ikke kan begrundes i delelementernes individuelle egenskaber ('nyhedskriteriet'), og at de ej heller lader sig reducere til summen af disse egenskaber ('irreducibilitetskriteriet'). Endvidere kan man umiddelbart ræsonnere, at ovenstående emergensbegreb er *epistemologisk* forankret; dvs. rent definatorisk er det til hver en tid betinget af forskningens status, idet fænomener, der i dag opfattes som emergente, principielt kan afsløres som resultanter i fremtiden som følge af videnskabelige landvindinger. Dette er vel nok en af de væsentligste indvendinger mod emergensbegrebets brugbarhed, og kritikere har således karakteriseret emergens som en ny form for 'vitalisme' (Kim, 1999, p. 4) centreret om noget, der allerhøjest kan betegnes som et 'epifænomen' uden kausal eller forklaringsmæssig betydning (Corning, 2005, p. 127). Ikke desto mindre har fortalere vedholdende stået fast på, at emergens vitterlig kan begribes i *ontologisk* forstand, og de har i de senere år kunnet 'vejre morgenluft' i takt med, at begrebet er blevet gangbart som forklarings- og forståelsesmodel inden for fysik, biologi og psykologi, foruden tværdisciplinære felter såsom kognitionsvidenskab, kunstigt liv samt studier af ikke-lineære dynamiske systemer (Emmeche et al., 1997, p. 83-84).

Sideløbende har emergensfænomenet (eller beslægtede fænomener såsom interferens og sanseillusioner) i de sidste 50 år spillet en fremtrædende rolle som filosofisk tankegodt og inspirationsgrundlag inden for kunsten; dels hos fremtrædende avantgardekomponister siden 60'erne, heriblandt György Ligeti, Per Nørgård og Steve Reich, der hver især har eksperimenteret med 'psykoakustiske biprodukter' af forskellig art (Bonde, 2002), og dels inden for 60'ernes og 70'ernes koncept- og systemkunst (Qvortrup, 2000) foruden nutidens digitale installations- og netkunst (Breinbjerg, 2005) samt eksperimentelt multimedietheater



eksemplificeret ved Hotel Pro Formas forestillinger (Qvortrup, 2003). Emergensbegrebets anknævnelse til *multimodal betydningsdannelse* er derimod mindre påagtet med blot ganske få forskningsbidrag, herunder Cook (1998), Hull & Nelson (2005) og Graakjær (2008). Dette er for så vidt ikke underligt ud fra den betragtning, at kriteriet vedrørende *uforudsigelighed*, som det eksempelvis fremstilles af Morgan (op.cit.), peger på et kausalitetsaspekt, der godt kan virke fremmed i relation til dette at begribe et interaktionsforhold mellem samvirkende udtrykssystemer i audiovisuelle medieprodukter. Det er imidlertid væsentligt at præcisere, at emergensbegrebets uforudsigelighedskriterium er af *deduktiv* (eller teoretisk) karakter, da det rent principielt ikke er muligt at forudsige helheder alene ud fra 'startbetingelserne' (dvs. de konstituerende delelementers individuelle egenskaber), skønt selv samme helheder muligvis kan *induceres* erfaringsmæssigt (Kim, 1999, p. 8-9). Et tilsvarende deduktivt princip kan relativt 'gnidningsfrit' overføres til *betydningsanalyse*, hvor det i givet fald drejer sig om at kortlægge 'startbetingelserne' inden for de enkelte udtrykssystemer (herunder musikkens gestik og evt. referentialitet) og sammenholde disse med den multimodale betydningsdannelse for herigennem at vurdere, hvorvidt ovennævnte tre kriterier vedrørende (deduktiv) uforudsigelighed, nyhed og irreducibilitet opfyldes. Blot er det værd lige at huske på, at der med multimodal emergens er tale om et sans- og opfattelsesfænomen, der som sådan må identificeres som et *epistemologisk* (og ikke ontologisk) anliggende; dvs. det syntetiserede betydningshele emergerer ikke i fysisk forstand, men opstår kognitivt.<sup>6</sup> Dog volder emergensbegrebets negative definitionsform visse problemer, som det eksempelvis formuleres af Kim (2006): "It tells us what emergence is not, but it is silent on what it is" (ibid., p. 201). Men det væsentlige i en kvalitativ analytisk og diskuterende tilgang, hvad nærværende artikel som bekendt repræsenterer, må vel netop være at få påvist det emergente fænomen og således få beskrevet, hvad det *er*; dvs. hvordan emergensens (og i dette tilfælde den multimodale emergens') transcenderende virkning fremtræder.

Dermed lægges i princippet op til en analytisk fremgangsmåde præget af *business as usual* (Clayton, 2006, p. 1), hvor undersøgelsesobjektets konstituerende delelementer samt deres *relationer* til hinanden og til helheden kortlægges. Dette skal også være gældende i nærværende artikel, men med i betragtningen tages tidligere nævnte forhold: at i et emergent betydningshele påvirkes de kontekstuelle elementer på en måde, hvorved de opfører sig anderledes, end hvis de står uden for den pågældende sammenhæng eller indgår i andre sammenhænge. Netop dette forhold, som også udtrykkes ved begrebet 'downward causation' (nedadrettet kausalitet eller 'top down-kausalitet'), kan betragtes som et af emergensfænomenets væsentligste særtræk og udgør hermed et *fjerde* definitorisk kriterium. Der er nærmere bestemt tale om en slags omvendt kausalitetsforståelse, som på en gang understøtter og supplerer de tre øvrige kriterier. I og med emergens på den ene side opstår i kraft af delelementernes indbyrdes interaktion, men på den anden side også øver indflydelse på deres individuelle egenskaber, bliver det klart, at helheden ikke bare er *andet og mere, irreducibel* samt *uforudsigelig* i forhold til de enkelte dele isoleret betragtet; den kan ej heller bestemmes ved blot at undersøge, hvorledes delene samvirker og interagerer, da

et sådant perspektiv alene svarer til 'upward causation'. Helheden og delene er med andre ord gensidigt afhængige: "The whole is to some degree constrained by the parts (upward causation), but at the same time the parts are to some degree constrained by the whole (downward causation)" (Heylighen, 1995).

