

# Musik som kommunikativ emotionel praksis i *Armadillo*

En stor andel af den musik, vi som mennesker i en moderne mediekultur udsættes for, stammer fra audiovisuelle medietekster, hvad enten de stammer fra YouTube, computerspil, film eller tv. Der er her tale om sammensatte udtryk, hvor musikken ofte er sekundær i den forstand, at en given film ville fungere som film (omend forandret) også uden musik, hvilket også gælder computerspil, tv-serier etc. Musik i audiovisuelle medier tjener typisk specifikke kommunikative formål, som ofte har at gøre med oplevelsen af stemninger og følelser. Selvom vi som brugere af audiovisuelle medier er yderst kompetente i afkodningen af musikken og ubesværet opfatter og forstår de musikalsk formidlede stemninger og emotionelle relationer mellem filmens figurer og mellem filmens fortælling og os selv, så foregår det oftest på et intuitivt, ureflekteret perceptionsniveau.

Denne artikel handler om disse kompetencer, som jeg vil argumentere for bunder i en mental-kropslig praksis, der bør anerkendes og bevidstgøres som en særlig form for musikalsk viden, som vi anvender i vores hverdagslige omgang med musik i audiovisuelle medier. Først vil jeg præsentere Philip Taggs systematik af musikalsk viden og dermed tydeliggøre, hvorledes den emotionelle kommunikation adskiller sig fra andre musikalske videns- og praksisformer. Dernæst opstilles en epistemologisk ramme for forståelsen af, hvad det er for en type emotionel oplevelse, musik som kommunikativt virkemiddel i audiovisuelle medier kan give anledning til. Den musikalske lydside til den danske krigs-dokumentar *Armadillo* instrueret af Janus Metz (2010) vil her blive brugt som eksempel – både på den emotionelle praksis, der knytter sig til det individuelle her-og-nu-møde med filmen, men også på den praksis, der efterfølgende knytter sig til offentlighedens reaktion på en dokumentarfilms anvendelse af musik.

## *Musik som viden og kompetence*

Philip Tagg inddeler i artiklen "Music, Moving Images, Semiotics and the democratic right to know" musikalsk viden<sup>1</sup> i fire kategorier (se skemaet nedenfor). Parallelt med Christopher Smalls skelnen mellem at *musikere* og at forholde sig sprogligt distanceret til musikken<sup>2</sup> skelner Tagg overordnet mellem viden *i* musik ("knowledge *in* music")

- 1 Musikalsk her i den brede forståelse "vedrørende musik" og er dermed ikke begrænset til forståelsen "musikbegavet."
- 2 Christopher Small, "Prelude", i *Musicking, the meanings of performing and listening* (Hanover & London: Wesleyan University Press, 1998).

og viden om musik ("knowledge about music"). Skemaet beskriver fire former for musikalsk viden og kompetence samt i hvilken type institution, den læres og praktiseres. Taggs kategorisering vil først blive diskuteret og efterfølgende føre til en yderligere kvalificering og perspektivering af det, Tagg kalder den musikfortolkende kompetence i skemaet nedenfor (1b), hvor mit fokus vil ligge på musik som emotionel hverdagspraksis i mødet med audiovisuelle medieudtryk.

Philip Taggs skema over musikalske videnstyper:<sup>3</sup>

Musik-videnstyper	Beskrivelse	Læringsinstitution
<b>1: Musikalsk viden ("knowledge in music")</b>		
1a: Musik-skabende kompetence	Skaber, opfinder, producerer, komponerer, arrangerer, performer osv.	Konservatorier, musikskoler
1b: Musik-fortolkende kompetence	Genkalder, genkender, skelner mellem musikalske lyde samt deres kulturelt specifikke konnotationer og sociale funktioner.	----
<b>2: Metamusikalsk viden ("knowledge about music")</b>		
2a: Metamusikalsk diskurs	"Musikteori," identificerer og navngiver elementer og mønstre i den musikalske struktur.	Musikvidenskab, musikakademier
2b: Fortolkende metamusikalsk diskurs	Forklarer hvordan musikalsk praksis relaterer sig til kultur og samfund, inklusiv tilgange fra psykologi, akustik, business, sociologi, antropologi, cultural studies.	Socialvidenskabelige afdelinger, litteratur og medievidenskab, populærlæremusikstudier.

Taggs skematisk opstilling giver et noget forenklet og stiliseret billede af musikvidensskaben (2a), hvis generelle praksis i dag integrerer dele af viden fra de tre øvrige kategorier.<sup>4</sup> Især med *New musicology*, som er en bevægelse inden for musikvidensskaben, der opstod i 1980'erne, har den vestlige musikvidenskab især gennem de sidste 20 år taget en kulturel og sociologisk drejning (2b). Der er altså ikke helt så skarpe grænser mellem læringsinstitutionerne, som Taggs model giver indtryk af, og det samme gælder for den praktiske brug af de forskellige videnstyper.

3 Tagg, Philip, "Music, Moving Images, Semiotics and the democratic right to know," i *Music and Manipulation. On the Social Uses and Social Control of Music*, red. Steven Brown et al. (New York: Berghahn Books, 2006), 167. Forfatterens egen oversættelse.

4 Taggs artikel er en bearbejdet version af et paper han gav ved konferencen *Music and Manipulation* i Stockholm i 1999. Artiklen har været tilgængelig på tagg.org siden 2001 inden den i 2006 udkom i antologien *Music and Manipulation*, der består af bidrag fra konferencen i 1999.

Tagg har med vilje ladet institutions-feltet i 1b stå udfyldt, eftersom han mener, at denne type viden ikke kan læres i nogen uddannelsesinstitution, hvilket generelt set stadig er gældende i dag. Vi er alle specialister, hvad angår den musikfortolkende kompetence, men vi kender ikke til mekanismerne bag. Vi ved godt, at musikken kan få os til at føle sympati for en person, vi ellers ikke bryder os om, men vi ved ikke helt, hvordan den gør det.<sup>5</sup> Det sted, hvor vi opøver og anvender denne kompetence, er i hverdagens møde med musik f.eks. i tv, på internettet, i computerspil, i reklamer, i butikker, i telefoner osv. Vi lærer at genkende lyden af en helt og en skurk, af generer, brands, produkter, forskellige etniciteter, forskellige samfundsgrupper osv. I den tomme rubrik kunne der derfor stå "hverdagserfaring" og evt. suppleret med "især i mødet med audiovisuelle medier." Vi er sjældent særligt bevidste om denne kompetence, og Taggs ærinde i artiklen er at påpege nødvendigheden af at få disse kompetencer bevidst- og videnskabeliggjorte både i hverdagslytningen og i musik- og medievidenskaben. Taggs projekt er kritisk, og handler om at ruste os bedre i forhold til den store mængde af audiovisuel information (og manipulation), som vi i moderne samfund udsættes for hver eneste dag. Ved at få større kendskab til, hvordan musik formidler betydning, kan vi bedre tage stilling til, hvilke budskaber vi vil acceptere eller afvise, eller selv ønsker at skabe, mener Tagg.<sup>6</sup> Han kommer selv med fire bud på, hvordan dette kan ske: 1) Via *musik-epistemologi*, der hos Tagg handler om at gøre op med den autonomi-æstetiske musikvidenskab samt få et antropologisk blik på vores egen kultur (en karakteristisk tilgang for den kontekst-orienterede *New musicology*); 2) Via *semiotisk musikanalyse*, der undersøger de musikalske strukturer som tegn, der er kulturelt kodede med betydning; 3) Via *lige adgang til musikproduktion* – altså en demokratisering af den form for musikeren, der traditionelt praktiseres i 1a i skemaet; 4) Via *ideologisk kritik*, der hos Tagg henviser til større bevidsthed om magtudnyttelse via musikalsk manipulation i audiovisuelle medier. Punkt tre er allerede en realitet med de digitale mediers tilbud om let tilgængelige muligheder for selv at producere musik og film. Den ideologikritiske metode (punkt 4) har haft meget lav prioritet i de humanistiske videnskaber de seneste årtier, men forestillingen om manipulation gennem musik spiller en fremtrædende rolle i den offentlige debat – ikke mindst når det gælder anvendelsen af musik i reklamer og dokumentar.<sup>7</sup> De øvrige to muligheder, Tagg mener kan føre til bedre kendskab til de musikfortolkende kompetencer (musik-epistemologi og semiotisk musikanalyse), hører hjemme i en videnskabelig praksis, og der har de seneste år vist sig en voksende interesse for forskellige former for hverdagslytning og -oplevelse inden for en række af de fagdiscipliner, som Tagg næv-

