

Musik og TV-fiktion

ELLER HVAD BESTILLER JAN HAMMER EGENTLIG I MIAMI?

Af Peter Larsen

Hvad sker der med "underlægningsmusikken", når fjernsynets fiktive fortællinger som i Miami Vice bliver til et diffust påskud for en løs associering af driftsbesatte lyst- og angst-scener?

For at besvare dette spørgsmål kaster Peter Larsen først et kort blik på musikken i den klassiske Hollywoodfilm og i den traditionelle TV-fiktion. Han analyserer derefter tre længere musikalske sekvenser, der eksemplificerer Miami Vice's rock-idiom, og nogle kortere musiksegmenter, hvor den klassiske Hollywoodfilms musikbrug imiteres - på grænsen til et "operaagtigt over-kill".

I sin bestræbelse på at komme ud over tendensen til at sætte lighedstegn mellem TV-musik og musikvideo er Peter Larsens artikel en teoretisk opfølgning af Mads Thranholms pædagogiske vink om "Musik til billeder - Billeder til musik" i Mediekultur nr. 6.

Filmmusik/TV-musik

I Hollywood-film fra den såkaldte "klassiske" æra¹⁾ flyder musikken som en næsten uophørlig strøm. "Underlægningsmusik", plejer man at kalde det, - men egentlig ligger denne musik ikke "under" noget, den er ikke et "akkompagnement" til billeder og dialog. Placeret langt fremme i lydbilledet er den næsten "på niveau" med, og ihvertfald tæt sammenvævet med, handlinger og replikker, - af og til så tæt, at man som moderne tilskuer kan tage sig i at vente, at personerne simpelthen skal bryde ud i sang. Forventningerne om "opera" understøttes af selve den musikalske stil: de fleste af periodens Hollywood-partiturer står generelt i dyb gæld til sene

1900-tals symfoniske idiom, men specielt til musikken i Wagners, Puccinis og Richard Strauss' sceneværker.

Filmenes ejendommelige, "opera-agtige" kvalitet har sin egen, helt praktiske forklaring, hvis man skal tro en skribent som R. Prendergast: "Overfor de dramatiske problemer, som filmen konfronterede dem med, vendte Steiner, Korngold og Newman (om det var bevidst eller ubevidst er uvæsentligt) sig til de komponister, som mest omfattende havde løst næsten identiske problemer i deres operaer"²⁾.

De "dramatiske problemer", som Prendergast her henviser til, er klart nok basale narrative problemer: Den klassiske Hollywood film er en "stærk" fortælling, centreret omkring klart definerede menneskelige projekter og deres manifestationer i handlinger. Under den visuelle præsentation af de forskellige begivenhedsrækker, lægges der stor vægt på at sikre forståeligheden: begivenhederne udspiller sig i et veldefineret narrativt rum, og der gøres detaljeret rede for deres interne tidslige og kausale relationer³⁾. Og som det er tilfældet med billeder og dialog, er også musikken underordnet det narrative projekt: dens opgave er med egne specifikke midler at hjælpe med til at klargøre fortællingens bevægelser.

Det falder uden for denne artikels rammer at diskutere, hvordan den klassiske Hollywood-filmmusik mere konkret opfylder disse basale narrative funktioner. Jeg vil i stedet blot kommentere et par hovedtræk - og så iøvrigt henvise til, at jeg ved en tidligere lejlighed har givet en detaljeret fremstilling af filmmusikkens narrativitet med udgangspunkt i en nærlæsning af Max Steiners musik til indledningssekvensen i Howard Hawks' berømte version af The Big Sleep⁴⁾.

De fleste klassiske filmpartiturer er konstrueret som "symfoniske" variationer over og udviklinger af genkommende og let identificerbare, musikalske temaer. Dette har ført til, at man i sekundærlitteraturen ofte støder på det synspunkt, at musikken fungerer på samme måde som de wagnerske eller pucciniske leitmotive, - hvad der imidlertid ikke er en særlig præcis beskrivelse. Ganske vist kan man i visse film finde eksempler på, at de centrale filmtemaer

direkte "referer til" eller "signalerer" en bestemt person, en bestemt emotion osv. (det er f.eks. tilfældet i Steiners første filmpartitur: musikken til John Fords The Informer), men i langt de fleste tilfælde bruges disse temaer snarere som simple skilletegn, der ofte blot understreger en narrativ ændring i det begivenhedsforløb som udspilles på billedsiden. Idet den musikalske sekvens udfoldes som en kæde af genkendelige og gensidigt forbundne "musikalske begivenheder", tjener den først og fremmest til at segmentere og "indramme" fortællingens forløb ved at understrege kontinuitet eller diskontinuitet indenfor eller mellem de visuelle sekvenser, osv. Musikken forankrer⁵⁾ altså visse basale, formelle strukturer i billedfortællingen, men denne forankring har også en mere kvalitativ side:

Fordi musik, dialog og billede er koordineret, produceres der i situationen, på det givne sted i forløbet, semantiske isotopier, som understreger bestemte kvaliteter ved personerne, deres handlinger, deres replikker, den generelle setting, osv. I visse tilfælde kan musikken med egne midler - og så at sige "udefra" - føje konnotationer (emotioner, atmosfære, o.l.) til en given billedsekvens, men sædvanligvis arbejder den "indefra" som en vital del af den overgribende fortælling, som et meget effektivt middel til at styre og fokusere tilskuerens opmærksomhed. Og den er kun i stand til at gøre dette, til at fortolke og "forankre" billederne, fordi dens eget indhold, dens egne "flydende signifiæer", selv på tilsvarende måde fortolkes og "forankres" af billedernes (og dialogens) signifiæer. Inden for den klassiske Hollywoodfilms kontekst er musikalsk betydning således primært et spørgsmål om samspil og redundans: for at musikken skal kunne yde sit bidrag til fortællingens etablering, er det nødvendigt, at billed- og tekstforløbet indeholder træk, der svarer til eller "matcher med" musikkens elementer.