Det står foreløbigt åbent, hvordan dette modsatrettede forhold mere konkret kan begribes i relation til multimodal betydningsdannelse, og hvorledes det kan påvises i analyser af audiovisuelle medieprodukter. Det vil naturligvis variere fra eksempel til eksempel, hvor meget de konstituerende udtrykssystemer påvirker det multimodale betydningshele, og hvor meget det multimodale betydningshele omvendt påvirker de konstituerende udtrykssystemer, hvilket netop skal vise sig i næste afsnits analytiske nærstudier. Spørgsmålet er imidlertid, om et enkelt udtrykssystems indflydelse kan være så gennemgribende, at dets semantiske potentiale eller indhold også overvejende kendetegner helheden. Hvis man f.eks. tænker sig, at en given audiovisuel sekvens indeholder et fremtrædende musikalsk-stilistisk kendetegn, eller mere direkte en intertekstuel reference i form af et citat fra et populært musikstykke, bliver dette potentielt bestemmende for den multimodale betydningsdannelse i den pågældende sekvens. I så fald kan man sige, at eftersom den samlede effekt til en vis grad kan deduceres ud fra blot det ene af delementerne, er det multimodale betydningshele ikke fuldt ud transcenderende. At dette skulle betyde, at der således er tale om en *resultant* og ikke en emergent, vil jeg imidlertid ikke hævde, al den stund multimodal betydningsdannelse er et kognitivt anliggende, hvor det audiovisuelle udtryk kan forstås som et *selvorganiserende* system af tegn, hvis kombination nødvendigvis må anskues som samvirkende og interagerende, uanset hvordan tegnene forholder sig til hinanden. Som det netop anføres af Cook (1998): "aligned media are always perceived as interacting with one another" (ibid., p. 106). Dette foranlediger naturligt et helhedsudtryk, der er andet og mere end de enkelte dele tilsammen.<sup>7</sup> Hermed er to ud af de i alt fire kriterier opfyldt: nemlig nyheds- og irreducibilitetskriteriet, men altså ikke uforudsigelighedskriteriet samt kriteriet vedrørende nedadrettet kausalitet.

Af ovenstående kan udledes en overordnet distinktion mellem to typer af emergens, som kan overføres til multimodal betydningsdannelse i audiovisuelle medieprodukter. Hvor der for et emergent betydningsfænomen i enhver henseende må være tale om *nye* kohærente strukturer, mønstre eller egenskaber som følge af en selvorganiseringsproces i komplekse systemer (Goldstein, 1999, p. 49), kan disse strukturer, mønstre og egenskaber beskrives som enten

- 1) irreducible (i forhold til summen af delementer), eller
- 2) irreducible, uforudsigelige (ikke deducerbare) og omvendt kausale.<sup>8</sup>

I nærstudierne af reklamefilmen samt 'elevatorscenen' og 'stabsmødescenen' fra dokumentarfilmen er målet at eksemplificere, hvorledes det multimodale samspil potentialiserer en række 'kraftfulde' udsigelser (Hull & Nelson, 2005), der således i en eller anden forstand kan betegnes som emergente (jf. ovenstående to typer), og jeg vil i den forbindelse anlægge et



analytisk perspektiv med særlig fokus på det musikalske valsetema, hvis gestiske kvaliteter samt associative potentiale jeg forinden vil redegøre for.

## Valsens struktur og betydningspotentiale

Som tidligere nævnt indgår Sjostakovitjs valsetema i alle tre filmsekvenser, hvor det udgør et væsentligt betydningspotentiale. Baggrunden for dette potentiale skal ikke mindst søges i det forhold, at samme musik er at finde i Stanley Kubricks stjernebesatte Hollywood-produktion *Eyes Wide Shut* (1999), hvor den bl.a. figurerer som titel- og åbningstema, og det er næppe helt forkert at hævde, at det først og fremmest er herigennem, at valsen er blevet eksponeret og kontekstualiseret for siden at danne grundlag for en 'intertekstualitetskæde', hvor både *Killarna* og *Fogh bag facaden* kan placeres.<sup>9</sup> Selve den musikalske komposition fremstår næsten banal og 'rutinepræget' – bl.a. som følge af den melodiførende altsaxofons forudsigelige linjer (de to første ottetakters fraser udgør næsten identiske melodisk-gestiske bevægelser), den enkle mol-tonale harmonisering med kun få grundfunktioner (fortrinsvis tonika, subdominant og dominant) og ikke mindst den kontinuerlige tredelte 'umbaba'-rytme med lilletrommens markering af 2- og 3-slaget. Rent stilistisk kan valsen placeres i retningen af sydtysk og østrigsk ländler-tradition, herunder Johann Strauss den Yngres 'lette' orkestermusik fra forrige århundrede, hvis folkelige præg Sjostakovitj dog ikke blot matcher, men også overgår med sin egen komposition (Gorbman, 2006, p. 7). Imidlertid indeholder denne nogle elementer, der tilfører en form for ambiguitet og således også giver anledning til en række andre ekstramusikalske associationstemaer; herom vidner en række individuelle musikanalytiske iagttagelser, der forekommer bemærkelsesværdigt samstemmende.<sup>10</sup> Således kan mol-tonaliteten og lilletrommemarkeringerne ifølge Gorbman (ibid.) ligeledes lede tankerne over på noget 'østeuropæisk' og 'russisk'<sup>11</sup> eller mere konkret Den Røde Hærs Orkester (Wilson, 1993, p. 4), hvis foretrukne repertoire (navnlig i koldkrigsårene) netop var rodfæstet i ländler-traditionen. Også Riethmüller (2005) vender blikket mod det tidligere Sovjetunionen, men går betydeligt længere i sin fortolkning, idet han associerer til Stalintidens represalier over for musiklivet og ikke mindst jazzmusikkens vanskelige kår med hensyn til at blive accepteret som 'folkets musik'.<sup>12</sup> Af mere specifikke associationsdannelser kan nævnes Coppolas *Godfather*-film (Have, 2005, p. 7), hvilket eventuelt kan skyldes en særlig 'orientalsk' klingende melodisk vending i slutningen af anden frase, der ligeledes forekommer i filmenes titelmusik. Vendingen er karakteriseret ved et forhøjet melodisk fjerdedtrin, som bl.a. kendes fra, hvad der populært betegnes som 'sigøjnermol', foruden den er karakteristisk for (jødisk) klezmermusik.<sup>13</sup> Desuden forekommer det mig, at det især er denne vending samt temaets rytmisk 'drilske' afslutningspassage (signalerende '1 2, 1 2, 1 2' i stedet for '1 2 3, 1 2 3'), der tilsammen er eksponenter for det blandede indtryk af eksotisme, melankoli, dekadence og nostalgi foruden ironi og cirkusgøgleri.<sup>14</sup>

Alt i alt kan man pege på en række strukturelle elementer i selve den musikalske komposition, der udgør et potentiale for ekstramusikalsk associationsdannelse, som valsen så

at sige bringer med sig ind i reklamefilmen og de to sekvenser fra dokumentarfilmen. Dog skal det påpeges, at selve musikkens strukturelle organisering i forhold til de øvrige involverede udtryk (primært billeder, dialog, tekst og reallyd) spiller en ganske betydelig rolle, hvilket også vil fremgå af nedenstående analyser. De tre udvalgte sekvenser opviser forskellige former for emergent betydningsdannelse, idet de implicerede udtrykssystemers indbyrdes organisering varierer, men sammenlagt betragtet repræsenterer de eksempler med en stigende grad af kompleksitet.