5 Det viste sig f.eks. i et mindre receptionsstudium, jeg foretog i efteråret 2009, hvor jeg undersøgte receptionen af den danske dokumentarfilm *Ballets Dronning*, der portrætterer formanden for Dansk Folkeparti, Pia Kjærsgaard. Have, Iben, "Underlægningsmusik i dokumentariske politikerportrætter," i *Hvor går grænsen? Brudflader i den moderne mediekultur*, red. Anne Jerslev et al. (København: Tiderne Skifter, 2009) & Have, Iben "Attitudes towards documentary soundtracks – Between emotional immersion and critical reflection," *MedieKultur* 48 (2010), 48-60.

6 Tagg, "Music, Moving Images, Semiotics," 182.

7 Diskussionen omkring underlægningsmusik og manipulation behandles i Have, "Underlægningsmusik," og Have, "Attitudes."

ner i 2b: f.eks. antropologisk *akustemologi*,<sup>8</sup> *soundscape*-teori,<sup>9</sup> kognitionsteori, fænomnologi, lydbranding og musikpsykologi. Taggs artikel er over ti år gammel, hvilket til dels forklarer, at ingen af disse nyere tendenser inddrages eller omtales, men det kan også skyldes, at ingen af dem (i modsætning til *New musicology*) er udviklet ud fra musikvidenskab, men opstår og praktiseres i et bredt og broget tværfagligt felt uden tydelig faglig base. "Lyden har ikke noget videnskabeligt hjem" som medieforsker Klaus Bruhn Jensen formulerer det,<sup>10</sup> og det karakteriserer netop mange af de studier, der beskæftiger sig med hverdagens musikfortolkende kompetence, at de ikke begrænser sig til musik, men beskæftiger sig mere bredt med lydoplevelse og lytning (jf. f.eks. toneangivende teoretikere som Steven Feld og Don Ihde), hvilket er med til at adskille disse teoretiske tilgange fra Taggs beskrivelse i 2b. Når de videnskompetencer, vi anvender i hverdagslytningen, teoretiseres og videnskabeliggøres anvendes et metablik og en sprogliggørelse, som nødvendigvis må medføre, at kompetencerne flytter sig fra viden *i* musik til viden *om* musik. Dermed flyttes den viden Tagg beskriver i 1b til 2b på samme måde som 2a er et teoretisk metablik på de kompetencer, der udøves i 1a.

Mit ærinde her lægger sig i forlængelse af Taggs i forsøget på at forklare nogle af de mekanismer, der ligger til grund, for den måde musik kommunikerer på, når vi møder den som en del af diverse audiovisuelle mediefortællinger. Jeg vil fokusere på en bestemt type musikfortolkende kompetence, som jeg mener, Tagg overser (eller i hvert fald ikke nævner i sin beskrivelse) i 1b i skemaet, nemlig den der har at gøre med den emotionelle oplevelse af musik – nærmere bestemt med musik som emotionel hverdagspraksis i mødet med audiovisuelle medieudtryk. Relationen mellem de musikalske strukturer og en emotionel oplevelse er helt central i vores måde at afkode musik på i audiovisuelle fortællinger, hvad enten vi møder dem i biografen, på tv, i reklamer eller på YouTube. Musikken rører os, så vi får tårer i øjnene, den gør os anspændte eller lettede, skaber indlevelse og mistro. Og instruktører og reklameproducenter anvender musikken som et kommunikativt værktøj, som, de ved, giver mulighed for at skildre følelser og stemninger, og som skaber en særlig adgang til modtagerens følelser.

I det følgende vil jeg først opstille en epistemologisk ramme, der gør det muligt overhovedet at betragte emotionel oplevelse af musik som en vidensform. Inden for denne ramme vil jeg forsøge at nå nærmere en forståelse af, hvad det er for en type emotionel oplevelse, musik som kommunikativt virkemiddel i audiovisuelle medier giver anledning til. Jeg vil her anvende neuropsykolog Antonio Damasio begreb om *baggrundsfølelser* fra bøgerne *Descartes' Error* (1994) og *The Feeling of What Happens* (2000). Den danske krigsdokumentar *Armadillo* (2010) vil blive anvendt som eksempel på et musikalsk lydspor, der i udpræget grad kommunikerer via disse baggrunds-

8 Feld, Steven, "Waterfalls of song: An *Acoustemology* of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea," i *Senses of place*, red. Steven Feld et al. (Santa Fe: School of American Research Press, 1996), 91-135.

9 Schafer, Murray R., *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester, Vermont: Destiny Books, 1977).

10 Jensen, Klaus Bruhn, "Lyd som kommunikation," *MedieKultur* 40 (2006): 5.

følelser. Modtagelsen af filmen (med fokus på den musikalske formidling af følelser) vil efterfølgende blive diskuteret, og til sidst vender jeg tilbage til Taggs ønske om, at denne type af emotionel og intuitiv kropslig viden i mødet med musik i højere grad bør bevidstgøres eller reflekteres.

### *Krop, kognition og kvalia*

Der er forskellige indgange at vælge, når man vil prøve at forstå mekanismerne bag musikalsk betydningsdannelse. Man kan tage afsæt i de musikalske strukturer (f.eks. via semiotikken, som Tagg gør det), i kulturen (f.eks. via diskursanalyse) eller i mennesket (f.eks. via kognitionsteori, psykologi, fænomenologi), som jeg vælger her. Jeg skriver med vilje "indgange," eftersom de fleste bidrag inden for dette felt netop ofte erkender helheden i samspillet mellem de musikalske strukturer, lytter og kontekst, selvom de vælger en bestemt indgangsdør. Det er f.eks. for snæversynet at udelukke den kulturelle prægning af f.eks. kognitive strukturer på samme måde som det er vanskeligt at forstå menneskers handlinger og kultur uden også at prøve at forstå, hvordan de tænker, føler og erkender. Selvom man vælger en bestemt indgang til betydningsdannelse, er det altså nødvendigt at anlægge et bredere perspektiv.