De foregående generelle bemærkninger om forholdet mellem musik og billede dækker også TV-fiktionens felt, og på det mere konkrete niveau genfinder man den dag idag mange af den klassiske filmmusiks funktioner, når de internationale fiktionsprogrammer glider over den lille skærm i stuen. Samtidig er det imidlertid også klart, at dagens TV-musik i en lang række henseender adskiller sig fra den

traditionelle filmmusik, og at hele musikkens kontekst er radikalt ændret. Det er ikke muligt i denne sammenhæng at diskutere "moderne TV-musik" i al almindelighed, men jeg vil i det følgende i det mindste prøve at beskrive nogle iøjnefaldende hovedtendenser med udgangspunkt i de internationale TV-serier.

Det første man kan konstatere er, at musikbrugen her er uhyre begrænset, i det mindste sammenlignet med de klassiske opera-agtige Hollywood-partiturer. Den traditionelle filmmusik løb som en næsten kontinuerlig kæde af signifikanter parallelt med billeder og dialog, og var som disse vævet ind i den filmiske fortælling. Musikken i dagens TV-serier bruges langt mere sparsomt - som isole-rede effekter, der indmonteres med relativt store mellemrum. Med hensyn til musikalsk struktur er der foregået en markant bevægelse væk fra "symfonisk", "tematisk" komposition: musikken kan stadig være (og er ofte) centreret omkring temaer, men den er som helhed ikke længere konstrueret som omfattende, musikalsk sammenhængende sekvenser, og harmonisk set har den mistet den rettet og finalitet, der karakteriserede det romantiske og senromantiske idiom.

Der er indlysende økonomiske årsager til denne udvikling: selvom den givne komponist er en højt kvalificeret fagmand, er udarbejdelsen af et klassisk film-partitur en tidskrævende og bekostelig affære - en slags håndværksmæssigt arbejde som er helt uforeneligt med den produktionshastighed, der kræves i dagens kommercielle TV-selskaber. Men der er også nogle mere "interne" årsager til udviklingen.

Overgangen fra den traditionelle filmmusiks symfoniske konstruktion (de klart definerede musikalske begivenheder, de udstrakte spændingsbuer, etc.) til den moderne TV-musiks pointillistiske, brudte karakter kan betragtes som ét blandt mange udtryk for fortællingens ændrede position indenfor de visuelle fiktioners felt.

Fortællingens skæbne

Som jeg har vist i en tidligere artikel, er fremkomsten af en genre som rock-videoerne et af disse udtryk:⁶⁾ Mens en del rock-videoer allerede befinder sig hinsides fortællingen, opererer flertallet så at sige i grænselandet. De kan læses som fortællinger, men er - betragtet som sådanne - "tynde", diffuse, opløste. Der synes at foregå en betydningsfuld forskydning her. Den traditionelle dynamisk-kausale sammenføjning af indstillinger viger for en slags "lyrisk-symbolsk" strukturering: i de fleste rock-videoer associeres billederne primært efter retoriske principper; der produceres metaforiske eller metonymiske betydningsstrukturer, relativt statiske serier af isolerede, stærkt driftbesatte "højdepunkter" (: fragmenter af erotiske scener, actionsekvenser etc.).

En diffus fortælling brugt som påskud for en løs associering af driftbesatte lyst- og angst-scener: det er en fyldestgørende beskrivelse af de fleste aktuelle rock-videoer, men også, med en række nødvendige modifikationer, en beskrivelse som dækker de fleste TV-reklamer såvel som store dele af den egentlige TV-fiktion - og her specielt de populære amerikanske action- og krimi-serier. Hvilket ikke er så underligt: den slags programmer er, trods alt, produceret indenfor samme kommercielle mediesystem, henvendt til udsnit af det samme publikum, og rettet mod opfyldelsen af de samme socialpsykologiske behov.

Når det gælder de flydende formmæssige grænser mellem TV-serier, TV-reklamer og rock-videoer, er en serie som Miami Vice specielt oplysende. Som bekendt blev denne populære, amerikanske krimi-serie oprindeligt designet omkring begrebet "MTV-cops": hensigten var at skabe en serie, der udnyttede rock-videoernes karakteristiske, visuelle og musikalske stil, i et forsøg på at appellere til det traditionelle krimi-publikum såvel som til de noget yngre aldersgrupper, der tiltrækkes af rock-video-kanalen par excellence, MTV (Music Television Fiction). Miami Vice er på denne måde blevet en interessant "mellemting" - en spejling af rock-videoerne henover fortællingens grænse.

I de fleste rock-videoer ses fortællingen så at sige fra den anden side af hegnet - som én mulighed blandt mange, som et element der kan spilles med, som en effekt. Den kan bruges som (smuldrende) ramme om driftsbesatte scener, eller narrative fragmenter kan tilføjes i en større sammenhæng som fundamentalt set er organiseret ud fra ikke-narrative principper.