### Multimodal emergens i *Killarna*

Reklamefilmen *Killarna* varer 35 sekunder og består blot af en enkelt scene med fire klip efterfulgt af to tekstmeddelelser: den første i løbet af fjerde klip, og den anden med et afsluttende logo på sort baggrund. Handlingen udspiller sig som en dialog mellem fire yngre mænd (heraf titlen), hvor den ene ('Carl') insisterer på at spørge til den andens valg af bank: "*Jeg spurgte, hvilken bank du har?*", hvortil den anden ('Christian') svarer "*SkandiaBanken!*" Dette regnes tydeligvis ikke for noget ordentligt svar, idet den tredje af mændene siger: "*Det er da ikke en bank. Carl spurgte, hvilken bank du har!*" Efterfølgende grines der indforstået, og den fjerde sætter trumf på med den sarkastiske bemærkning, "*Skål, Christian, skål for SkandiaBanken!*", alt imens Christian står tilbage som ham, der har misforstået det hele. Pointen er naturligvis den stik modsatte, hvilket de to afsluttende tekstmeddelelser understreger: "*Mange ved ikke, at vi har Danmarks bedste bankpriser*" og "*SkandiaBanken. Høj rente. Nul gebyrer*".

Det er ganske tydeligt, at der ironiseres over gamle dage og utidssvarende konventionisme, som i dette tilfælde associeres med de store traditionelle banker,<sup>15</sup> og dermed indskriver filmen sig i rækken af 'postmoderne' medieprodukter med en reflektorisk distance til det nostalgiske (Hutcheon, 2000). Her er der i en vis forstand tale om et emergent fænomen, hvor ikke blot dialogen mellem de fire mænd, men flere samvirkende udtryk kontekstualiseres i et multimodalt betydningshele, der transcenderer 'summen' af selv samme udtryk: dels som følge af det forhold, at de enkelte udtryk forekommer semantisk samstemmende og dermed gensidigt forstærkende, og dels i kraft af den måde, hvorpå den kontekstuelle organisering rammesættes inden for en bestemt diskursiv og sociokulturel kontekst. Eksempelvis matcher valsens præg af "the Old World" (Gorbman, 2006, p. 7) en række billedlige og sproglydige indikationer på ældre og svundne tider; herunder det klassiske interiør (høje mørke paneler, mørklakerede gulve, orientalske tæpper og en stor krystallysekroner); den brunlige farvenuance i filmen, der forener interiøret, det konservative tøj mændene har på og cognacen i glassene, som de holder under deres konversation; og den velartikulerede sproglige accent og høflige tone, hvormed samtalen føres.

Alle disse udtrykselementer syntetiseres (på opfattelsesplanet) i et irreducibelt multimodalt udtryk, som endvidere gives betydning i lyset af en diskursiv kontekst anno 2001 vedrørende små og moderne finansieringsinstitutioners indtog på et marked præget af kon-

servatisme samt en bredere sociokulturel kontekst, hvor afsender på næsten mytologisk vis hylder den på en gang snusfornuftige, autoritets skeptiske og konventionsnedbrydende 'underhund' ved at ironisere over magthavernes dekadente fordærv. Samtidig må det anføres, at dette multimodale, kontekstuelte betingede betydningshele også virker 'neda' (jf. kriteriet vedr. nedadrettet kausalitet), da det ironisk-nostalgiserende perspektiv så at sige projiceres ud på de enkelte udtrykselementer. Valsetemaet tilfører netop et betydningsindhold i *kraft* af den specifikke ko- og kontekstualisering, og tilsvarende forholder det sig med eksempelvis den særlige sprog tone og tøjstil, der i andre sammenhænge ikke nødvendigvis ville få samme betydning. Ud fra den betragtning bliver der altså her tale om multimodal emergens af *type 2*.

Nu er det ikke blot valsens associationspotentialer, men også dens strukturelle organisering i forhold til dialog og billeder, der kan medvirke til emergent betydningsdannelse i kraft af et gensidigt forstærkningsforhold. Eksempelvis korrelerer valsens syntaktiske struktur og gestiske udtryk med dialogens syntaks og semantik, og således kan man sige, at musikkens struktur understreger ordenes organisering og betydning, der omvendt understreger musikkens struktur. Som det beskrives ovenfor, forekommer to næsten identiske replikker ("*Jeg spurgte...*" og "*Carl spurgte...*"), og det er karakteristisk, at disse er sammenfaldende med endelserne i valsetemaets to første fraser, der ligeledes minder meget om hinanden. Desuden demonstrerer de tre første linjer i dialogen, at konversationen ikke fører nogen steder hen (eftersom Christians svar ikke accepteres), hvilket for så vidt passer med en cyklisk harmonistruktur i det musikalske akkompagnement, hvor der vendes tilbage til udgangspunktet (I-II-V-I). De to udtrykssystemer beforder således hinanden samt en kontekstuel semantisk betydning i kraft af en slags 'intelligent arbejdsdeling', hvor tale og musik hver især 'gør, hvad de gør bedst' (Hull & Nelson, 2005, p. 244). Eftersom valse dominere reklamefilmens lydside i samtlige 35 sekunder uden nogen hørbare tegn på musikalsk redigering,<sup>16</sup> mens dialogens fire linjer er placeret inde midt i forløbet, er det ikke usandsynligt, at dialogen bevidst er tilpasset valsens struktur,<sup>17</sup> som den derved kommer til at fremhæve. Sidstnævnte forhold styrkes yderligere i kraft af verbalsprogets semantiske overlegenhed sammenlignet med musikkens nonverbale natur, og at dialogens denotative betydning dermed projiceres over på valse. Imidlertid fremhæver valsens repetitive og cykliske syntaks som nævnt også væsenstræk i dialogen, og sammenlagt bliver der altså tale om multimodal emergens af *type 1*, hvor det multimodale hele nok er noget andet end delene tilsammen, men næppe uforudsigeligt eller udtryk for nedadrettet kausalitet.

### Multimodal emergens i 'elevatorscenen'

Set i forhold til *Killarna* repræsenterer valse i *Fogh bag facaden* et om end endnu mere utraditionelt musikvalg. Hvor musikkens 'gammeldagsklassiske' og dansante stiludtryk kan siges at være i pagt med reklamefilmens ironisk-nostalgiserende udtryk, udgør den i dokumentarfilmen en usædvanlig 'lydkulisse' til en moderne politiker på hårdt arbejde, hvorfor den også i højere grad gør opmærksom på sig selv. Opmærksomhedsstrukturerende er

også den måde, hvorpå Guldbrandsen har redigeret i musikken for derigennem at fremhæve dens potentiale som ironisk kommentar til filmens handling. I de i alt otte gange, hvor valsens er repræsenteret i filmen, er der tale om forskellige større eller mindre uddrag, hvoraf flere består af sammenklippede strukturelle elementer, der oprindeligt er adskilt i den musikalske komposition, men hvis nye strukturelle organisering har indflydelse på det multimodale betydningshele. Det første eksempel herpå er den såkaldte 'elevatorscene', hvor Fogh Rasmussen i Statsministeriet bevæger sig fra sit kontor mod hovedindgangen for at modtage den polske premierminister. I det øjeblik, han rejser sig fra sin kontorstol, skubber den ind til bordet og går hen mod udgangen, indtræffer valsens 'umbaba'-forspil, og med hurtige skridt vandrer han gennem de tilstødende kontorlokaler og ud på gangarealet over til elevatoren, akkompagneret af altsaxofonens melodistemme i valsetemaets to første fraser. Han bliver imidlertid forsinket, idet elevatoroperatøren lader ham forstå, at elevatoren endnu ikke er klar, og i samme øjeblik erstattes altsaxofonen af en lidt 'gumpetung' og dermed komisk lydende trombone (oprindeligt taget fra valsens reprise),<sup>18</sup> der gentager samme tema en oktav dybere, alt imens billedsiden illustrerer en kontrolleret statsminister, der står uden for elevatoren og venter med nødtvungen tålmodighed. I fire klip med overblændingseffekter (der understreger ventetiden) vises Fogh Rasmussen bagfra, men et par gange drejer han hovedet hen imod trapperne, og man kan aflæse af hans mimik, at ventetiden irriterer ham, og at han flere gange overvejer at tage trapperne i stedet. Til sidst beslutter han sig endelig for dette, hvilket falder sammen med valsens 'afslutnings salut'.