Musik som emotionel praksis, som jeg som nævnt betragter som en del af 1b i skemaet ovenfor, er ikke en fysisk handlingsorienteret praksis som i 1a, men en mental-kropslig praksis, hvor det kropslige ikke skal forstås som en ydre, men som en indre aktivitet. For at forstå denne praksis som viden, er det nødvendigt at gøre op med den klassiske skelnen mellem krop og sind, følelse og bevidsthed.

Inspireret af tanker fra filosofen Mark Johnson og neurologen Antonio R. Damasio, mener jeg, at den kropslige erkendelse og forståelse er helt central for vores bevidsthed, vores opfattelse af os selv og verden omkring os. Johnson ønsker med sin bog *The Body in the Mind* (1987) at undersøge et, som han siger, hidtil udforsket område inden for menneskets kognition – et område hvor det kropslige "works its way up into the 'conceptual' and 'rational' by means of imagination."<sup>11</sup> Han vil således nedbryde normen om, at betydning, logiske forbindelser, begrebsliggørelse og ræsonnement knyttes til det mentale og rationelle, mens perception, følelser og mentale forestillinger (*imagination*) knyttes til kroppen. Menneskets forståelse og betydningsdannelse er ikke kun et spørgsmål om bevidsthed eller refleksion, men i højere grad om dets måde at "have" eller "være i" verden – måden vi oplever verden på som en forståelig realitet (jf. Johnsons inspiration fra franske fænomenologer som Maurice Merleau-Ponty). Vores måde at "have" verden på foregår ifølge Johnson via kognitive, dynamiske mønstre og strukturer (de såkaldte *image schemata*<sup>12</sup>), som udvikles på baggrund af vores kropslige interaktion med verden – mønstre der strukturerer vores per-

11 Mark Johnson, *The Body in the Mind – the Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (Chicago: The University of Chicago Press, 1987), xxi.

12 Et lignende begreb, "kropsskemaer," findes hos Merleau-Ponty, der dog går noget mindre systematisk til værks end Johnson i undersøgelsen og definitionen af begrebet. Jf. Merleau-Ponty, *Phenomenology of perception* (London: Routledge, 1981), oprindeligt publiceret på fransk i 1945.

ception, men samtidigt udvides og udvikles, så de også bliver centrale for vores konceptuelle og refleksive forståelse af verden. Herved forstår jeg, at de fysiske kropslige erfaringer, vi gør os gennem livet, har betydning for, hvordan vi forstår abstrakte fænomener som f.eks. musik, hvilket kommer til udtryk i metaforiske beskrivelser af musik som blød, tung, lys osv.<sup>13</sup>

Hos Damasio finder man i bogen *The feeling of what happens* (2000)<sup>14</sup> neurologiske forklaringer på, at følelser er en vigtig del, måske endda en forudsætning for forståelse og bevidsthed. Han opererer med begrebet *baggrundsfølelser*, som kendetegnende for menneskets måde at "have" eller "være i" verden på, og det fungerer som en form for forbindelsesled mellem kroppen og bevidstheden. Jeg vender tilbage til baggrundsfølelserne i det følgende afsnit.

Når man opløser dikotomien krop og sind, følelse og bevidsthed, giver det ikke længere mening kun at knytte betydningsdannelsen til det mentale arbejde. Viden kan også være noget kropsligt intuitivt, og betydningsdannelse kan finde sted allerede i det sansemæssige – jf. det engelske "sense," der både kan betyde "sans" og "betydning." Jeg mener således også, at musikalsk betydning eksisterer allerede på et før-refleksivt forståelsesniveau i kraft af koblingen til den kropslige erfaring.<sup>15</sup> Grundlæggende bør kroppen opfattes som udgangspunkt for al betydningsdannelse: både fordi sanserne, som vi erfarer verden igennem, er knyttet til kroppen, men også fordi kroppen kan fungere som en form for erkendelsesstruktur både kognitivt (Johnsons skemaer) og emotionelt (Damasios baggrundsfølelser).

For at kunne tale om, at betydning finder sted allerede i sansningen må lytteren tildele sansningen en form for oplevelseskvalitet. Celloens lyd er ikke bare en række sansede lydølger, men opleves som "mørk" og "fyldig" på en helt særlig måde. Denne oplevelseskvalitet betegnes med en filosofisk term som *kvalia*. Begrebet stammer fra latin og betyder "hvilken art," og benyttes til at betegne den subjektive kvalitet ved en sanseoplevelse. Ifølge *Stanford Encyclopedia of Psychology* er *kvalia* "a qualitative or phenomenal property inhering in a sensory state,"<sup>16</sup> og den amerikanske filosof Daniel Dennett skriver, at: "'Qualia' is an unfamiliar term for something that could not be more familiar to each of us: the ways things seem to us."<sup>17</sup> *Kvalia* er således en subjektiv oplevelse af f.eks. smerten ved hovedpine, farven blå blåhed, smagen af vin og klangen af en cello. *Kvalia* er et meget omdiskuteret og meget abstrakt begreb. I det følgende vil jeg forsøge at beskrive aspekter ved de musikalske *kvalia* ved hjælp af Damasios begreb om baggrundsfølelser.

13 Uddybes i Iben Have, *Lyt til tv. Underlægningsmusik i danske tv-dokumentarer* (Aarhus: Aarhus University Press, 2008), kapitel 6.

14 I denne artikel benyttes den danske udgave fra 2004: Antonio R. Damasio, *Fornemmelsen af det, der sker* (København: Hans Reitzels Forlag, 2004).

15 Jf. Have, *Lyt til tv*, Kapitel 5.

16 *Stanford Encyclopedia of Psychology*. Opslag på 'Representational Theories of Consciousness.' First published May 22, 2000. <http://plato.stanford.edu/entries/consciousness-representational/>.

17 Daniel C. Dennett, "Quining Qualia," i *Consciousness in Modern Science*, red. A. Marcel et al. (Oxford: Oxford University Press, 1988), 1.



*Baggrundsfølelser og baggrundsmusik i Armadillo*

Helt tilbage til antikken har man været opmærksom på den særlige relation mellem musik og følelser, og der eksisterer en lang musikfilosofisk diskussion om, hvorvidt musik overhovedet kan repræsentere og skabe følelser i lytteren.<sup>18</sup> I barokkens affekt- og figurlære, mente man, at bestemte følelser og stemninger kunne oversættes direkte til bestemte musikalske figurer. Mere plausibel er opfattelsen af, at musik ikke direkte repræsenterer en konkret følelse, men at dens dynamiske form har formel lighed med følelsernes form. Den tankegang blev fremført allerede af Eduard Hanslicks i *Vom Musikalisch Schönen* fra 1854, men det er især filosofen Susanne K. Langer, der er blevet repræsentant for dette synspunkt, som også er det, jeg vil videreføre her i min anvendelse af begrebet baggrundsfølelser.