Her overfor står Miami Vice som et meget klart eksempel på hvor langt det er muligt at bevæge sig mod fortællingens grænser uden fuldstændigt at forlade narrativitetens felt. Seriens historier er ekstremt elliptiske: fortællingens rum og tid er ikke klart defineret, basale årsag/effekt-strukturer antydes blot,, etc. Hertil skal lægges seriens særlige varemærke: med regelmæssige mellemrum brydes fortællingen simpelthen af til fordel for korte, flimrende video-agtige sekvenser, akkompagneret af udvalgte populære hits. I dette tilfælde, fra denne side af hegnet, er det altså rock-videoerne der spilles med og som bliver indmonteret som spektakulære effekter.

I det følgende afsnit vil jeg mere detaljeret diskutere fortællingens skabne i de moderne TV-fiktioner og konsekvenserne for musikens rolle i den samlede sammenhæng. Mit udgangspunkt er musikbrugen i One Eyed Jack, en af de tidlige Miami Vice-episoder - som seriens sande fans husker den dag idag: det er dén, hvor Edward James Olmos har sin første, imponerende entre i rollen som Lt. Castillo.

Mod fortællingens grænser: åbenhed og chock

"One Eyed Jack" fortæller, som alle de andre episoder, en diffus, sløret historie om organiseret kriminalitet, vold, mord etc. - i et Miami fremstillet som glitrende, erotiseret vareunivers. Visuelt set består den af 19 større segmenter, fordelt på fem indbyrdes forbundne plot-lines, der kan parafraseres på følgende måde:

(i) Lombard-sagen. Crockett og Tubbs arbejder på en sag mod forbryderchefen Lombard. Denne sag er episodens narrative ramme. Den åbnes i det allerførste segment (s1), og de fleste af de efterfølgende segmenter er på en eller anden måde

forbundet med den: undervejs opbygges sagen, og til sidst lægges der en kompliceret fælde for Lombard (s17), men på grund af bevægelserne i plot-line (ii), må sagen lukkes uden resultat i det næstsidste segment (s18).

(ii) Mord-sagen. I løbet af det første segment udspaltes en sidelinie i Lombard-sagen: Crocketts gamle veninde, Barbara, er i kløerne på en af Lombards stråmænd, ågerkarlen de Marco. Crockett prøver at hjælpe hende (s4, s5), senere forsvinder hun (s8) og bliver så fundet myrdet (s11, s12). I sorg og raseri blander hendes mand sig ind i Lombard-sagen: under det afsluttende opgør (s18) dræber han morderen de Marco og ødelægger dermed Crocketts og Tubbs chancer for at fælde den egentlige bagmand. Denne plot-line danner baggrunden for episodens centrale historie, der er delt i to plot-lines (iii og iv).

(iii) Komplottet mod Crockett. Crocketts indgriben i Barbaras mellemværende med de Marco bliver den direkte årsag til hendes død. Hans forsøg på at hjælpe hende er hovedplottet i episodens første del: Efter at have hørt hendes sørgelige historie (s2) kontakter han de Marco (s4, s5), der lægger en fælde for ham (s6), således at han bliver suspenderet fra tjenesten, anklaget for at have modtaget bestikkelse. Mod slutningen af episoden (s17) lukkes denne plot-line, idet de Marco trækker sine anklager tilbage.

(iv) Tubbs som agent provocateur. Efter at Crockett er blevet suspenderet, bliver Tubbs den centrale figur i episodens anden del. Han foregiver at være en udenbys gangster på flugt fra politiet og kontakter de Marco (s10), som introducerer ham til Lombard (s13). Han sætter derefter en fælde for de Marco (s15, s16), som tvinges ind i et komplot mod Lombard (s17). I det afsluttende opgør (s18) bliver de Marco dræbt og sagen lukkes.

(v) Den mystiske Castillo. I fire segmenter, der optræder med store mellemrum, introduceres politikorpsets nye chef, Castillo, en lille, stilfærdig, men mærkværdigt respektindgydende, mand. I de tre første segmenter (s3, s7, s12), hvor Castillo sætter sin autoritet op mod sine to opsætsige underordnede, stiger spændingen. Udløsningen kommer (s17), da han til sidst meget bestemt griber ind i bestikkelsessagen mod Crockett, og afslører sig som et retskaffent, hæderligt menneske.

Som det fremgår, kan denne episodes "historie" rent faktisk rekonstrueres - men sandt at sige hviler vores parafrase for en meget stor dels vedkommende på interpolationer. Set i det prospektive perspektiv - mens episoden går over skærmen - er fortællingen sløret, fuld af huller: De tidslige og rumlige relationer mellem de enkelte segmenter er yderst vage; beskrivelsen af hovedpersonernes psykologiske karakter, motiver, projekter er helt overfladisk; de fem plot-lines er fortættet til det næsten uforståelige.

Som helhed har episoden en karakteristisk elliptisk, "springende" struktur: fortællingen "springer" abrupt fra plot-line til plot-line - så at sige fra ét "højdepunkt" til det næste - og "springer over" en masse information, som seeren selv må interpolere, hvis begivenhederne skal give (narrativ) mening. I visse tilfælde forsvinder endog de mest "betydningsfulde" dele af en given plot-line (: f.eks. ser man et sted Barbara stige ind i de Marcos bil, - og to segmenter senere bliver hendes lig simpelthen båret væk af ambulancefolk).

Fortællingen er der - og kan læses - men den er der kun som en løs ramme, en skitsering af et fiktivt univers, hvori nogle tilsvarende løst skitserede personer bevæger sig rundt. Episodens pointe er ikke konstruktionen af narrativ sammenhæng i en begivenhedsrække - men derimod netop de uforudsigelige "spring" henover fortællingens huller, den flydende association, den uformidlede sammenføring af lyst- og angst-scener.