Ifølge Have (2005) symboliserer denne scene og navnlig trombonen "en ironisk kommentar til det politiske cirkus" (ibid., p. 7), hvor Fogh Rasmussen indtager hovedrollen.<sup>19</sup> Spørgsmålet er imidlertid, om komikken også er at finde uden for musikken, dvs. i billederne og reallyden hver for sig eller kombineret, og her er det min klare opfattelse, at det er den *ikke*, med mindre man altså tager diskursivt-kontekstuelle forhold med i betragtningen. I sidstnævnte henseende kan det eksempelvis synes komisk, at Fogh Rasmussen – til trods for hans tilstræbte punktlighed, hvilket også præger hans skematiske ledelse af hele EU-udvidelsesprocessen – besværes af sådanne banale situationelle omstændigheder, men dette afhænger naturligvis af, hvem der ser, hører og heraf fortolker; billedsiden viser for så vidt blot Fogh Rasmussens beherskede (men synlige) irritation, idet han diplomatisk udtrykker: "*Det er rarest, jeg er dernede, før gæsten kommer!*" Konkluderende kan man sige, at det i altovervejende grad er den sammenklippede musiks strukturering i forhold til billedsiden, der sætter Fogh Rasmussen i komisk relief, ligesom det kan anføres, at hans mimik og udsagn omvendt 'peger' på musikken. I den forstand bliver der tale om endnu et emergent betydningsfænomen af *type 1*, hvor musik og diegese (billeder og tale) 'komplementerer' hinanden (Cook, 1998, p. 102f); dvs. de to elementer signalerer noget forskelligt hver for sig (hhv. *komik* eller '*cirkusgøgl*' og *tilbageholdt irritation*) og danner dermed et nyt og irreducibelt betydningshele (en ironisk fremstillet situation). Men i og med det overvejende er valsens associative potentiale (og navnlig Guldbrandsens kompilering), der projiceres over på diegesen, bliver det multimodale betydningsresultat i en vis forstand forudsigeligt.

## Multimodal emergens i 'stabsmødescenen'

Også i 'stabsmødescenen' er der et eksempel på musikalsk montagearbejde, hvor det imidlertid er sammenklip helt nede på det metriske underdelingsniveau, som i samspil med valsetemaets overordnede strukturelle organisering i forhold til billedsiden bliver udslagsgivende for et syntetiseret multimodalt betydningshele af emergent karakter. Med valsens 'umbaba'-forspil blændes op for scenen, hvor Fogh Rasmussen ankommer i bil til Christiansborg med henblik på rådslagning sammen med sine nærmeste medarbejdere (en række embedsfolk). Efterfølgende vises (sideløbende med altsaxofonens temapræsentation) syv klip, der veksler mellem Fogh Rasmussen, der går alene ind på sit kontor og mødelokale, og medarbejderne, som først venter uden for mødelokalet for derefter at blive lukket ind. Idet de alle vandrer ind i mødelokalet for at sætte sig ved konferencebordet, indklippes valsens 'saluterende' afslutning, og således stopper musikken, før de sidste har bevæget sig hen på deres plads. Ganske kort efter spørger Fogh Rasmussen (der selv sidder klar med sine papirer), om udenrigsministeren er "på trapperne", hvilket 2-3 af medarbejderne øjeblikkeligt bekræfter i munden på hinanden, og derpå klippes der til korridorarealet uden for kontoret, hvor udenrigsministeren kommer slentrende i samtale med en anden uden tegn på travlhed overheadet.

Scenen repræsenterer endnu et 'studie' i Fogh Rasmussens punktlighed; man får groft sagt indtrykket af en effektiv statsminister og mødeleder, der indirekte signalerer begrænset tilfredshed med sine medarbejdere, hvis 'fodslæbende' tempo konstant truer med at få tidsplanen til at skride. Eksemplet er interessant derved, at valsetemaets afslutning er klippet ind på en sådan måde, at der kommer til at mangle et betonet 1-slag, hvilket medfører en rytmisk forskydning, og idet musikken kort efter stopper med 'bravour', og de endnu ikke siddende medarbejders 'skramlende' fodtrin på trægulvet træder i forgrunden i lydbilledet, dannes der umiddelbart et indtryk af hastværk. Selve overgangen fra primært nondiegetisk musik (valsetemaet) til udelukkende diegetisk reallyd (fodtrin) er meget effektiv, i og med den bliver signalet til mødets begyndelse, og de medarbejdere, der endnu ikke sidder ned, udstilles i særlig grad, fordi deres bevægelser virker støjende sammenlignet med den foregående passage, hvor musikken overdøver selv samme bevægelser.<sup>20</sup> Tilsvarende og i forlængelse heraf udstilles udenrigsministerens 'sendrægtighed' og *laissez faire*-attitude, idet han end ikke befinder sig i mødelokalet.<sup>21</sup>

Det er evident, at det *ikke* er musikken alene, der afstedkommer en betydningsdannelse som skitseret ovenfor, men derimod selve *samspillet* mellem de forskellige udtrykselementer og navnlig forholdet mellem musikkens arrangering og 'timing' på den ene side og det visuelt-verbalt fremstillede handlingsforløb på den anden. Ganske vist må det medgives, at det manglende 1-slag kan give indtryk af travlhed, idet musikken så at sige 'skynder sig' og 'springer noget over', men hertil er der at bemærke, at selve pulsen fastholdes kontinuerligt, og at der musikalsk set er tale om en subtil metrisk 'finesse', der næppe ville have større betydning, hvis det ikke var for musikkens specifikke horisontale og vertikale strukturering i forhold til de øvrige udtrykssystemer. Tilsvarende er der i billedkompositionen isoleret



betragtet ingen synlige tegn på, at Fogh Rasmussen har travlt, ligesom hans forespørgsel angående udenrigsministeren ej heller i sig selv kan tages til indtægt for, at han virker utålmodig. Ud fra den betragtning er der tale om et emergent betydningsfænomen af *type 2*, da den multimodale betydning ikke blot transcenderer, hvad henholdsvis musik, billeder og dialog sammenlagt meddeler (og således må betegnes som både ny og irreducibel), men for så vidt også er uforudsigelig ud fra de enkelte elementer.