Begrebet følelser henviser som regel til de seks såkaldte primære eller universelle følelser, som er glæde, tristhed, frygt, vrede, overraskelse og afsky. Desuden taler man om de sekundære eller sociale følelser så som forlegenhed, jalousi, skyld og stolthed.<sup>19</sup> Denne skelnen har længe været almen kendt, og det har været disse typer af følelser, der har været genstand for de musikfilosofiske diskussioner hos blandt andre Kivy og Radford. Men disse følelseskategorier synes ikke at fange oplevelsen af musikalske lydstrukturers tidlige *flow*. Damasio har imidlertid tilføjet og defineret en tredje følelseskategori, som han kalder for *baggrundsfølelser*.<sup>20</sup> Hvor de to første typer af følelser umiddelbart knytter sig til et objekt – man er f.eks. vred eller jaloux på nogen, eller at man morer sig over en sjov historie eller er overrasket over en hændelse – er baggrundsfølelser mere en underliggende dynamisk tilstand, som generelt præger vores måde at opleve og forstå verden på, og som, jeg også mener, er karakteristiske for vores måde at opleve musik på – ikke mindst når den optræder i baggrunden for et visuelt forløb. "Fremtrædende baggrundsfølelser er blandt andet: træthed, energi, op-hidselse, velbehag, ildebefindende, anspændthed, afslappethed, opbrusen, trælshed, stabilitet, instabilitet, ligevægt, uligevægt, harmoni, disharmoni."<sup>21</sup> Baggrundsfølelser er fornemmelser, der konstant finder sted i vores krop, og som vi kan registrere hos os selv ved at rette opmærksomheden mod dem og hos andre gennem f.eks. deres kropsholdning, bevægelser, mimik og stemmeføring. Baggrundsfølelser kan således kommunikeres både visuelt og auditivt, og selvom Damasio ikke beskæftiger sig med musik, mener jeg, at de kan bruges til at forklare den type af følelsesmæssigt engagement, som underlægningsmusik i f.eks. film giver anledning til. Koblingen opstår,

18 Jævnfør bl.a. Peter Kivy, *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions* (Philadelphia: Temple University Press, 1989), og Colin Radford, Colin, "Emotions and Music: A Reply to the Cognitivists," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47/1 (1989): 69-76. Denne diskussion udfoldes også i *Have, Lyt til tv*, kapitel 11.

19 Damasio, *Fornemmelsen*, 62.

20 Damasio skelner mellem baggrundsemotioner og baggrundsfølelser. Faktisk opererer han med tre tilstande: en *emotionstilstand*, som kan udløses og effektueres ikke-bevidst; en *følelsstilstand* som kan repræsenteres ikke-bevidst og en *følelsstilstand, der er gjort bevidst*, dvs. erkendt (Damasio, *Fornemmelsen*, 48). På det niveau, jeg behandler baggrundsfølelserne i denne artikel er denne detaljerede skelnen imidlertid ikke relevant, hvorfor jeg konsekvent anvender betegnelsen baggrundsfølelser.

21 Damasio, *Fornemmelsen af det, der sker*, 288.

fordi baggrundsfølelsernes strukturer minder om musikkens strukturer, således at en lydlig sitren bestående af en hurtig staceret vekslen mellem forskellige tætliggende toner vil kunne give anledning til en baggrundsfølelse af uro og instabilitet, hvorimod en rolig droneflade bestående af en dyb dur-treklang vil kunne befordre baggrundsfølelsen harmonisk stabilitet. Musikkens formidling af baggrundsfølelser er således en kommunikativ praksis, der dog er væsensforskellig fra sproglig betydningsdannelse.

Damasios begreb om baggrundsfølelser kan således bruges til at kvalificere den uklare kategori "inner life," som Langer taler om i citatet nedenfor, og som hun mener har formelle ligheder med musikalske strukturer, som netop gør musikken i stand til at repræsentere følelser som form.

There are certain aspects of the so-called "inner life" – physical or mental – which have formal properties similar to those of music – patterns of motion and rest, of tension and release, of agreement and disagreement, preparation, fulfilment, excitation, sudden change etc.<sup>22</sup>

Det er vigtigt at påpege, at selvom der sker en umiddelbar kobling mellem oplevelsen af musikalske strukturer og oplevelsen af baggrundsfølelser, så er denne form for kommunikation og betydningsdannelse kontekstfølsom, for eksempel når musikken indgår som en del af en audiovisuel fortælling. Her kan baggrundsfølelserne knytte sig til de primære og sekundære følelser og f.eks. være med til at nuancere forståelsen af, hvordan en person er glad, nervøs, euforisk, bange osv. Der er f.eks. forskel på, om en person er sitrende, knugende eller ophidset bange, og det er nogle af de nuancer, som underlægningsmusik kan kommunikere. Damasio nævner, at baggrundsemotioner er meget nært beslægtet med stemninger, "en bestemt baggrundsemotion kan opretholdes gennem en periode og skabe en stemning,"<sup>23</sup> hvilket netop også karakteriserer oplevelsen af musik.

Janus Metz' danske krigsdokumentar *Armadillo* er et godt eksempel på, hvordan baggrundsmusik formidler baggrundsfølelser. Jeg vil endda hævde, at det er det musikalske lydspors primære funktion i *Armadillo*. Filmen handler om danske soldater udstationeret i lejren Armadillo, som ligger i frontlinjen i Helmand-provinsen i Afghanistan. Vi følger de to soldater Mads og Daniel i seks måneder, fra deres afsked med familien hjemme i Danmark, over ventetiden i lejren, til åben kamp mod Taleban. *Armadillo* er først og fremmest en film om mennesker, og i pressematerialet står der, at "filmen er en rejse ind i de unge soldaters sind," "et karakterdrevet psykologisk drama."<sup>24</sup>

*Armadillo* havde premiere i de danske biografer d. 16. maj 2010 tre uger før planlagt. Den fremrykkede biografpremiere skyldes, at producenterne havde valgt at lade filmen deltage i *Semaine de la Critique*-programmet under filmfestivalen i Cannes 2010

22 Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key* (New York: New American Library, 1951), 228.

23 Damasio, *Fornemmelsen af det, der sker*, 340.

24 Pressemeddelelse hentet fra Det Danske Filminstituts hjemmeside: <http://www.dfi.dk/Nyheder/NyhederFraDFI/Nyheder-fra-DFI-nyhedsbrev/Armadillo-vinder-pris-i-Cannes.aspx?newsletterhtml=1>. Tilgået 20. Januar 2014.



på trods af, at lydarbejdet ikke var færdigt. *Armadillo* vandt her den såkaldte Grand Prix, der er kritikernes hovedpris, hvilket skabte meget nysgerrighed og medieomtale i Danmark ikke mindst på grund af dens kontroversielle emne. Også filmens ufærdige lydside fik ros med fra Cannes, og filmen blev derfor ført direkte videre ud i de danske biografteater efter festivalen, mens interessen og debatten stadig var varm.