Denne tekstlige strategi medfører, at én bestemt type visuelt syntagma træder afgørende i forgrunden, en type som var temmelig sjældent brugt i den traditionelle film, nemlig den "åbne", "uendelige" serie. Signatursekvensen er det mest iøjnefaldende eksempel: Som bekendt er den en slags turistreklame for Miami, en serie flashy billeder af flotte bygninger, smarte biler, smukke mennesker, luksusprægede fritidsaktiviteter osv.; med andre ord: et eksempel på det Metz kaldte "klammesyntagmet": "en serie meget korte scener, der fremstiller begivenheder, som filmen giver som typiske eksempler på én og samme virkeligheds-orden, idet den bevidst afstår fra at placere dem tidsmæssigt i forhold til hinanden, for - tværtimod - at insistere på deres formodede slægtskab indenfor en kategori af fakta, som filmmageren netop søger at definere og gøre forståelig med visuelle midler"⁷⁾. På signifiéernes niveau er signatursekvensens billeder forbundet metaforisk: hvert af dem viser endnu et aspekt af "én og samme virkeligheds-orden" (: "det søde liv i Miami"); på signifianternes niveau er billederne tilsvarende forbundet via en række formelle ligheder og forskelle med hensyn til kameravinkler og -bevægelser etc. Og fordi der hverken markeres tidslige, rumlige eller kausale relationer mellem bille-

derne er der ingen fornemmelse af finalitet i serien: den fortsætter simpelthen; der føjes stadig nye billeder, stadig nye manifestationer af "luksus, fritid, seksualitet etc." til den foregående fremstilling af det erotiserede og varegjorte univers - indtil der, pludseligt, abrupt, sættes punktum med et nattebillede af Miami skyline.

Mange af de følgende segmenter er konstrueret på samme måde (f.eks. s4, der indeholder den eneste helt gennemførte "rock-video"-sekvens i denne episode, - eller de mange restaurant- og diskoteksscener, der sædvanligvis starter med flimrende billeder af elegante interiører, smukke kvinder osv.). Denne type sekvenser bør ikke forveksles med den traditionelle fiktionsfilms establishing shots (eller med dët, Metz kaldte deskriptive syntagmer):⁸⁾ hensigten er ikke at klargøre en narrativ geografi, men at producere metaforisk fortættede fremstillinger af centrale tematikker.

I princippet kunne billedserier som disse fortsætte i det uendelige, - men de gør det ikke. Seeren véd, at de snart vil stoppe, at de vil blive afbrudt ved en abrupt overgang til et nyt, og helt anderledes, visuelt syntagma, eller - sommetider - ved en uventet drejning indenfor segmentet selv. Parallelt med de ubestemte narrative forventninger, opbygges der således løbende en anden slags spænding, mens disse billedserier foldes ud: seeren forbereder sig på bruddets uundgåelige, men uforudsigelige chok.

Et illustrativt eksempel på chok-effekten finder man i s11: Efter at være blevet suspenderet, kommer en melankolsk Crockett sent hjem til sin husbåd og finder sin kollega, Gina, ventende på ham. Herefter følger en metonymisk fortættet fremstilling af deres seksuelle forhold (: efter et antydet erotisk forspil blændes der over til en antydet post-coital situation). Tubbs dukker op, og i en uformel, behagelig atmosfære glider kærlighed, ømhed og kameratskab over i hinanden og fremstilles som karakteristiske kvaliteter knyttet til dette bestemte arbejdsfællesskab. Så kommer bruddet, idyllens opløsning: Mens alle stadig morer sig over en vits, får Crockett over telefonen at vide, at Barbara er blevet fundet myrdet. Hans ansigt fryser i sorg. Klip til mordstedet.

Denne bratte, umedierede sammenføjning af lyst og død er emblematisk for denne episode såvel som for serien som helhed⁹⁾. Den abrupte bevægelse mellem ekstremer på signifiéernes niveau har sit modstykke i de konstante sammenstød af ekstremer på de visuelle signifianters niveau. Og i denne kontekst spiller musikken en vigtig rolle.

Musik som materialitet, effekt og citat

I løbet af signatursekvensen får vi at vide, at musikken ikke blot er "composed", men også "performed by Jan Hammer": udstyret med det mest moderne synthesizer- og computer-grej er han i stand til at "spille" alle de instrumenter, partituret kræver. Det foretrukne idiom er tidens mainstream-rock og -pop: musikken ligger indenfor det tonale felt, men dens akkordsekvenser er - som det er tilfældet i hovedparten af al "post-sixties pop" - temmelig løst strukturerede, i det mindste målt med den traditionelle europæiske funktionsharmoniks alen; melodisk er der oftest tale om små rytmiske riffs, organiseret i temmeligt regelmæssige 4- eller 8-takts sekvenser; lyden er "elektrisk" med hovedvægt på rytmegruppe, forstærkede guitarer og keyboards o.l.

Rock-idiomet er klart nok valgt blandt mange andre muligheder for at forlene serien med visse generelle konnotationer (af "modernitet", "drive", "kraft", "energi" osv.), men mere interessant er den måde hvorpå musikken rent faktisk bruges indenfor en given episode, på segmentets niveau. I det følgende vil vi diskutere nogle dominerende brugsformer med udgangspunkt i eksempler, der stammer fra de allerførste segmenter af "One Eyed Jack". (En advarende note er på sin plads her: For at kunne gøre præcist rede for de musikalske funktioner, er det nødvendigt at foretage en relativt nærsynet "close-reading" af de pågældende sekvenser). Vi starter med tre eksempler, hvor de musikalske forløb er relativt lange.