## Afsluttende bemærkninger

Det ligger i sagens natur, at ovenstående tre næranalyser af reklamefilmen *Killarna* samt 'elevatorsenen' og 'stabsmødescenen' fra dokumentarfilmen *Fogh bag facaden* sammenlagt blot repræsenterer en begrænset eksemplificering af, hvorledes musik i audiovisuelle medieprodukter kan have indflydelse på multimodal emergens i kraft af det ko- og kontekstuelle forhold, musikken indgår i. Samtidig står det klart, at de to skitserede emergentstyper er temmelig 'bredspektrede', hvilket ikke mindst skyldes, at de elementer i valsen, der kan betegnes som strukturerende for opmærksomheden (Langkjær, 2006, p. 22), varierer i betydelig grad i de tre filmsekvenser. At valsetemaet spiller en ganske væsentlig rolle i forhold til den multimodale betydningsdannelse i alle tre analyserede filmsekvenser må således være hævet over enhver tvivl. Hvad der derimod er mere interessant, set i lyset af de foregående tre næranalyser, er den *måde*, hvorpå valsen som individuelt udtrykselement integreret i en kontekstuel sammenhæng øver indflydelse i forhold til et emergent betydningshele. Som det netop fremgår, sker dette såvel gennem valsens syntaktiske struktur og gestiske kvaliteter som dens diskursivt og sociokulturelt betingede referentialitet (dvs. dens associationspotentiale). Endvidere kan begge disse aspekter være bestemmende for, i hvor høj grad det emergente betydningshele transcenderer den akkumulerede sum af samvirkende ekspressive og semantiske elementer; dvs. om emergensen blot er udtryk for noget 'nyt' (anderledes) og irreducibelt (*type 1*), eller om den *også* må betragtes som (deduktivt) *uforudsigelig* og kausalt nedadrettet (*type 2*).

Det forekommer indlysende, at sidstnævnte emergentstype er langt den mest interessante af de to, eftersom her vitterlig er tale om en *niveaumæssig distanceforskel* mellem på den ene side den 'akkumulerede sum' af enkeltelementer, og på den anden side det syntetiserede betydningshele; en forskel, der ikke alene kan udredes ud fra en traditionel analytisk *bottom-up approach* (sammenstykning af delelementer til en meningsfuld helhed), idet helheden også er bestemmende for delelementerne. I den henseende er det oplagt at problematisere de såkaldte 'lighedstest' og 'forskelsestest', som Cook (1998, p. 98f) foreslår som analytisk 'katalysator' for, hvorledes de enkelte udtrykselementer interagerer. Testene, der baserer sig på teoridannelser fra henholdsvis Lakoff & Johnson (1980) og Greimas (1966), er verbalsprogligt orienterede og lader sig derfor vanskeligt overføre direkte til multimodale betydningsfænomener (Graakjær, 2008, p. 216). Principielt er det problematisk at tale om, at indholdet i en films individuelle udtrykselementer enten svarer til eller adskiller sig fra hinanden, eftersom udtrykselementernes semantiske potentialer eksisterer på væsensfor-

skellige niveauer. Desuden er det som nævnt karakteristisk, at betydning netop realiseres ko- og kontekstuelt. Selv om de sammenstillede delelementer nødvendigvis opleves som samvirkende og interagerende, og en analytisk praksis tilsvarende i enhver henseende må gå ud på at kortlægge de enkelte elementers struktur, udtryk og betydningspotentiale, kan det multimodale og emergente betydningshele ikke udredes ved blot at tage to eller flere elementer ud af deres kontekst og sammenholde disse med hverandre; de enkelte elementer må også hver især stilles op i forhold til det ko- og kontekstuelt realiserede betydningshele.

I den forstand er det videnskabsfilosofiske og overvejende naturvidenskabeligt forankrede emergensbegreb i tråd med en hermeneutisk fortolkningspraksis inden for humanistiske fagområder – og navnlig, når man opererer med multimodal emergens, der som nævnt må betragtes som et epistemologisk og ikke et ontologisk anliggende. “Is the so-called hermeneutic circle real?”, spørger Andersen m.fl. (2000) meget apropos i forordet til en antologi omhandlende spørgsmålet vedrørende nedadrettet kausalitet inden for fysik, biologi og psykologi, sociale og kommunikative systemer samt filosofi, og rent ontologisk må svaret naturligvis være nej: betydningsdannelse og fortolkning er og bliver erkendelsesmæssige fænomener og ikke fysiske entiteter. Det perspektivrige ved at sammenholde den epistemologiske emergensforståelse med tekst- eller værknære analyser og fortolkninger af betydningsdannelse i multimodale medieprodukter er nu heller ikke blot at advokere en fælles videnskabskultur, men at bringe de to kulturer “i dialog med hinanden” (Walther, 1998, p. 14) og anvende fælles indsigter som springbræt for en kvalificering af den eksperimentelt orienterede mediereceptions- og kognitionsforskning, der fokuserer på musiks ko- og kontekstuelt betingede betydning. Der forestår således en opgave med hensyn til at få implementeret emergenstænkningen i forhold til et undersøgelsesdesign, der inddrager andre typer af evidenskilder, f.eks. selvrapporeret betydningsinferens og fysiologiske effektmålinger.

## Referencer

- Andersen, P.B., Emmeche, C., Finnemann, N.O., & Christiansen, P.V. (2000). *Downward causation. Minds, bodies and matter*. Århus: Aarhus University Press.
- Barthes, R. (1980). Billedets retorik. In B. Fausing & P. Larsen (Eds.), *Visuel kommunikation I* (pp. 42-57). København: Medusa.
- Björnberg, A. (2001). Nicolas Cook: Analysing musical multimedia (review). *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, 83, 96-98.
- Bolivar, V.J., Cohen, A.J., & Fentress, J.C. (1994). Semantic and formal congruency in music and motion pictures: Effects on the interpretation of visual action. *Psychomusicology*, 13, 28-59.
- Boltz, M.G. (2001). Musical soundtracks as a schematic influence on the cognitive processing of filmed events. *Music Perception*, 18(4), 427-454.
- Bonde, A. (2002). Flertydighedens æstetik. Tre perceptive modstillinger i det tyvende århundredes kompositionsmusik. Ph.D.-afhandling. Aalborg Universitet.
- Bonde, A. (2009). On the commercialization of Shostakovich's 'Waltz No. 2': A case study of textual, contextual and intertextual meaning of music. In N.J. Graakjær & Ch. Jantzen (Eds.), *Music in Advertising*:

- Commercial Sounds in Media Communication and Other Settings* (pp. 141-167). Aalborg: Aalborg University Press.
- Bondebjerg, I. (2008). Danmarkshistorie – mens den bliver til. *Ekko*, 43.
- Breinbjerg, M. (2005). *Emergens – Om tilsynekomstens æstetik*. Skriftserie (nr. 5). Center for Digital Æstetikforskning. Aarhus Universitet.
- Caston, V. (1997). Epiphenomenalisms, ancient and modern. *The Philosophical Review*, 106(3), 309-363.
- Chalmers, D.J. (2006). Strong and weak emergence. In Ph. Clayton & P. Davies (Eds.), *The re-emergence of emergence. The emergentist hypothesis from science to religion* (pp. 244-256). Oxford: Oxford University Press.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision. Sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Citron, Marcia J. (2004). Operatic style and structure in Coppola's *Godfather* trilogy. *The Musical Quarterly*, 87(3), 423-467.
- Clayton, Ph. (2006). Conceptual foundations of emergence theory. In Ph. Clayton & P. Davies (Eds.), *The re-emergence of emergence. The emergentist hypothesis from science to religion* (pp. 1-31). Oxford: Oxford University Press.
- Constantinou, O. (2005). Multimodal discourse analysis: Media, modes and technologies. *Journal of Sociolinguistics*, 9(4), 602-618.
- Cook, N. (1998). *Analysing musical multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
- Corning, P.A. (2005). *Holistic darwinism: Synergy, cybernetics, and the bioeconomics of evolution*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ellis, R.J., & Simons, R.F. (2005). The impact of music on subjective and psychological indices of emotion while viewing films. *Psychomusicology*, 19, 15-40.
- Emmeche, C., Køppe, S., & Stjernfelt, F. (1997). Explaining emergence: Towards an ontology of levels. *Journal for General Philosophy of Science*, 28(1), 83-119.
- Fay, L.E. (1992). Dmitri Shostakovich: A catalogue, bibliography, and discography. By Derek C. Hulme. Foreword by Irina Shostakovich. 2<sup>nd</sup> ed. Oxford: Clarendon Press, 1991 (review). *Notes*, 49(2), 585-586.
- Fay, L.E. (2003). Dmitri Shostakovich: A catalogue, bibliography, and discography. By Derek C. Hulme. 3<sup>rd</sup> ed. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2002 (review), *Notes*, 60(1), 178-180.
- Goldstein, J. (1999). Emergence as a construct: History and issues. *Emergence*, 1(1), 49-72.
- Gorbman, C. (2006). Eyes Wide Open: Kubricks music. In Ph. Powrie & R. Stilwell (Eds.), *Changing tunes: The use of pre-existing music in film* (pp. 3-18). Aldershot: Ashgate.
- Greimas, A.J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris: Larousse
- Graakjær, N.J. (2008). Musik i tv-reklamer. En tekstanalytisk undersøgelse. Aalborg Universitet.
- Halliday, M.A.K. (1978). *Language as social semiotic*. London: Arnold.
- Halliday, M.A.K. (1985). *Introduction to functional grammar*. London: Arnold.
- Hanslick, E. (1854). *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Rudolph Weigel.
- Hansen, K.F. (2004, 11. februar). Dokumentaristen der knuste Fogh. *Kommunikationsforum*. <http://www.kommunikationsforum.dk/default.asp?articleid=11236>
- Have, I. (2005, april). Kognitionsteoretiske perspektiver på analysen af underlægningsmusik i audiovisuelle medier. Konferencepaper ved Dansk Selskab for Musikforskning 2. symposium ("Musikanalytiske temaer i dansk musikvidenskab"), Århus. [http://www.musikforskning.dk/downloads/2005\\_papers/Have.doc](http://www.musikforskning.dk/downloads/2005_papers/Have.doc)
- Have, I. (2006). Danish top politicians underscoring. *P.O.V.*, 22, 34-48.
- Heylighen, F. (1995). Downward Causation. In F. Heylighen, C. Joslyn & V. Turchin (Eds.), *Principia cybernetica web* (Principia Cybernetica, Brussels). URL: <http://pespmc1.vub.ac.be/DOWNCAUS.HTML>
- Hull, G.A., & Nelson, M.E. (2005). Locating the semiotic power of multimodality. *Written Communication*, 22(2), 224-261.

## Article: Multimodal emergens via musik

- Hung, K. (2000). Narrative music in congruent and incongruent TV advertising. *Journal of Advertising*, 29(1), 26-34.
- Hung, K. (2001). Framing meaning perceptions with music: The case of teaser ads. *Journal of Advertising*, 30(3), 39-49.
- Hutcheon, L. (2000). Irony, nostalgia, and the postmodern. Methods for the study of literature as cultural memory. *Studies in Comparative Literature*, 30, 189-207.
- Karbušický, V. (1986). *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kim, J. (1999). Making sense of emergence. *Philosophical Studies*, 95, 3-36.
- Kim, J. (2006). Being realistic about emergence. In Ph. Clayton & P. Davies (Eds.), *The re-emergence of emergence. The emergentist hypothesis from science to religion* (pp. 189-202). Oxford: Oxford University Press.
- Kress, G., & van Leeuwen, Th. (2001). *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.
- Kretzschmar, H. (1902). Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik. In *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters* (bd. II). Leipzig 1911.
- Kristensen, M.S.E. (2009). "Putting musical signification back into multimodal analysis" – Reflections on musical awareness in digital storytelling. Paper i relation til projektet "Mediatized Stories". Oslo. <http://www.intermedia.uio.no/download/attachments/16646208/Michael+Sonne+Kristensen.pdf?version=1>.
- Kühl, O. (2007). *Musical semantics*. Bern: Peter Lang.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Langkjær, B. (2000). Den lyttende tilskuer. Perception af lyd og musik i film. København: Museum Tusulanum.
- Langkjær, B. (2006). Mediernes lyd – En multimodal analysemetode. *Mediekultur*, 40, 14-26.
- Larsen, P. (1988). Musik og moderne billedfiktioner. *Kultur og Klasse*, 60, 33-53.
- Lewes, G.H. (1875). *Problems of life and mind*. Vol. 2. London: Kegan Paul, Trench, Turbner, and Co.
- Libscomb, S.D., & Kendall, R.A. (1994). Perceptual judgement of the relationship between musical and visual components in film. *Psychomusicology*, 13, 60-98.
- Lombardi, R. (2004). Stanley Kubricks swan song: "Eyes Wide Shut". *The International Journal of Psychoanalysis*, 85(1), 209-218.
- Marshall, S.K., & Cohen, A.J. (1988). Effects of musical soundtracks on attitudes toward animated geometric figures. *Music Perception*, 6(1), 95-112.
- Martinez, J.L. (1996). Icons in music: A Peircean rationale. *Semiotica*, 110(1-2), 57-86.
- Mill, J.S. (1843/2009). *The System of Logic, Ratiocinative and Inductive* (Vol. 1 of 2). Teddington: The Echo Library.
- Mitchell, W.J.T. (2005). There are no visual media. *Journal of Visual Culture*, 4(2), 257-266.
- Monelle, R. (1991). Music and the Peircean trichotomies. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 22(1), 99-108.
- Morgan, C.L. (1923). *Emergent evolution*. London: Williams and Norgate.
- Nielsen, P.D. (1992). Når det kommer til stykket. En analyse af Samuel Barbers *Adagio for strygere* og et bekendelseslitterært bidrag til debatten om oplevelse og analyse. *Col Legno*, 1, 53-72.
- Pauli, H. (1976). Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriß. In H.-C. Schmidt (Ed.), *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen: Perspektiven und Materialien* (pp. 91-119). Mainz: Schott.
- Qvortrup, L. (2000). Æstetiske strategier efter Duchamp. *Kunstmagasinet 1%*, 11-12, 16-19.
- Qvortrup, L. (2003). Forplejningssted for formen. In P. Theil (Ed.), *Hotel Pro Forma. Den dobbelte iscenesættelse – rum og performance*. København: Arkitektens Forlag.
- Raunbjerg, P. (1993). 'Stay cool' – smid bukserne i køleskabet. *Kultur og Klasse*, 74, 109-132.