I løbet af sommeren 2010 udarbejder produktionsholdet det, der blev kaldt "den internationale version"<sup>25</sup>, hvor de *mockups*,<sup>26</sup> som komponisten Uno Helmersson selv har indspillet i sit studie, bliver erstattet med indspilninger af det tjekkiske national symfoniorkester fra Prag.<sup>27</sup> I denne udgave er også filmens generelle lyddesign redigeret med hjælp fra lyddesigner Rasmus Winther samt en *foley-artist*.<sup>28</sup> Den internationale version blev frigivet d. 30. November 2010. I Danmark har producer, forhandlere, biografteater og det danske filminstitut indgået en aftale om, at film først må frigives på dvd seks måneder efter biografpremieren. Producerne bag *Armadillo* prøvede at få lavet en undtagelse fra denne aftale, men uden held.<sup>29</sup> Endelig blev *Armadillo* også sendt på dansk tv i en forkortet version (59 minutter) d. 6. januar 2011 omgivet af live studie debat i prime time på TV 2. Der findes således flere versioner af denne film: henholdsvis biograf-versionen (Cannes-versionen) – som er den, jeg henviser til her – samt dvd-versionen (den internationale version) og tv-versionen.

*Armadillo* anvender et meget fyldigt og dynamisk musikalsk lydspor domineret af lange gennemgående toner og sammensatte lydflader og lydeffekter (fra dybe, rungende og rumlende bastoner til skingre, metalliske diskanter), hvor det er diskrete forskydninger i tonehøjde og klang, der giver fladerne liv.<sup>30</sup> Fladerne toner ind og ud imellem hinanden og giver anledning til en strøm af baggrundsfølelser, med oplevelsen af f.eks. afventen, ophidselse, lethed, uro, rastløshed, anspændthed, afslappethed, harmoni, disharmoni. Den oplevede lydlige repræsentation af baggrundsfølelserne knyttes umiddelbart til de unge soldaters emotionelle tilstand: rastløsheden og uroen under den lange ventetid i lejren, den euforiske lettelse efter kampen med Taleban, usikkerheden over for lokalbefolkningen osv. Men i de mest intense kampscener,

- 25 Cannes-versionen og den internationale version er produktionsholdets egne betegnelser for de to forskellige udgaver af filmen, jf. privat mailkorrespondence med komponist Uno Helmersson, 2. juni, 2010.
- 26 En *mock-up* er en prototype, en skitse, som har den tilstrækkelig funktionalitet i forhold til slutproduktet. De *mock-ups* som Helmersson anvender, er en blanding af synthesizer indspilninger og enkelte live-indspilninger fra hans studie, jf. privat mailkorrespondence med komponist Uno Helmersson, 2. juni, 2010.
- 27 Desuden bliver der i Cannes-versionen anvendt seks minutter af en version af Johan Söderkvists musik fra filmen "Låt den rätte komma in." Denne musik erstattes i følge Uno Helmersson af noget andet i den internationale version.
- 28 Privat telefonsamtale med lyddesigner Rasmus Winther, 12. april 2011.
- 29 <http://krigere.dk/armadillo-dvd-udgivelsesdato-og-eksklusivt-ekstramateriale>, tilgået 31. marts, 2011.
- 30 Beskrivelserne bygger på en lyd-fokuseret oplevelse i biografteater, hvor jeg samtidig tog 10 sider noter om det musikalske lydspor og den handling musikken ledsagede gennem de godt 100 minutters spilletid. Komponisten Uno Helmersson har desuden lagt fire lydfiler ud på internettet, og det er temanavnene herfra, jeg benytter i det følgende. De fire tracks hedder "Flying to Afghanistan," "First encounter," "Motorcycles" og "Fucked-up-land," <https://soundcloud.com/unohelmersson/sets/armadillo-international-version>.

filmens handlingsmæssige klimaks, toner det musikalske lydspor ud og lader den tumulte reallyd af skud, råb og åndedræt stå alene.<sup>31</sup> Her flyttes den emotionelle oplevelse fra et indre til et ydre handlingsniveau.

Nogle steder træder der mere genkendelige musikalske lydelementer frem fra de anonyme lydflader. I filmens begyndelse høres f.eks. to sekvenser med heavyrock, når vi ser de unge soldater henholdsvis tumle rundt med hinanden og slås for sjov, og når vi ser dem til en afskedsfest sammen med en stripper, der vrider sig dansende foran dem<sup>32</sup>. Dette tema ledsager således drengenes egne og forholdsvis uskyldige rum og skaber en aggressiv og højspændt stemning. Et andet tema har et kontrasterende udtryk i forhold til heavy-temaet, og høres hen imod slutningen af filmen, hvor soldaterne kort forinden har 'mistet deres uskyld' i en voldsom, blodig og drabelig nærkamp med Taleban-krigere. Det er filmens eneste tydeligt melodiske, harmoniske tema, som ledsager en scene, hvor drengene kører legende rundt på motorcykler i ørkenen. Temaet ligger i et højt leje og får en ophøjet, nærmest "himmelsk" karakter. Metz har i et interview beskrevet, hvordan han oplevede, at både han selv og soldaterne nærmest blev 'høje' på krigen.<sup>33</sup> Det adrenalinus, som man får i åben kamp, kan man blive afhængig af. Filmen lader dette stå, som en del af forklaringen på, hvorfor de fleste soldater ønsker at vende tilbage til kampzonen igen, efter de er vendt hjem til Danmark. Det er netop ikke en forløsende lettelse, der her skildres musikalsk, men en oppebæren af en friktionsfri, let, trancelignende tilstand oven på syndefaldet.<sup>34</sup>

Filmens hovedtema spilles af en cello.<sup>35</sup> Temaet er kendetegnet ved det meget tydelige indledende lille tertsspring, som giver hele filmen en molstemning, og tonerne ligger så langt fremme i lydbilledet, at vi kan høre buehårenes friktion mod strengene, hvilket skaber en kornet grovhed i den mørke klang. Tonerne er lange, træge og oftest uden melodisk eller harmonisk retning. Nogle gange suppleres cellotemaet med strygeragtige akkordbrydninger, der 'vipper' frem og tilbage mellem få toner og stabiliserer lydfladerne rytmisk og harmonisk, men stadig med et stillestående udtryk uden retning. Cellotemaet anvendes i kortere brudstykker filmen igennem og ofte sammen med underliggende lydflader, -effekter og reallyde, men i de sidste tre minutter får temaet lov at stå alene sammen med de akkompagnerende akkordbrydninger. Temaets intense insisteren, mens vi i filmens sidste scene en efter en præsenteres for de unge soldaters videre ønsker for fremtiden, virker påtrængende, og det var min oplevelse, at

31 Disse kampscener vidste produktionsholdet ville kunne blive genstand for et juridisk efterspil og diskussion i offentligheden. De valgte derfor at lade dem fremstå fuldstændig uredigerede, jf. Claus Christensen, "Krig kan være forførende," *EKKO* 43 (2010): 6.

32 Efterfølgende har soldaterne i deres eget fagblad *Hæren* beskyldt filmselskabet for at iscenesætte denne scene med stripperen til deres afskedsfest i Danmark (P1, radioavisen 2. juli 2010). Filmselskabet forsvare sig med at soldaterne til en fest forinden selv havde hyret en stripper til at komme, og da de ikke havde råd til den efterfølgende fest tilbød Frijof Film at betale.