(i). Skønt det allerførste visuelle segment starter in medias res, viser det sig at være en komplet narrativ sekvens med indbrydes forbundne situationer og handlinger, en tredobbelt eskalering af

vold, som munder ud i en kamp mellem vore helte og en fæl skurk: I et hotelværelse bliver en ukendt kvinde (senere identificeret som Barbara) overfaldet af en ukendt mand. Crockett og Tubbs, som tilfældigvis opholder sig udenfor på et overvågningsjob, kommer stormende til undsætning med løftede pistoler. Manden angriber dem, og der følger et voldsomt slagsmål med smadrede møbler, fald ned af trapper osv.

Slagsmålssekvensen åbnes med en voldsom bevægelse: skurken kaster en vase i hovedet på vore helte. Koordineret med smadringen af vassen, starter underlægningsmusikken, og efter at den er blevet introduceret, løber den parallelt med de fremstillede begivenheder gennem hele resten af segmentet: Vi hører et relativt hurtigt rock-n'-roll nummer, en guitar, der improviserer over én og samme 4-takts akkordsekvens.

Siden barokken har megen vestlig musik (den "seriøse" såvel som den "populære") haft hvad man kunne kalde en "narrativ" struktur: ¹⁰⁾ den har været konstrueret som sammenhængende (og ofte ganske lange) forløb af indbyrdes forbundne "musikalske begivenheder", og både i kraft af melodik og underliggende harmoniskema har den været forlenet med en vis "fremmedrettethed", en slags indre kausalitet, der gør det muligt at høre den som en stadig oprettelse og forløsning af spændingsbuer. Det er blandt andet disse træk, der danner grundlaget for musikkens mere formelle, narrative funktioner inden for den klassiske Hollywood-film.

Underlægningsmusikken i vores lille Miami-Vice-sekvens kan vanskeligt beskrives på denne måde. Den markerer ikke en fremadrettet "fortælling", men er en kæde af repetitioner af "det samme", som i princippet kunne fortsætte i det uendelige. Altså et "lyrisk", "metaforisk" forløb: hver 4-takts segment er "ligesom", og dog en smule "forskelligt fra", det foregående. Ikke desto mindre minder billede/musik-forholdet i visse henseender om den traditionelle films narrative forankring: Da kampen begynder optræder musikken som et (meget kraftigt) skilletegn, der understreger den narrative forandring (: "overgang", en ny eskalering af volden). Herefter foregår der en gensidig selektion mellem musik og billede: Blandt

musikkens mange mulige "flydende signifiéer" vælger den foreliggende visuelle kontekst "drive", "voldsom bevægelse", etc. Men i modsætning til traditionel filmmusik, bruges underlægningen i dette tilfælde ikke til en videre klargøring og understregning af den visuelle begivenheds forskellige faser. Det er der to grunde til: (1) Forankring er altid en tosidet affære, og i det foreliggende tilfælde er den fremstillede handling temmelig tumultarisk, dvs. der er ingen distinkte træk i den visuelle sekvens, der svarer til den simple, interne segmentering i det musikalske materiale (eller rettere: der er ikke foretaget en mere differentieret koordinering af musik og billede end den allerede beskrevne). (2) Så snart grænsen mellem ikke-musik og musik er overskredet, stiger det generelle støjni-veau. Den pulserende rytme kan stadig høres som en insisterende markering af "speed" svarende til de fremstillede handlinger, mens de andre musikalske elementer - nu næsten umulige at skelne fra lydene af næveslag, stønnen, smadrede møbler etc. - forvandles til baggrund, til et lydtæppe af udifferentieret støj.

Der er endnu en pointe her: På grund af musikkens åbne, repetitive struktur, er den også ubestemt med hensyn til narrative forventninger, dvs. ude af stand til at specificere eller forudgribe begivenhedsstrømmens retning. I dette tilfælde er den visuelle sekvens imidlertid selv meget stærkt narrativt organiseret, handlingerne gennemløber deres egen fastsatte bane, og netop i dét øjeblik mod slutningen af segmentet, hvor "heltenes sejr" er blevet valgt blandt de to mulige narrative optioner - dér er der en bemærkelsesværdig kort fase, hvor billeder og musik pludselig kommer ud af trit: skurken er endelig nedkæmpet; den narrative sekvens lukkes; de fysiske handlinger er afsluttede, - men musikken fortsætter, indtil den - nærmest som en eftertanke - løber gennem en serie akkorder, der minder om den traditionelle, tonale kadence. Det er som om også musikken, lidt forsinket, styrer mod en afslutning - der imidlertid ikke kommer: Mens vore helte udveksler ironiske bemærkninger, starter musikken forfra igen, dens pulserende rytme indicerer, at selvom denne indledende sekvens er afsluttet, har ophidselsen ikke lagt sig; det totalt kontekstløse voldsudbrud har skabt en ubestemt spænding som ikke udløses: selvom denne "lokale" narrative sekvens er lukket, er feltet stadig åbent. Først i sekvensens aller-

sidste fase lukkes spalten mellem billede og musik igen, idet det musikalske flow simpelthen afbrydes af en hvilende akkord, mens vi ser to close-ups af Crockett og Barbara, der eftertænksomt spørgende stirrer på hinanden.