- Riethmüller, A. (2005). Kubricks letstes Wunschkonzert: Beobachtungen an der Musik zu "Eyes Wide Shut" (1999). In Andreas Dorschel (Ed.), *Tonspuren, Musik in der Film: Fallstudien 1994-2001 (Studien zur Wertungsforschung 46)* (pp. 82-105). Wien: Universal Edition.
- Sirius, G., & Clarke, E.F. (1994). The perception of audiovisual relationships: A preliminary study. *Psychomusicology*, 13, 119-132.
- Tagg, Ph. (1992). Towards a sign typology of music. In R. Dalmonte, & M. Baroni (Eds.), *Secondo convegno europeo di analisi musicale* (pp. 369-378). Trento: Università degli studi di Trento.
- Tarasti, E. (1987). Some Peircean and Greimasian Semiotic concepts as applied to music. In T. A. Sebeok & J. Umiker-Sebeok (Eds.), *The semiotic web*. Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- Van Leeuwen, Th. (1999). *Speech, music, sound*. London: Macmillan.
- Walther, B.K. (1998). Når der sker noget nyt – Refleksioner over begrebet emergens (Ekelöf). *Nordica*, 15, 13-35.
- Wilson, E. (1993). Dmitri Shostakovich: Jazz Suite 1 & 2 · Tahiti Trot · Concerto for Piano, Trumpet and Strings (cd-noter). *Decca 433 902-2*.

## Noter

1. Hertil kan i øvrigt føjes tv-genrer generelt (f.eks. nyheder, dokumentar, underholdning og sport) samt computerspil, hjemmesider og *digital storytelling*.
2. I modsætning til de øvrige nævnte bidrag har Hull & Nelson (2005) valgt at fokusere alene på forholdet mellem talt lyrik, skrevet tekst og stillbilleder, mens forholdet til den musikalske komponent og dermed væsentlig semiosis lades ude af betragtning. Se Kristensen (2009) for en diskussion heraf.
3. Marshall & Cohen (1988) udgør grundstenen til senere eksperimentelle psykologiske studier af musik i film; se f.eks. Bolivar et al (1994), Libscomb & Kendall (1994), Sirius & Clarke (1994), Boltz (2001) og Ellis & Simons (2005). For eksperimentelle receptionsstudier af musik i reklamefilm, se f.eks. Hung (2000, 2001).
4. Producenten af reklamefilmen er ukendt, men mediebureauet er Optimum Media Direction Denmark A/S.
5. Det ovenfor skitserede problem med musikken som en 'betydningsautonom' størrelse genfindes helt eller delvis i andre former for kategoriseringer af, hvorledes musikken kan forholde sig til billeder; f.eks. Barthes' to begreber, 'forankring' (musik som fastholdende eller understøttende) og 'afløsning' (musik som tilføjende, nuancerende eller modsigende), der oprindeligt er møntet på forholdet mellem tekst og billede (Barthes, 1980) og siden har fundet anvendelse hos bl.a. Larsen (1988) og Raunsbjerg (1993). Cook (1998) sonderer derimod mellem musik som 'contradictory', 'contrary' og 'consistent' (svarende til kategorierne *contest*, *complementation* og *conformance*), hvor musikken kan have større eller mindre denotativ forskellighed i forhold til enten billeder eller tekst. Kategoriseringen minder om Paulis distinktion mellem musik som 'kontrapunktierend', 'polariserend' og 'parafraiserend' (Pauli, 1976), men Cook henviser imidlertid ikke hertil, hvilket eventuelt kan skyldes sproglige barrierer i forhold til tysksproget forskningstradition (Björnberg, 2001, p. 97). Jeg vil ikke her gå i detaljer med, hvad de forskellige kategorier præcist dækker over, men blot henvise til Langkjær (2000, p. 25-30), der mere indgående diskuterer Barthes' kategorier i forhold til filmmusikanalyse, og Graakjær (2008, p. 214-223), som fører en sammenlignende diskussion af ovennævnte kategoriseringer og deres anvendelse i analyse af multimodale former.
6. Denne sammenligning kan for så vidt også beskrives ved de fire perceptionsniveauer, som Langkjær (2006) opstiller. Således kan 'startbetingelserne' kortlægges under Langkjærs niveau 1 og 2 (hhv. 'sensorisk bearbejdning' og 'tværmodal perception'), mens den multimodale og emergente betydningsdannelse udtrykkes ved niveau 3 ('affektiv/kognitiv evaluering'), dvs. "oplevelsens aktuelle brændpunkt