33 Claus Christensen, "Krig kan være forførende," *EKKO* 43 (2010): 2.

34 Krig som "tab af uskyld" og "syndefald" er et af filmens hovedtemaer – et syndefald som ikke kun gælder soldaterne, men også hele den danske nation, hvilket instruktøren Christian Metz selv har udtalt, f.eks. i et online interview på Filmz.dk: <http://filmz.dk/filmz-tv-uge-21-armadillo-interview>. armageddon-paa-blu-ray, 27. maj 2010 og i Christensen, "Krig kan være forførende," 6.

35 Spillet af Anna Dager og indspillet i Helmerssons lydstudie.

musikken her giver anledning til, at vi som publikum gribes og fastholdes i et umiddelbart emotionelt engagement, som befordrer eftertanke. Stemningen fra filmens slutscene hang ved lang tid efter, jeg havde forladt biografen, og tvang mig til at tage stilling til krigen og Danmarks deltagelse i den, også på et politisk plan.

Opsamlende på min oplevelse og analyse af *Armadillo*, mener jeg, at det musikalske lydspor spiller en rolle for det emotionelle engagement i filmen på to niveauer: *Det personnære niveau*, der har at gøre med oplevelse af og indlevelse i de baggrundsfølelser, som er til stede hos soldaterne samt *det evaluerende niveau*, hvor musikken giver anledning til distanceret emotionel (og mere værdiladet) evaluering af filmens indhold. Det første niveau opstår først og fremmest i sammenhæng med lydfladerne (inkl. de korte cello-sekvenser), der ofte forekommer sammen med dialog og reallyde og er filmet tæt på soldaterne og deres handlinger. Det andet forekommer med de mere musikalske fremtrædende temaer, der ligger længere fremme i lydbilledet, og hvor musikken overtager hele det lydlige univers og fortrænger reallydene. I flere af disse scener trækker kameraet sig samtidig væk fra personer og konkrete handlinger, hvilket befordrer rum for den evaluerende eftertanke. Disse to niveauer stemmer overens med instruktørens intentioner om både at arbejde med små mennesker og store landskaber for at give anledning til moralske overvejelser.<sup>36</sup>

Man kan imidlertid pege på en tredje funktion i lydets rolle for det emotionelle engagement, som findes i scenerne, hvor det musikalske lydspor er helt fraværende, hvor reallydene tager over og fokus i højere grad rettes mod soldaternes fysiske univers frem for deres mentale. Fraværet af den underliggende strøm af musikalsk formidlede baggrundsfølelser skaber et intenst akustisk nærvær, og hvor baggrundsfølelser så rigeligt formidles gennem stemmer, åndedrag, bevægelser og blikke, men også gennem de hektiske og tumultariske kamerabevægelser skabt ved at kameraer er monteret på soldaternes hjelme.

Instruktøren Janus Metz lægger ikke skjul på inspirationen fra amerikanske krigsfilm som *Apocalypse Now*, *Full Metal Jacket* og *Deer Hunter*,<sup>37</sup> og den mentale reference til disse film er en central del af oplevelsen af *Armadillo*. F.eks. er helikopterlydene i filmens åbningsscene en tydelig reference til åbningsscenen i *Apocalypse Now*. I *Armadillo* er der ingen speak, ingen ekspertkilder og ingen interviewspørgsmål. Dialogen er sparsom, der er smukt komponerede landskabsbilleder, kameraet dvæler ved motiver og blikke og fastholder stilhed og pauser. Den musikalske lydside formidler stemninger og baggrundsfølelser, som passer til fortællingens realistiske univers, men som også gør de dokumentariske billeder mere gribende og levende. Filmen fremstår derfor i højere grad som et poetisk værk frem for en journalistisk, dybdeborende dokumentar – "et psykologisk drama," som der også står i pressematerialet, frem for en undersøgende sagsfremstilling. Men den poetiske og emotionelle dokumentar er imidlertid ikke nødvendigvis mindre virkelig end den logisk argumenterende, måske snarere tvært imod. På spørgsmålet om, hvad Metz vil sige til dem, der efter al sandsynlighed vil kritisere ham for hans brug af underlægningsmusik, svarer han: "Jamen, så vil jeg

36 Christensen, "Krig kan være forførende," 5.

37 Ibid., 6.

sige, at de har en alt for simplificeret opfattelse af, hvad virkeligheden er. For virkeligheden er altså ikke nødvendigvis bare repræsenteret i vores dogmatiske forståelse af, hvad et dokumentarisk billede er.”<sup>38</sup> Og uddybende:

Filmen spiller jo eksplicit på, hvordan virkeligheden egentlig kan erkendes, når den er så ekstrem, som den er. Og det gør den også filmsprogligt ved at benytte nogle greb, som vi normalt forbinder med fiktionsfilm. Den klipper meget effektivt i scener, og det er jo, fordi vi har højspændt drama. Hvis vi havde lavet interviews, hvor soldaterne sidder og fortæller os, hvad de føler, ville det for mig at se blive lidt fattigt og lidt kedeligt i forhold til rent faktisk at opleve tingene udspille sig.<sup>39</sup>

Metz rejser her epistemologiske spørgsmål om, hvordan virkeligheden kan formidles og erkendes i dokumentarfilm, og i denne artikels regi leder det til akustemologiske spørgsmål om, hvordan den emotionelle side af virkeligheden formidles og opleves gennem det musikalske lydspor. Med begrebet om baggrundsfølelser og med *Armadillo* som eksempel har jeg forsøgt at beskrive musik som emotionel praksis i her-og-nu-mødet med filmen. I det følgende vil jeg brede praksis-perspektivet ud og se på den efterfølgende offentlige modtagelse af *Armadillo* og dens anvendelse af musik.

### *Den offentlige modtagelse af Armadillo og dens musik*

I modsætning til USA og England er det forholdsvist nyt, at de danske medier har åbnet op for skildringer af krigen i Afghanistan, som Danmark trods alt har deltaget i siden begyndelse af 2002. Militæret som fænomen og institution er i det hele taget kraftigt underbelyst i dansk dokumentarisme, både på tv og på film.<sup>40</sup> Der har tilsyneladende været en berøringsangst i forhold til emnet, og da Christoffer Guldbrandsen med film- og tv-dokumentaren *Den hemmelige krig* i 2006 gik kritisk undersøgende til krigen mod terror med fokus på danske soldaters udlevering af krigsfanger til amerikanerne, blev det da også tydeligt, at der stiller sig magtfulde forhindringer i vejen for arbejdet med dette tema. Under produktionen af *Den hemmelige krig*, var det yderst vanskeligt at få adgang til dokumentation (jf. titlen), og efter at filmen var vist offentligt, blev den udsat for noget, der minder om en ”koordineret smædekampagne” fra regeringspartierne og den regeringsvenlige presses side.<sup>41</sup> Det lykkedes kritikerne at dreje fokus væk fra de kritikpunkter, filmen rejser, omkring en grundlæggende overholdelse af menneskerettigheder over for krigsfanger hen imod beskyldninger om manipulation med billeder og lyd for at skjule dårligt dokumenteret journalistisk arbejde. Disse beskyldninger blev senere undersøgt og afvist i den uvildige rapport *Den Hemmelige krig*.<sup>42</sup> *Armadillos*