(ii). Efter dette visuelle segment følger det første af de mange chok-agtige brud. Uden overgang fejes den hvilende akkord og billeder af Crockett og Barbara væk af hurtige trommeslag (med kraftige konnotationer af maskinpistol-ild) og svimlende billeder af solen set gennem palmekroner: signatursekvensen begynder. I dette næste segment er både musik og billeder metaforisk organiserede (som kæder af "ligheder"), og musikken er trukket frem i forgrunden som en distinkt, selvstændig kæde af signifikanter, placeret på samme niveau som billedkæden. Igen hører vi et temmelig hurtigt rock-nummer med en guitar centralt placeret i lydbilledet. Efter en kort etablering af tonalitet følger en 8-takts frase som åbner et melodisk og harmonisk felt, men ved overgangen til den efterfølgende 8-takts frase bliver det klart, at det endnu engang er repetition, der er det strukturerende princip: den første frase gentages, men nu transponeret en sekund ned uden formidlende harmoniske mellemlid. Og gennem den følgende musiksekvens bevæger de næsten identiske 8-takts fraser sig op og ned mellem disse to harmoniske centre. I den gensidige forankring mellem billede og musik er det først og fremmest "bevægelse", "fremdrift", som selekteres blandt signifikante, men 8-takts frasernes flytning op og ned anvendes også med en vis effekt: Der er ganske vist ingen træk i den homogene billedstrøm, der svarer til denne segmentering af musikken, men de credits, der glider henover billederne, er koordineret med det musikalske forløb således at f.eks. hovedaktørernes navne fremtræder på skærmen og understreges, hver gang musikken skifter fra én frase til en anden. Efter nogen tid, og mens nye billeder stadig føjes til den åbne visuelle serie, skifter musikken pludselig struktur: båret af den konstante, faste rytme, høres nu en kadence-agtig akkordsekvens, som indicerer at slutningen er nært forestående, og segmentet lukkes med en hvilende tonika-akkord i det lave register, koordineret med nattebilledet af Miami.

(iii). Lidt længere fremme i episoden (s4) finder vi "rock-video"-sekvensen. Den følger efter et uakkompagneret segment, hvor Castillo introduceres, og overgangen er endnu engang chok-agtig: et dramatisk klip fra blege politikontorer til et nærbillede af en solbrun, glinsende kvindekrop i en skrigende rød badedragt, akkompagneret af høj rockmusik. Den følgende visuelle sekvens er, som signatursekvensen, en åben metaforisk serie - denne gang drejer det sig om nærbilleder, fragmenter af halvnøgne kvindekroppe på en solbeskinnet strand, - mens lydsporet simpelthen består af en aktuel hit-sang. Der er en minimal forankring mellem sangtekst og billeder (centreret omkring signifiéer som "sommer", "sex", o.l.), mens musik/billede-forankringen foregår på det mest formelle niveau: selvom musikken denne gang er et forholdsvis gennemorganiseret, melodisk rocknummer, er billede og musik ikke forsøgt kombineret i en mere kompleks struktur. Den visuelle sekvens' tempo (et flow af meget korte indstillinger) er blot koordineret med musikkens grundrytme, og på et vist tidspunkt er der en spektakulær ultra-hurtig klipning, som følger, "mimer", en rytmisk trommefigur. Samtidig med at billederne fortæller om sommer, sex, glinsende overflader osv., er de således også på en måde underordnet musikken, som en materialitet, der kan spilles med i en slags omvendt "mickey-mousing" (: det er her billedstrømmen, der "illustrerer" eller "visualiserer" en formel musikalsk struktur).

Hvis dette var en almindelig rock video, ville musikken danne den overgribende ramme omkring det totale betydningskompleks, men i dette tilfælde opløses det tætte musik/billede-forhold efter en stund: de enkelte indstillinger bliver umærkeligt længere, deres flow er ikke længere koordineret med musikkens, og segmentet op-suges til sidst i fortællingen, da Crockett gør sin entre i billedet og etablerer sin første kontakt med de Marco. På dette tidspunkt falder musikken og forvandles til et baggrundselement, til en miljøfaktor blandt mange, en underliggende lyd som kunne tænkes at komme strømmende ud af en transistorradio på stranden. I sidste del af sekvensen bruges musikken - eller rettere: lydstyrken - på visse tidspunkter til at markere og understrege ændringer indenfor den narrative sekvens: Da Crockett forlader stranden, skrues lyden simpelthen op, som en pointering af hans effekt på

de Marco. Derefter dukker Lombard op, musikken fades ud, - og skrues pointerende op igen under den allersidste indstilling, der viser Lombards bekymrede ansigt i close-up.

I alle disse eksempler består underlægget af relativt omfattende musikalske sekvenser, men i modsætning til musikkens funktion indenfor den klassiske spillefilm anvendes disse sekvenser hverken til at producere en detaljeret og differentieret segmentering af de visuelle sekvenser, eller til at skabe narrative forventninger og forlene de fremstillede handlinger med en fornemmelse af rettetethed. På grund af de visuelle og musikalske sekvensers svage eller manglende narrative struktur foregår musik/billedforankringen på relativt formelle niveauer (som markeringer af bratte overgange mellem eller indenfor segmenterne, som understregninger af abstrakte signifiører af typen "hastighed", "drive", "bevægelse", osv.).