- eller fænomenologiske centrum, der i høj grad er forbundet med vores opmærksomhedsstruktur, og hvor aktuel sansning og perception formes og korrigeres af forud erfaret viden" (ibid., p. 20-21).
7. Ovenstående synspunkt er i øvrigt i tråd med nyere videnskabsfilosofiske bestræbelser på at redefinere emergensbegrebet ved bl.a. at løsrive begrebet fra uforudsigelighedskriteriet, selv i dets deduktive betydning. Således fremgår det eksempelvis hos Corning (2005): "[T]he debate over whether or not the whole can be predicted from the properties of the parts in fact misses the point. Wholes produce unique combined effects, but many of these effects may be co-determined by the context and the interactions between the whole and its environment(s). In fact, many of the 'properties' of the whole may arise from such interactions" (ibid., p. 134).
  8. De to opstillede emergentstyper er ikke ækvivalente med kategorierne 'svag emergens' og 'stærk emergens', som man undertiden opererer med inden for videnskabsfilosofien (jf. Chalmers, 2006), selv om sådanne betegnelser umiddelbart synes at modsvare distinktionen i nærværende artikel.
  9. Have (2006) antyder netop et intertekstuel forhold mellem *Eyes Wide Shut* og *Fogh bag facaden* (ibid., p. 41), og en tilsvarende relation kan man forestille sig mellem *Eyes Wide Shut* og *Killarna*, hvis oprindelstidspunkter ligger endnu tættere på hinanden (hhv. 1999 og 2001). Sidstnævnte understøttes for så vidt af det faktuelle forhold, at en vals repræsenterer et ganske utraditionelt og dermed bemærkelsesværdigt musikvalg i en reklamefilm (Graakjær, 2008), hvorfor det er nærliggende at antage, at 'Vals nr. 2' i *Eyes Wide Shut* har haft en betydelig virkningshistorie.
  10. Det skal anføres, at størsteparten af disse iagttagelser relaterer specifikt til musikkens rolle i *Eyes Wide Shut* (hvilket ikke kan undre i betragtning af denne films internationale udbredelse), men de er ikke desto mindre oplysende i forhold til valsens betydningspotentiale i *Killarna* og *Fogh bag facaden*, der til trods for væsentlige genremæssige forskelle (også indbyrdes) hver især eksemplificerer en lignende realisering af valsens associative potentiale, hvilket blot yderligere forstærker formodningen om nævnte intertekstualitetsforhold. Jeg har uddybet dette forhold andetsteds (Bonde, 2009, 159f).
  11. Gorbman redegør dog ikke nærmere for denne associative forbindelse, men det synes evident, at eksempelvis moltonalitetens 'mørkere' præg ofte forbindes med en melankoli, som almindeligvis associeres med russisk nationalkarakter.
  12. Således opstilles en kæde af forbundne associationer: "Jazzsuite, Dreißiger Jahre, Sowjetunion, Stalin, Achtung des Jazz, Friktionen zwischen Kunst und Staat, Maßregelungen von Musikern wie Schostakowitsch, Kritik und Selbstkritik, Schauprozesse, Rußland vs. Amerika, Kommunismus vs. Kapitalismus usw." (Riehtmüller, 2005, p. 90). 'Jazz'-associationen kan muligvis tilskrives den melodibærende altsaxofon, der ofte betragtes som et 'jazzinstrument', men bortset herfra forekommer det evident, at ovennævnte jazzdiskurs ikke blot forudsætter, hvad Riehtmüller andetsteds betegner som "die professionelle Neugier und Erklärungslust" (ibid.), men et decideret forhåndskendskab til Sjostakovitj's såkaldte 'jazzsuits' og deres historiske kontekst, hvilket næppe kan gælde ret mange af nutidens biograf- og tv-seere (og -lyttere). At det siden har vist sig at 'jazzsuite'-tituleringen af værket, hvori valsen indgår, er fejlagtig, og at den korrekte titel er *Suite for varieteorkester* (Fay, 1992, 2003), understreger blot yderligere jazzassociationens diskursive karakter.
  13. Se i øvrigt Citron (2004) for en diskussion af *Godfather*-musikkens eksotisme ("arabichness" og "distantness") samt præg af nostalgi.
  14. Gorbman (2006) henviser dog alene til saxofonens særegne klangfarve, der ifølge hende "evokes the Old World" og afføder "a sense of nostalgia or even melancholy, yielding a sardonic, even decadent tone" (ibid., p. 7), mens Have (2005) mener, at musikken som helhed "kommunikerer velbehag, tilbagegænet tyngde (dybe instrumenter), 'ubekymret' lethed (rytme) med en snært at melankoli", hvilket endvidere associerer til "varieté, kabaret, fin-de-siècle, dekadence, melankoli, cirkus, gøgl osv." (ibid., p. 7). Associationen til 'cirkus' kan begrundes stilistisk, idet kombinationen af lilletromme, melodiførende

blåseinstrumenter (altsaxofon og navnlig trombone) samt 'eksotiske' skalaer i en vis forstand matcher den musikalske stil, som kendetegner en lang række cirkusorkestre fra forrige århundredskifte, hvor omrejsende sigøjnermusikere medbragte egne traditioner for musikalsk frasering og udsmykning. Lombardi (2004) karakteriserer musikken som "archingly nostalgic" og uddyber på følgende vis: "[T]he music poetically evokes the fleetingness of time and a sense of loss" (ibid., p. 211). Sidstnævnte modsvars visuelt i form af en smuk ung kvinde (filmens ene hovedrolleindehaver Nicole Kidman poserer nøgen i det allerførste korte klip i *Eyes Wide Shut*), hvis 'blomstrende' skønhed kun er relativt kortvarig (på samme måde som en blomstrende græsmark i sommertiden), hvorfor den forekommer mere dyrebare og bliver genstand for nostalgiseren (ibid.). Karakteristisk nok forekommer dette klip netop samtidig med det let 'sofistikerede' og 'dekadente' forhøjede fjerde trin, hvormed musikken på den måde udgør en subtil kommentar til billedets æstetik. Det kan imidlertid diskuteres, om det nostalgiske islæt, som både Gorbman og Lombardi nævner, ikke i (mindst) lige så høj grad er affødt af filmens visuelle univers, som det er et musikalsk-konnotativt anliggende. Svaret er formentlig både-og.

15. SkandiaBanken, der er en del af den svenske Skandia-koncern, blev etableret i Danmark i 2001 og markedsført som et moderne og profitabelt alternativ til de mere traditionelle banker. SkandiaBanken eksisterer dog ikke længere i Danmark, eftersom den i 2007 blev overtaget af den færøske Eik-koncern.
16. Temaets rytmisk 'drilske' afslutningspassage er forkortet til fordel for en mere direkte overgang til anden temagennemgangs strygerbaserede melodi (sammenfaldende med det afsluttende logo på sort baggrund) – dog uden, at dette får nogle rytmiske eller metriske konsekvenser.
17. Et sådant eksempel forekommer netop i *Eyes Wide Shut*, hvor filmens allerførste to replikker ("*Honey, have you seen my wallet?*" og "*Isn't it on the bedside table?*") er omtrent sammenfaldende med den musikalske frasering i valsetemaets første frase. Se i øvrigt en nærmere redegørelse herfor i Bonde (2009).
18. Tromboneinstrumentets 'gumpetunge' præg kan tilskrives den lille forsinkelse, der er på hver tone, hvilket er idiomatisk for selve instrumentet, og dette indtryk bliver for så vidt kun forstærket af det forhold, at trombonen kommer *efter* (og ikke *før*) altsaxofonens mere distinkte rytmiske 'attack'.
19. Guldbrandsen har i øvrigt selv beskrevet det ironiske valsetema som "en bevidst ironisk kommentar" (Bondebjerg, 2008).
20. At denne reallids-passage får en særlig udtryksværdi alene i kraft af dens distinkte auditive forskel i forhold til den foregående passage er for så vidt helt i overensstemmelse med saussuresk lingvistik, der tilsvarende foreskriver, at tegnet ikke betyder noget i sig selv, men at dets betydning er defineret i forhold til dets relation til andre tegn. Som tilsvarende eksempel kan man fremdrage trombonen i 'elevatorsenen', hvor det gumpetunge præg ligeledes kan tilskrives trombonens distinkte forskel i forhold til den foregående altsaxofon.
21. Netop denne scene repræsenterer et ganske konkret eksempel på en af dokumentarfilmens iøjnefaldende (og efterfølgende debatterede) vinklinger: nemlig et personligt modsætningsforhold mellem statsministeren og udenrigsministeren eller 'asketen' over for 'piberygeren' (Hansen, 2004).

Anders Bonde

Associate Professor, Ph.D.

Department of Communication and Psychology

Aalborg University, Denmark

bonde@hum.aau.dk