38 Ibid.

39 Ibid., 5.

40 Ib Bondebjerg, ”Dokumentarister på krigsstien,” *Kosmorama* 241 (2008): 22.

41 Bondebjerg, ”Dokumentarister,” 21.

42 Eri Albæk et al., *Den hemmelige krig* (2007), publiceret som pdf-fil på DR: [http://www.dr.dk/forbrug/portal/cms-assets/hemmeligkrig/den\\_hemmelige\\_krig.pdf](http://www.dr.dk/forbrug/portal/cms-assets/hemmeligkrig/den_hemmelige_krig.pdf).

strategi er (måske netop derfor) en anden, da den ikke går kritisk til krigen udefra, men ønsker at skildre "de unge soldaters sind"<sup>43</sup> indefra. *Armadillo* har ikke samme kritiske brod som *Den hemmelige krig*, og eftersom det er mindre risikabelt at anvende musik i skildringen af et sind frem for en sag, er filmen også sluppet mere skånsomt for efterfølgende kritik af brugen af underlægningsmusik, end man sædvanligvis ser i modtagelsen af danske dokumentarer med et politik islæt.<sup>44</sup>

Frem for at blive mødt med beskyldninger om manipulation og underlagt et undersøgelsesudvalg er (det halvfærdige) lydarbejde i *Armadillo* blevet rost med ord som "suverænt lydarbejde"<sup>45</sup> af filmkritikeren Søren Høy og "fornem musik" og "nærværende lydside" af filmanmelder Kim Skotte.<sup>46</sup> Selv det internationale filmmagasin *Variety* kalder ifølge *Politiken* soundtrack og lyd for fremragende.<sup>47</sup> I en enkelt anmeldelse af filmen klinger de velkendte undertoner om musikken som manipulerende, udtrykt med det lille 'men': "Underlagt med musik – men med den ægte fremstilling som idealet."<sup>48</sup> Der har i det hele taget været bemærkelsesværdigt tavst omkring brugen af æstetiske virkemidler i relation til *Armadillo*.<sup>49</sup> Den æstetiske bearbejdning er i stedet blevet udråbt til et særligt kendetegn ved de succesfulde danske dokumentarfilm. "Dansk dokumentarfilm er inde i en guldalder," proklamerede chefredaktøren for filmmagasinet *EKKO* Claus Christensen i et interview i *Politiken*, og han bliver bakket op af flere fagfolk, der er enige i, at en særlig kombination af journalistik og æstetik kendetegner de danske dokumentarfilm af høj kvalitet.<sup>50</sup>

For ti år siden oplevede vi med dogmebølgen dansk spillefilms guldalder. Nu er det dokumentarfilmens tur. Dansk dokumentar er kendetegnet ved flotte værker, der er båret af grundig research og en elegant brug af filmiske virkemidler, for eksempel spillefilms dramaturgi. Der skabes universelle historier, som har politisk brod. Det er film, der taler til både hjertet og hjernen.<sup>51</sup>

43 Pressemateriale tilgået på Det Danske Filminstituts hjemmeside 20. Januar 2014. <http://www.dfi.dk/Nyheder/NyhederFraDFI/Nyheder-fra-DFI-nyhedsbrev/Armadillo-vinder-pris-i-Cannes.aspx?newsletterhtml=1>

44 Jf. diskussionerne fremlagt i Have, "Underlægningsmusik" & Have, "Attitudes."

45 <http://blogs.jp.dk/scarlettimitbadekar/2010/05/17/armadillo-apocalypse-afghanistan>, tilgået 15.12.13.

46 Kim Skotte, "En forbløffende modig film," sektionen Kultur, *Politiken*, 17. maj, 2010, 1.

47 *Politiken.dk* 18. maj 2010: <http://politiken.dk/kultur/film/ECE973879/armadillo-hoester-international-anerkendelse/>. I undersøgelsen af det jeg kalder den offentlige modtagelse, har jeg søgt på 'Armadillo' på databasen over trykte medier *Infomedia* i perioden 15. maj-10. august 2010. Desuden har jeg fulgt med på internetaviser, blogs, *Armadillos* Facebook-side, tv og i radioen, når filmen har været omtalt.

48 *NORDJYSKE Stiftstidende*, "Krigen i virkeligheden", torsdag 27. maj 2010, Kultur side 26.

49 Eneste undtagelse er journalist Mads Kastrop, der anlægger et kritisk perspektiv på filmen på sin blog. <http://kastrop.blogs.berlingske.dk/2010/07/14/armadillo-patter-pa-journalistik>, tilgået 15.12.13.

50 Dorte Hygum Sørensen, "Dansk dokumentarfilm har ramt en guldåre," *Politiken*, 22. maj 2010: <http://politiken.dk/kultur/film/article977682.ece>, tilgået 15. december 2013. Ifølge artiklen er der bred enighed om at dansk dokumentarfilm i disse år er blevet et internationalt kendt *brand*. Artiklen refererer til både Tine Fisher, Claus Christensen, med, Michael Haslund-Christensen (dokumentarfilmskonsulent i Det Danske Filminstitut) og Vibeke Bryld, som er instruktør og også redaktør på det europæiske blad *DOX Magazine*, Anne Marie Kürstein, som er festivalmanager for kort- og dokumentarfilm i Det Danske Filminstitut.

51 Sørensen, "Dansk dokumentarfilm."

Den særlige vægtning af den æstetiske bearbejdning er blevet et *brand* for dansk dokumentarfilm frem for et problem, hvad enten der står journalister eller filmfolk bag produktionen.

At *Armadillo* ikke i så høj grad er blevet kritiseret for sin æstetiske iscenesættelse som f.eks. *Den hemmelige krig*, kan også skyldes den forskellige historik omkring lanceringerne. *Den hemmelige krig* blev kort efter premieren i biografen sendt på landsdækkende tv,<sup>52</sup> og debatten tog derfor først og fremmest udgangspunkt i tv-oplevelsen, som flest så. Debatten efter *Armadillo* handler derimod om biografudgaven, som allerede i april 2011 var set af over 100.000 i Danmark. Og i modsætning til tv-dokumentar er der ikke så skræppe krav til journalistisk dokumentation, og der er mere rummelighed over for æstetiske virkemidler. Med sætningen "For dig er det film. For dem er det virkelighed" stående på alle plakater og annoncer er annonceringen af *Armadillo* ligeledes med til at indstille tilskueren på en filmisk oplevelse frem for en dokumentarisk. Den større tolerance over for den æstetiske bearbejdning af virkeligheden kan også hænge sammen med, at vi som tilskuere og seere er begyndt i højere grad at acceptere den præmis, som Metz fremlægger i citatet ovenfor: at virkeligheden i dokumentarer ikke nødvendigvis formidles mest sandfærdigt ved kun at anvende sprog og billeder, men også har en emotionel side, der blandt andet kan formidles musikalsk.<sup>53</sup>

Men denne accept af musik i dokumentarfilm kræver tilsyneladende stadig en form for bevidstgørelse af musikken og dens tilstedeværelse. I 2006-2007 foretog jeg en receptionsanalyse af dokumentarfilmene *Fogh bag facaden* og *Ballets dronning*.<sup>54</sup> En af de pointer, jeg kunne udlede, var, at selvom folk havde en umiddelbar kritisk og afvisende holdning til musik i dokumentar, så ændrede det sig, så snart de blev bedt om at lytte efter, hvilket kan illustreres med følgende citater fra den samme interviewperson omkring *Ballets Dronning*, der var et portræt af lederen for Dansk Folkeparti, Pia Kjærsgaard:

Ej det er det jo ikke [i orden at bruge underlægningsmusik (red.)]. Det er det jo aldrig i en dokumentarfilm. Man kan sige, var det en spillefilm, så er det i orden at musikken manipulerer os, fordi den skal kalde nogle følelser frem. Den skal sådan set ikke andet. I en dokumentarfilm er det selvfølgelig ikke i orden. Det er jo sørgeligt, vi ikke opdager det.<sup>55</sup>

Det er nogle manipulationer eller virkemidler, der sker, for at vi skal opleve hele hendes sindstilstand. Det er egentligt ikke så meget, tror jeg ikke, nogle manipulationer der sker for, at vi skal ændre holdning til hende. Så på den måde er det egentlig harmløst nok, for det er bare for at give en stærkere film.<sup>56</sup>

52 Filmen havde biografpremiere d. 4. december 2006 (ingen journalister havde mulighed for at se filmen før) og blev sendt på DR 2 d. 7., 11. og 18. december samt d. 12. december på DR 1.

53 Den holdning Metz giver udtryk for er i øvrigt karakteristisk for flere andre danske dokumentarister, jf. Have, "Underlægningsmusik"; og Have, "Attitudes."

54 Ibid.

55 Fokusgruppeinterview i aldersgruppen 50-60 årige foretaget i november 2007.

56 Fokusgruppeinterview i aldersgruppen 50-60 årige foretaget i november 2007.



I løbet af interviewet skifter flere af respondenterne i deres fælles samtale således fra en afvisende til en mere accepterende attitude over for underlægningsmusikken, og med denne holdningsforskydning følger en accept af musik som emotionel kommunikationsform.

Men spørgsmålet er, om skildringen af sindstilstande via musik – hvad enten det er de unge soldaters i Afghanistan eller Pia Kjærsgaards – er så harmløs endda? Kan man som instruktør undgå at tage stilling og være politisk, i valget af underlægningsmusik i en film som *Armadillo*, ved at dække sig ind under, at det er stemninger og følelser, der hører virkeligheden til? Eller er det, som Tagg pointerer, stadig nødvendigt at blive mere kritisk reflekterende lyttere i mødet med de audiovisuelle fortællinger?

Nye kognitionspsykologiske studier inden for den haptiske sans (berøringssansen) viser, at oplevelser af tekstur, form, tyngde og temperatur påvirker vores sociale holdninger, beslutninger og interpersonelle relationer. Undersøgelserne bekræfter dermed denne artikels påstand om, at grænsen mellem krop og bevidsthed ikke kan opretholdes, eftersom de umiddelbare sanseindtryk får både emotionel, kognitiv og herefter også social betydning. Undersøgelserne viser f.eks., at vi er mere gavmilde og omsorgsfulde over for andre, efter at vi har holdt om en varm kop kaffe i modsætning til en kold,<sup>57</sup> og at vi vurderer et møde mellem to mennesker som værende mere fjendtligt, hvis vi netop har rørt ved nogle ru brikker frem for nogle glatte.<sup>58</sup>

Overført på perceptionen af musikalske lydstrukturer gør det således også en forskel for vores indstilling til soldaterne og krigen, om vi i *Armadillo* hører grov, dissonerende eller rolig og harmonisk musik; om det er lyse eller mørke klange, dur eller mol. Det musikalske lydspor i *Armadillo* rummer som sagt alle disse varianter af kvalia, og det er derfor vanskeligt at pege på en entydig musikalsk værdiladning, da der både er "varme" og "kolde" klange, "ru" og "glatte." Generelt set domineres det musikalske lydspor i *Armadillo* imidlertid af ubehag, med triste, skærende, dissonerende og ulmende klangflader, og efterlader et rått og nådesløst billede ikke af soldaterne, men af krigen. En krigsførende nation har brug for heltebilleder, og de skabes til dels også i *Armadillo* – ikke via fanfarer, men via baggrundsfølelsernes skildring af de danske soldaters frygt og ubehag, hvilket giver anledning til sympati og i sidste ende respekt omkring deres arbejde, men stadig med en grundlæggende tvivl på krigen i Afghanistan. *Armadillo* og dens musikalske lydspor fungerer således ikke som en hyldest til krigen, men til de soldater, der deltager i den. Så selvom *Armadillo* forsøger at gardere sig i forhold til mulig kritik om manipulering, så kan filmen og musikken ikke undgå også at blive politisk. Filmen kan ikke undsige de værdiladninger, der følger med de musikalske baggrundsfølelser. Derfor mener jeg også, at Taggs projekt stadig er relevant og nødvendigt, hvis vi ønsker at få et øget kendskab til nogle af de mekanismer, der ligger bag vores emotionelle engagement i audiovisuelle fortællinger frem for at føle os forførte eller manipulerede i vores holdninger til verden omkring os.

57 Lawrence E. Williams & John A. Bargh, "Experiencing Physical Warmth Promotes Interpersonal Warmth," *Science* 322 (2008): 606-607.

58 Joshua M. Ackerman, Christopher C. Nocera & John A. Bargh, "Incidental Haptic Sensations Influence Social Judgments and Decisions," *Science* 328 (2010): 1712-1715.

I en analyse af musik som emotionel praksis i en dokumentarfilm som *Armadillo*, er det derfor nødvendigt ikke kun at se på nu-og-her-oplevelsen, hvor musikken er med til at gøre oplevelsen mere virkelig i kraft af formidlingen af baggrundsfølelser, men også se denne emotionelle praksis i et bredere perspektiv i forhold til den offentlige modtagelse og en eventuel viderebringelse af værdier og holdninger, som vi bærer med os lang tid efter at filmen er klinget af.

### *Abstrakt*

Artiklen handler om den mental-kropslige kompetence, vi – oftest intuitivt og ureflekteret – anvender, når vi oplever musikalsk formidlede stemninger og emotioner i relation til audiovisuelle medieudtryk. Med afsæt i Philip Taggs definition af forskellige musikalske videnstyper argumenteres der for, at denne kompetence bør anerkendes som en særlig form for musikalsk viden, som vi trækker på i vores hverdagslige forståelse af audiovisuelle medietekster. Lydsiden til den danske krigs-dokumentar *Armadillo* fra 2010 vil blive brugt som eksempel – både på den emotionelle praksis, der knytter sig til det individuelle her-og-nu-møde med filmen, men også på den praksis, der efterfølgende knytter sig til offentlighedens reaktion på en dokumentarfilms anvendelse af musik.

### *Abstract*

The article is about the mental-embodied skills, which we – often intuitively and unreflectively – use when we experience musically expressed moods and emotions in relation to audiovisual mediatexts. Based on Philip Tagg's definition of different musical knowledge types, it is argued that these mental-embodied skills should be recognized as a special kind of musical knowledge, which we use in our everyday understanding of audiovisual mediatexts. The musical soundtrack to the Danish war documentary *Armadillo* (issued in 2010) will be used as an example – both of the emotional practice related to the individual here-and-now meeting with the film, but also as an example of the public reaction to the use of music in documentary films.