Et andet karakteristisk træk er, at den traditionelle skelnen mellem underlægningsmusik og real-musik ikke rigtig giver mening i denne kontekst. Musikken kan være tilføjet den visuelle sekvens udefra, eller den kan optræde som en slags baggrundsmuzak indenfor det fremstillede rum, - men i takt med at dens narrative funktioner reduceres og det organiserede samspil mellem billede og musik opløses, bliver den først og fremmest en materialitet, et element der ligesom dekorationer, støj, farver osv. er en del af den totale mise-en-scène. Den anvendes som sådan til at lægge et lyd-tæppe under længere billedsekvenser, men også til, på forskellige steder i forløbet, at producere mere isolerede, "lokale" effekter. Kærneeksemplet er her naturligvis ophævelsen af det narrative flow under de collage-agtige indmonteringer af hitsange, men også anvendelsen af lydstyrke (i stedet for indre musikalske strukturer) som middel til at understrege og pointere en isoleret gestus, et ansigt etc., bør nævnes i denne forbindelse.

Bortset fra mere omfattende musikalske sekvenser, som dem vi netop har behandlet, indeholder episoden også segmenter, hvor der blot høres ganske få takter musik. Der er her ubetvivleligt tale om underlægningsmusik i traditionel forstand, og eksemplerne har ydermere vigtige træk til fælles med de mere spektakulære dele af den

klassiske filmmusik, - men netop fordi de indføres i en brudt narrativ kontekst, er de også specielt oplysende med hensyn til forholdet mellem musikalsk "effekt" og fortælling. Vi vælger segmentet efter signatursekvensen som eksempel:

(iv). Den indledende kamp mellem vore helte og den frygtelige skurk er forbi. Nu følger et segment, hvori de foregående, uforståelige begivenheder bliver nødtørftigt fortolket og indsat i en slags narrativ kontekst: Crockett og Barbara udveksler erindringer. Hun fortæller ham en vag historie om ubetalt gæld; han fortæller hende, tilsvarende vagt, om forbindelsen mellem den besejrede skurk, bagmanden de Marco og dennes chef, Lombard. Mens billederne hidtil har båret de fleste informationer, forskyder tyngdepunktet sig her mod dialog-siden. Og der optræder ikke musik - indtil Barbara pludselig, henmod slutningen af segmentet, vender sig mod Crockett og, med tårer i øjnene, siger: "I need one favour from you, for old times' sake". Hendes ord udløser en kort musikalsk frase, der klinger, mens kameraet dvæler ved Crocketts sørgmodige, eftertænkssomme ansigt. Det vi hører er en imitation af "klassisk musik": en traditionel romantisk akkordsekvens, en langsom melodilinie spillet af "strygere" og "orgel". Så er den forbi.

Denne korte frase høres og "giver mening" i forhold til såvel den foregående musik som hele seriens generelle, musikalske kontekst, - og er som sådan en kraftig markering af forskel (: vi er pludselig milevidt fra rockmusikkens univers med dens "energi" og "drive"), men forskellen kvalificeres også yderligere med specifikt musikalske midler. Her har vi faktisk et af disse tilfælde, som de gamle bøger om filmmusik var så optaget af: referencen til "klassisk musik" tilføjer betydning, konnotationer af "alvor", "emotion", "menneskelighed", "dybde" etc. til dette pludselige følelsesudbrud i dialog og billede - og gør det "udefra", via referencen til en fraværende musikalsk kontekst.

Lignende eksempler kan findes adskillige steder i resten af episoden, specielt i forbindelse med den nye politichef Castillo: Hver gang han er uenig med nogen, ser vi hans udtryksløse, tilknappede ansigt i close-up, mens nogle få dybe, simrende "orgel"-

akkorder høres på lydbåndet. I Castillo-eksemplerne markerer musikken igen "forskell" - den understreger, at optrinnet er "betydningsfuldt", "skæbnesvangert", den er et index, en deixis (netop en hævet pegefinger: "Pas På ! Denne mand er anderledes farlig !") - men også (igen) en kvalificering af forskellen, og i disse tilfælde ikke via referencer bagud til den ældre musikhistorie, men til Hollywoods udtømmelige lagre af klicheer. Resultatet er en ejendommelig "udefrakommende" fremhævelse af scenernes "væsentlighed" og deres emotionelle indhold ("sorg", "vrede", "anger", etc.), et nærmest opera-agtigt "over-kill", på nippet til at blive "camp" eller bare "too much": i et ultra-kort øjeblik standser begivenhedsstrømmen, det givne optrin fikseres, og "betydning", "emotion" gløder som en isoleret kvalitet, en farve, et signal.

Det er den brudte fortælling og den dominerende chok-struktur, der er baggrunden for eksempler som disse. Betragtet som begivenhedskæde er episoden i konstant bevægelse mellem extremer. Efter scener med action, vold og pludselig død følger uvægerligt beskrivelser af varernes og seksualitetens lystfyldte univers - som igen brydes af og efterfølges af nye action-scener etc. I en vis forstand er Miami Vice blot endnu en sekvens af overfladiske, spektakulære effekter (en rock video blæst op til TV-seriens format), men den er også mere end dette - fordi bevægelsen mellem ekstremerne hele tiden relateres til de involverede figurer. Et vigtigt aspekt af denne episode (og af serien som helhed) er focuseringen på hovedpersonernes emotionelle reaktioner, de gentagne close-ups af ansigter, der udtrykker lyst, sorg, angst etc., kort sagt: det konstante forsøg på at binde seeren til skærmen ved at forankre den afgørende, underliggende emotive brudstruktur i centrale identifikationsfigurer.

Indenfor den brudte fortællings ramme er det muligt at fremstille forbindelsen mellem driftbesatte billeder på en specielt "slående", effektiv, fortættet måde, men for så vidt angår iværksættelsen af de nødvendige identifikationsprocesser, bliver den selvsamme ramme en væsentlig hindring: fraværet af en bredere narrativ kontekst og udvikling medfører, at visualiseringen af personernes emotionelle reaktioner nødvendigvis må antage samme form som de begivenheder,

der forårsagede dem: de mange close-ups af ansigter i forskellige stadier af affekt er på sin vis lige så uforståelige som figurerne selv eller de pludselige voldsudbrud, de bratte overgange etc., - blotte signaler, udtryk for "betydning", for "emotionel dybde", revet ud af en glemt kontekst. Og det er her, den isolerede musikalske "effekt" dukker op.

Musikken kan ganske vist ikke retablere den fraværende narrative kontekst omkring emotionssignalerne, men den kan tilføje endnu et signal, endnu en emotionseffekt, den kan understrege den visuelle scenes signifiéer - og denne gang som en "udefrakommende" pegefinger - ved at citere fra andre kontekster, ved at forankre emotionere i andre, stadigt huskede fortællinger.

Musik og postmodernisme

I stedet for en konklusion kan vi forsøge at besvare det spørgsmål, der retorisk rejses i artiklens titel: Hvad er det egentlig Jan Hammer foretager sig, når han siddende ved sit enorme keyboard "komponerer og opfører" Miami Vice-musikken?

Han laver et destillat, konstruerer sin egen specielle, syntetiske version af dagens pop- og rockmusik, et tværsnit af den musik, han hører i radioen; han beskærer og bearbejder allerede indspillede hit-melodier; han leger med fragmenter af ældre musikalske former og med sunkne Hollywood-klicheer, etc.

I gamle dage kunne en instruktør som Eisenstein, en komponist som Prokofiew, en teoretiker som Balazs forestille sig filmskaberens om en ingeniør, der prøver at beherske betydningens forskellige krydsende strømme. Idag er ingeniøren ikke længere en indlysende model, når det drejer sig om at beskrive kreativt arbejde - og elektriciteten og induktionsmaskinerne har for længst mistet deres metaforiske kraft. Istedet dukker billedet af computer-eksperten op, og dette billede er egentlig slet ikke en metafor:

Siddende ved konsollen analyserer og redigerer Jan Hammer sit lager af råmateriale, han klipper og klistrer, samler fragmenter til sek-

venser, splitter sekvenser i fragmenter; han fremstiller et sæt musikalske data og fletter dem sammen med visuelle og tekstlige data, tilvejebragt af andre teknikere, der arbejder på samme mainframe - og idet han gør alt dette, producerer han tegn: "modernitet", "drive", "emotion", "betydning".

Opløsningen af den musikalske fortælling; sammenføjjningen af effekter; musikkens forvandling til materialitet; produktionen af "emotion" som tegn; referencerne, citaterne - det lyder bekendt: Hvis Miami Vice, som det med nogen ret er blevet hævdet, er den første postmodernistiske krimi-serie, så må Jan Hammer bestemt være den postmodernistiske musiks ypperstepræst¹¹⁾.

NOTER

1. For en diskussion af den "klassiske" æra, se David Bordwell, Janet Straiger, Kristin Thompson: The Classical Hollywood Cinema, New York 1985.
2. Roy M. Prendergast: Film Music. A Neglected Art, New York, 1977, p. 39.
3. Hollywood-filmens særlige fortælle-måde behandles detaljeret og konstrateres med andre mulige fortælle-måder i David Bordwell: Narration in the Fiction Film, Madison 1985.
4. Peter Larsen: "Musik og moderne billedfiktioner", in Kultur og Klasse, 60, 1988.
5. Musikkens "forankrings"-funktion, som her blot antydes, behandles mere indgående i Peter Larsen: "Musik og moderne billedfiktioner", op.cit., hvor udgangspunktet er en kritisk diskussion af Roland Barthes' nøglebegreber "forankring" og "relæ" fra "Billedets retorik" (optrykt i Bent Fausing og Peter Larsen (red): Visuel Kommunikation, bd, I, Kbh. 1980).
6. Peter Larsen: "Hinsides fortællingen", in Argos, 2, 1985.
7. Christian Metz: "Problèmes de dénotation dans le film de fiction", in Essais sur la signification au cinéma, Paris, 1968, pp. 127-28.
8. Sekvenser hvor "den eneste forståelige sameksistens-relation mellem de objekter, som billederne succesivt viser, er en rumlig sameksistens-relation" (Metz, "Problèmes ...", op.cit., p. 129).
9. Den bredere socialhistoriske og -psykologiske baggrund for denne chokstruktur er beskrevet i Torben Grodal: "Melankoliens potens. Miami Vice", in Kultur og Klasse, 56, 1987, hvor der også fremlægges en detaljeret analyse af seriens grundlæggende tematik og visuelle stil.
10. For en nærmere diskussion af musikkens narrativitet, se Peter Larsen: "Musik og moderne billedfiktioner", op.cit.

11. En første version af denne artikel blev fremlagt og diskuteret på et forskeruddannelsesseminar ved Institutt for Musikvitenskap, Oslo Universitet, 21-22 november 1987. En engelsk version, "Music and modern Visual Narratives. Or: What is a nice guy like Jan Hammer doing in Miami", blev præsenteret på International Television Studies Conference, London, juli 1988. En større sammenskrivning af denne artikel og Kultur og Klasse-artiklen (se note 4) er under udgivelse i det norske musiktidsskrift Studia Musicologica.

Peter Larsen er professor ved Institut for Massekommunikation ved Universitetet i Bergen.